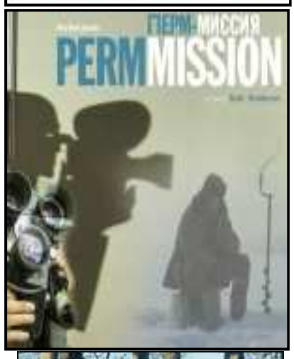
UNIVERSITE PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

Mémoire de Master 2Pro « Ingénierie de projets interculturels »



Le cinéma documentaire en Russie : statut et perspectives (1987-2007)

Elisabeth PEZZA-BRAOUN

Directeur de mémoire : Kristian FEIGELSON

Année universitaire 2007-2008

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement tous ceux et celles qui, par leurs encouragements, leurs conseils, leur bienveillance et leur aide dans mes recherches, ont permis à ce travail de voir le jour.

Un merci tout particulier revient à Kristian Feigelson pour m'avoir orientée vers ce passionnant sujet, à Pauline Chansel pour avoir eu la patience de relire ce travail, à Martine Godet – directrice de « l'iconothèque russe et soviétique » à l'EHESS et Monique Gailhard – directrice d'Arkéïonfilm, sans qui je n'aurais pu voir autant de documentaires russes, ainsi qu'à Jacques Simon – président de l'association Kinoglaz, Joël Chapron – responsable à Unifrance des pays de l'Europe centrale et orientale, Emilie David – coordinatrice du festival du cinéma russe à l'espace Pierre Cardin, Mireille Antoine – présidente du festival du cinéma russe « Vesna » au Lincoln, Rob Rombout – documentariste néerlandais, Christophe Postic – directeur artistique du festival du documentaire à Lussas, Antoine Cattin – documentariste suisse, Corinne Bopp – déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire à Montreuil, André Rigaut – ingénieur du son, Françoise Schnerb – présidente du festival du cinéma russe à Honfleur, Olivier Dandré – ingénieur du son, Annick Peigné-Giuly – journaliste à Libération, présidente de « Documentaire sur Grand Ecran », Danièle Carrance – présidente du festival du cinéma russe à Limoges, Tomas Kiguel – chargé de mission au festival international de cinéma à Nancy « Aye-aye film festival », Evgueni Tsymbal – documentariste russe, Ivan Golovniov – documentariste russe, Bakur Bakuradze - cinéaste, Pavel Petchonkin – documentariste et président du festival international du documentaire « Flahertiana » à Perm, Leonid Rybakov - cinéaste, Tatiana Zorina – directrice du festival international du documentaire « Saratovskie stradania » à Saratov et l'équipe de Dom Kino dans cette même ville pour leur confiance et leur soutien actif.

AVERTISSEMENT

Afin de faciliter la lecture aux non russisants, tous les termes russes et en particulier les noms propres ont été transcrits suivant la translittération française, à savoir :

Russe	Fr
А, а	a
Б, б	b
В, в	v
Г, г	g
Д, д	d
Е, е	yé
Ё, ё	yo
Ж, ж	j
З, з	z
И, и	i
Й, й	ï
К, к	k
Л, л	l
Д, м	m
Н, н	n
О, о	o
П, п	p
Р, р	r
С, с	s
Т, т	t
У, у	ou
Ф, ф	f
Х, х	kh
Ц, ц	ts
Ч, ч	tch
Ш, ш	ch
Щ, щ	chtch
Ъ, ъ	
Ы, ы	y
Ь, ь	
Э, э	è
Ю, ю	you
Я, я	ya

Sommaire

Introduction……6

PARTIE **I** – **Regards sur le cinéma documentaire russe**

I – Devant et derrière l'écran……57
A – Le public……57
B – Le rôle de l'Etat……58
1/ L'agence fédérale pour le culture et la cinématographie……61
2/ Part de l'aide gouvernementale pour le cinéma documentaire……63
C – Financement privé……64
D – Les studios cinématographiques en Russie : un processus de privatisation……66
1/ Le studio du film documentaire de Leningrad ou l'art du réel…….. 67
2/ Le studio de Sverdlovsk……68

II – Télévision et documentaire…….. 69
A – Un « pseudo-documentaire »…… ……..69
B – Une répartition inégale sur les chaînes télévisées……..71

C – « 24док-24dok » ou télévision et documentaire d'auteur ne sont pas incompatibles… 74

III – Les festivals du documentaire : un rendez-vous attendu…… 76
A – L'Oural…… 77
1/ Ekaterinbourg ou le socle du documentaire russe …… 77
2/ Perm, proche de R.Flaherty…… 78
B – Moscou…… 78
1/ Kinoteatr.doc ou la nouvelle génération …… 78
2/ « ЛАВР-Lavr » ou les premiers pas vers la télévision…… 79
3/ « АртДокФест-ArtDocFest », clin d'œil aux pionniers…… 80
C – La Volga : Saratov ou le choix d'un genre…… 80

Conclusion de la deuxième partie…… 82

PARTIE **III** – **Interculturalité et documentaire**

I – Le documentaire russe en France…… 85
A – La culture visuelle en France et en Russie : ébauche comparative…… 86
B – Les festivals…… 88
1/ Les festivals du cinéma russe…… 88
2/ Les autres festivals…… 90
C – Actions pour le cinéma documentaire…… 91
1/ Le cinéma du réel…… 92
2/ Périphérie…… 93
3/ Documentaire sur grand écran…… 94
4/ Les états généraux de Lussas…… 94
5/ Les autres sources…… 95

II – Un festival et des images : approches interculturelles…… 96
A – Les images de la Russie en France…… 96
B – La Russie vue par les documentaristes russes…… 99
C – Un festival itinérant du cinéma documentaire russe…… 101

Conclusion de la troisième partie…… 107

***C**onclusion générale*..... … 109

Annexes……114
Bibliographie…… 115
Filmographie……www.kinoglaz.fr/a_divers/filmographie_e_braoun.pdf
Entretiens…… 121
Questionnaire…… 125
Extraits de films : Disque 1……Non disponible actuellement…… 127
Extraits de films : Disque 2…… Non disponible actuellement …… 128
Biographie ……129

« Le cinéma documentaire n'est pas seulement une illustration des faits, ne se contente pas de les constater, mais essaye de les analyser, de chercher et d'approfondir à un niveau artistique, pour comprendre ce qui se passe maintenant, quel lien y a-t-il entre le passé et le futur[1]. »

Dziga VERTOV

[1] Interview d'Andreï Ossipov in *Permmission*, documentaire de Rob ROMBOUT

Introduction

Le cinéma documentaire ou cinéma de « non-fiction » est le langage de différents individus évoluant dans une société qui se nourrissent des tendances économiques, socioculturelles, politiques et des traditions du monde dans lequel ils vivent.

Le film documentaire laisse percevoir l'expression de son auteur, qui lui permet non seulement de fixer des images de son environnement, mais aussi de transmettre son regard imprégné d'un vécu. « *Un film déplace le regard de son spectateur, il recompose le champ du visible, c'est-à-dire ce qu'il parvient à voir du monde qui lui est contemporain, qui est le sien et qu'il habite plus ou moins bien*[2]. » Le documentariste à travers son art suscite la réflexion et l'émotion auprès d'un public. « *Il doit être un bon narrateur, c'est-à-dire que l'histoire ne doit pas être seulement illustrative ; il doit y avoir le désir de partager quelque chose, pour qu'il y ait une réciprocité, une accroche entre l'auteur, sa vision et le spectateur*[3]. »

Notre étude s'intéressera au cinéma documentaire russe. Les origines de ce choix sont motivées avant tout par un parcours : une attirance au départ inexpliquée pour la Russie, enrichie par des études de la langue et de la culture, a pris un sens durant les sept années passées à travailler dans ce pays pendant deux périodes : 1995-1998 et 2002-2006 ; et des constats : si au départ l'intention était d'étudier le cinéma russe de fiction des années 2000, la première remarque fut de constater le peu de travaux universitaires en France consacrés au documentaire russe et d'après les recherches effectuées, peu de documents ont été édités spécifiquement sur ce thème. De même, la quasi-absence de films russes sur les écrans français depuis plusieurs années. Or, si en 1995 on pouvait lire dans *Le Monde* « La roulette russe - Production, distribution, exploitation :

---

[2] BRESCHAND Jean, *Le documentaire, l'autre face du cinéma* (p3)
[3] Interview d'Andreï OSSIPOV in *Permmission*, documentaire de Rob ROMBOUT

une cinématographie engluée dans un marasme infernal[4] », dix ans plus tard le cinéma russe revient sur la scène nationale, mais a du mal à s'exporter.

Les changements rapides de l'industrie du film en Russie surtout ressentis ces cinq dernières années, liés aux changements économiques, l'émergence de nouveaux réalisateurs, certes inspirés par les grands noms du cinéma russe, mais aussi influencés par le bouleversement social dès la fin des années 1980 et liés enfin à l'effondrement de l'énorme infrastructure du cinéma soviétique au début des années 1990, sont révélateurs d'une société en mouvement.

La thématique de notre étude s'est alors affinée. Riche d'une expérience personnelle et professionnelle en Russie, soulignant le fossé interculturel creusé par les médias français, au travers d'une vision stéréotypée de ce pays, où le prisme de la critique politique (autoritarisme et antipathie, économie criminalisée[5]…) aveugle tout le reste, il s'avère intéressant d'analyser l'évolution du cinéma documentaire pendant les vingt dernières années, qui, tel un miroir de la société russe, reflète les problèmes de toute la société – à l'extérieur pour le public et à l'intérieur pour les gens de la profession. Ces deux décennies regroupent trois étapes décisives : la Perestroïka et les conséquences de la transparence, la chute de l'URSS et la perte de repères, enfin les premiers pas dans le XXIème siècle aspirant à une certaine stabilité. 1987 sera l'année de deux films phares qui marqueront le début du phénomène « Perestroïka et transparence » dans la culture : «*Легко ли быть молодым-Legko li byt' molodym* » (Est-il facile d'être jeune ?) de Yuris Podnieks et «*Рок-Rok* » (Rock-Le destin) d'Alexeï Utchitel. Le choix de cette période est justifié par des priorités qui ont été modifiées parallèlement aux changements sociaux : les figures et la conception de ce cinéma, les financements, les thématiques, les publics. Parce que « *ce pays connut une suite de bouleversements inouïs, provoquant des mutations fondamentales dans la manière d'être, de vivre, de penser de ses habitants*[6] », **la première partie « Regards sur le documentaire russe »** s'attachera au statut du documentaire, pendant la construction de l'URSS

[4] « La roulette russe » par Joël CHAPRON, in *Le Monde* du 18 mai 1995
[5] « Dix éclairages sur la société russe » par C.CLEMENT et D.PAILLARD, in *Le Monde diplomatique* (novembre 2005)
[6] SCHNITZER Luda et Jean, in *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p10)

dans les années 1920, avant d'aborder les deux dernières décennies pour tenter de répondre à la problématique suivante : Y a-t-il une continuité entre le documentaire soviétique et le documentaire russe contemporain?

En effet, les spécificités politiques, sociales et géographiques des origines du cinéma documentaire soviétique à aujourd'hui appellent-elles à un art différent ou reconnaissable : entre les chroniques de la réalité, l'objectif propagandiste et le « ciné-œil » de Dziga Vertov, fascinée par le passé, plongeant un regard profond de l'intérieur sur le présent, quelles sont les images choisies par cette génération post-soviétique sur leur pays?

La deuxième partie « Les conditions d'existence du cinéma documentaire en Russie » tentera de faire un état des lieux du marché documentaire en Russie : de la politique culturelle de l'Etat en passant par la télévision, les sources locales ou étrangères de financement privé, le cinéma documentaire russe d'auteur existant à l'heure de la « création comptable », est soutenu, encouragé et tente de conserver son identité dans la sphère raffinée des cinéphiles et les auditoires des festivals. Notre étude s'attachera principalement au cinéma d'auteur, parce que l'authenticité des images et le talent des réalisateurs sont à la hauteur du combat mené pour sa survie.

Dans une approche interculturelle, **la troisième partie « Interculturalité et documentaire »** portera, d'une part, sur la perception et la place du documentaire russe en France : ce cinéma est-il reconnaissable, en quoi la culture cinématographique russe se distingue-t-elle, quelle est sa visibilité, quels sont les moyens déployés (financement, diffusion,...) ? Et d'autre part, sur la faisabilité d'un projet professionnel, à savoir l'organisation d'un festival itinérant du cinéma documentaire russe dans le cadre de l'année croisée France-Russie qui se déroulera en 2010, comme vecteur interculturel, permettant de voir d'autres images de la Russie, filmées par ses propres acteurs. En effet, résultant d'engagements diplomatiques bilatéraux et de décisions prises au plus haut niveau par les Chefs d'État, la mise en oeuvre d'une année croisée est une opération de coopération exemplaire, qui amène à la fois les responsables officiels, les professionnels de la

culture, les artistes, le public et les médias à mieux connaître la vie culturelle d'un pays partenaire, et qui peut permettre de mieux appréhender une société. Cet argument a été le moteur de ma candidature à un stage à *Culturesfrance* au sein de la saison russe dans le prolongement d'un parcours professionnel et universitaire à vouloir enrichir des connaissances sur un principe d'échanges interculturels[7].

L'étude comparative sélective est nourrie de différents avis issus d'ouvrages, d'interviews de professionnels russes et français du cinéma documentaire (organisateurs de festivals, techniciens, réalisateurs), d'articles et de films. Elle tentera d'insuffler l'envie au lecteur de découvrir ou redécouvrir un pays et un autre cinéma.

[7] E.PEZZA-BRAOUN « L'année croisée France-Russie », rapport de stage (octobre 2007-janvier 2008)

PARTIE I – Regards sur le cinéma documentaire russe

Le statut du cinéma documentaire en Russie a connu de profondes modifications parallèlement à l'Histoire de son pays et aux progrès techniques du 7ème Art. Si au début du XXème siècle, on associe le cinéma documentaire aux « кинохроники – kinochroniki » – (les chroniques cinématographiques), autrement dit les actualités, les documents qui parlent d'une époque et l'illustrent, aujourd'hui, ce terme n'est plus employé. Parallèlement à l'évolution du cinéma mondial, l'appellation « documentaire » en URSS se substitue aux chroniques et devient un genre cinématographique qui, à la fois préserve les objectifs de son « ancêtre », à savoir filmer la réalité, tout en privilégiant l'aspect artistique, ce qui n'est pas dans les priorités de la politique dès les années vingt.

La problématique de notre étude est de connaître la part du statut de ce genre dans l'héritage cinématographique actuel, c'est à dire : y a-t-il une continuité du genre documentaire issu des années 20 dans la manière d'appréhender le monde des documentaristes russes contemporains ?

I - D'hier à aujourd'hui : rupture et continuité

V.Semenjuk se réclame de D.Vertov et de A.Pelechian[8], V.Kossakovsky revendique sa chance d'avoir travaillé avec des maîtres comme P.Kogan, V.Semenjuk[9] et A.Sokourov de confirmer que tous l'ont influencé[10]. La « généalogie » cinématographique en URSS, puis en Russie s'est

[8] « L'art du réel vu de Leningrad » par François NINEY, in *Les cahiers du cinéma* (p 75)
[9] Récits de V.KOSSAKOVSKI in *Quatre documentaristes russes,* Images documentaires n°50/51, 2004 (p64)
[10] Interview de A.SOKOUROV par Kirill GALETSKI, in *ibidem* (p89)

installée naturellement au travers d'une école, mais surtout de ce qui est intrinsèque à un peuple : sa culture. On peut déboulonner des statues, l'histoire de la Russie se lit aussi bien dans son architecture que dans les mentalités. De même, le cinéma soviétique ne s'est pas effacé avec le temps et l'effondrement de l'URSS ne signifie pas que ce cinéma appartient à un passé révolu. Un fil conducteur lui a permis d'évoluer et de s'adapter à des événements historiques parfois violents. Dans ce contexte, les documentaristes se sont exprimés et ont tenté de rester fidèles à leur art, en dépit d'un Etat coercitif.

Pour mieux comprendre ce cinéma d'aujourd'hui, nous proposons au lecteur un voyage dans « l'hier », afin de mettre en exergue les similitudes et les changements apportés au documentaire depuis les années 1920. Notre objectif sera de montrer qu'« *un art vivant se renouvelle sans se renier et là est sa continuité : dans le mouvement*[11]. »

A – Le documentaire dans la société soviétique

1/ Statut et objectifs

> *"Le cinéma devait renseigner et enseigner, expliquer et commenter, apprendre, apprendre, apprendre….Apprendre aux masses à devenir des individus, des hommes conscients de leur force et de leur dignité, telle fut la première tâche du cinéma soviétique*[12] *».*

La naissance de l'URSS marque la restructuration de l'Etat et de la société (nationalisation, financement de l'Etat, contrôle du Parti) et ces transformations ont joué un rôle essentiel sur la culture visuelle qui en a été profondément imprégnée.

En effet, la révolution d'Octobre a bouleversé tous les domaines de la vie sociale. Le gouvernement en place prônant les intérêts matériels et spirituels du peuple, pour la première fois, des conditions adéquates sont apparues pour la création libre en relation étroite avec la vie de ce dernier. D'après Lénine, « *la littérature et l'art devaient servir non pas à l'élite, mais aux*

[11] SCHNITZER Luda et Jean, in *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p434)
[12] Ibidem (p13)

millions de travailleurs qui étaient la force et le futur de la société[13]».

En analysant le cinéma américain, il mit en évidence le rôle éducatif et stimulant des films traitant de la production industrielle et prit alors conscience de l'importance du cinématographe dans la vie sociale. En s'appuyant sur d'autres films, issus par exemple du cinéma anglais, il comprit qu'il était nécessaire de prévoir des conférences avec les films pour une meilleure compréhension.

Les circonstances n'étaient pas favorables pour mettre en place cette industrie : le pays est en pleine guerre civile, affamé par le blocus et menacé sur toutes ses frontières. Les studios privés voient leur activité fortement réduite, certains artistes quittent le pays et la pellicule vient à manquer.

Pourtant, les années 1920 représentent l'âge d'or du cinéma soviétique. Marc Ferro soulignera que les Soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statut privilégié dans le monde du savoir, de la propagande, de la culture[14]. De grandes mesures (décret du 27 août 1919, « *L'ensemble du commerce et de l'industrie photographique et cinématographique, tant en ce qui concerne son organisation que l'approvisionnement et la répartition des moyens techniques et matières premières s'y rapportant, passe, sur tout le territoire de la R.S.F.S.R, sous l'autorité du Commissaire du peuple à l'Education* ») ont été mises en place pour ce nouvel art prolétarien, devenu « aguit-kino », « *moyen de propagande numéro 1, moyen irremplaçable dans un pays immense et, à l'époque, illettré à 90%*[15] ». Et cela concernera à la fois le cinéma de fiction et de non-fiction, soit les chroniques cinématographiques.

Art accessible à un large public, aussi bien à l'intérieur de la profession - Ilf et Petrov dans « *Золотой Теленок-Zolotoy telionok* »[16] (Le Veau d'Or) décrivent comment Bender devient facilement scénariste d'un film – qu'à l'extérieur – Boulgakov dans « *Собачье сердце-Sobatche*

---

[13] LEBEDEV N.A. Otcherki istorii kino SSSR, Nemoe kino : 1918-1934 gody. Iskusstvo, Moskva, 1965
[14] Marc FERRO, in *Cinéma et Histoire* (p66)
[15]SCHNITZER Jean et Luda, in *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p13)
[16] ILF et PETROV, in *Zolotoï Telionok*, Moscou « Panorama », 1995 (p225-227)

serdtse » (Cœur de chien) met en évidence cette soif de cinéma à travers le personnage de la secrétaire n'ayant pas d'argent pour acheter du pain, mais qui va au cinéma : « *..а кинематограф у женщин единственное утешение в жизни – a kinematograph u jenchin edinctvennoe utechenie v jizni*» (Le cinématographe est la seule consolation dans la vie d'une femme)[17]- le cinéma, devenu gouvernemental, devient une branche à part entière de l'industrie et constitue un support facile à contrôler et à diffuser.

Deux aspects sont à souligner concernant l'aïeul du documentaire. Les chroniques marquent à la fois le point de départ du cinéma « national » (*отечественное - otetchestvenoe*)[18] : les actualités, les journaux documentaires, les films « scientifiques » (*научные - naoutchnie*), puisque le principe des Frères Lumière avait séduit les Russes, à savoir : « *l'enregistrement de la réalité dans le mouvement sur une pellicule, comme procédé. De la nature, social, n'importe lequel*[19]». Mais surtout, une décennie plus tard, elles seront largement utilisées par le Parti si l'on tient compte de la remarque de Lénine au cours d'une conversation avec Lounartcharskij[20] : « *…la production de nouveaux films, inspirés par les idées communistes et reflétant la réalité soviétique, doit commencer par les actualités…* ».

Une telle orientation était directe et précise. Premièrement, filmer les actualités permettait une organisation plus mobile et plus souple pour rendre compte des faits sociaux, à savoir qu'un opérateur, une caméra et quelques boîtes de pellicules suffisaient pour témoigner de n'importe quel événement de la vie. Deuxièmement, elles représentaient un des aspects les plus efficaces de la propagande, que Lénine considérait comme le plus convaincant : « *On a peu d'éducation de masse sur des exemples concrets de vie issus de différents milieux sociaux ; et c'est la principale tâche de la presse pour le passage du capitalisme au communisme* [21]». Il exigeait des

---

[17] BOULGAKOV, in *Proizvedenie.* Universitetskoe, 1988 (p252)

[18] La première exposition de la production cinématographique russe a lieu en 1908 à Hamburg. La Russie y est représentée par A.DRANKOV qui apporte des bandes documentaires. Le public regardant avec grand intérêt ces documents dit : « *Donc voilà à partir de quoi les Russes ont commencé !* ». GRACHTCHENKOVA Irina, in *Kino serebrennogo veka*. Moskva, 2005 (p57)

[19] Ibidem

[20] Commissaire du peuple à l'Education de 1917 à 1929

[21] « Le caractère de nos journaux », Lénine – 1918

actualités d'être « *plus proches de la vie. Plus attentives aux paysans et aux travailleurs qui construisent quelque chose de nouveau dans leur travail quotidien*[22]. »

Ainsi, filmer le réel pour éduquer, informer, comprendre accentue le rôle des chroniques de la réalité. Dans ce contexte «d'aguit-prop - *агитпроп*» (*агитация, пропаганда* ; *aguitatsia, propaganda* – propagande), un nouveau genre cinématographique voit le jour pendant la guerre civile : « l'aguit-film » ou film-slogan, de propagande. Son langage dépouillé facilite une meilleure accessibilité vers un large public. Même si ce ne sont pas les Bolcheviks qui l'ont inventé, car finalement l'aguit-film existait déjà du temps des tsars[23], Lénine comprit comment l'utiliser, quels en seraient les effets sur la population et y déploya de grands moyens.

De 1918 à 1920, on en tourna plus de 80. La forme était peu importante, le message dominait et la tendance politique était ouvertement soulignée. Par exemple, « *На фронт! – Na front !* » (Au front !) de V.Maïakovski, « *Дети воспитывают стариков* - *deti vospityvayut starikov* » (Les enfants font la leçon aux vieux) de A.Ivanovsky[24]. Ou encore « *На красном фронте – Na krasnom fronte* » (Sur le front rouge, 1920) de Koulechov, un documentaire-fiction, tourné sur le front occidental lors de la lutte contre les Polonais blancs, montrant la vie quotidienne du front, en y mêlant des scènes reconstituées.

Dans *Etudes de l'histoire du cinéma soviétique*, N.A.Lebedev nous renseigne sur la croissance de la production des « chroniques de cinéma » ou actualités, sur les lieux de production et les thèmes développés dans les films. Citons quelques chiffres afin de mesurer les efforts consacrés à ce genre.

Entre 1926 et 1930, on passe de 120 à 500 numéros d'actualités. Les « films culturels – *культур-фильмы – kulturfilmi*» (publicistes, scientifiques de vulgarisation ou éducatifs) de 70 en 1924 à plus de 200 en 1930.

Cette croissance est le résultat d'un développement significatif des technologies et des

---

[22] LEBEDEV N.A. *Otcherki istorii kino SSSR, Nemoe kino : 1918-1934 gody. Iskusstvo*, Moskva, 1965

[23] « Archives et actualités filmées de l'époque stalinienne » par Pierre SORIN, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p290)

[24] SCHNITZER Jean et Luda, in *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p36)

établissements spécialisés : Sovkino à Moscou (ou aujourd'hui Mosfilm), à Leningrad (aujourd'hui Lenfilm), les mêmes sociétés de production dans les différentes républiques (en Ukraine – direction ukrainienne cinématographique et photographique (*Всеукраинское фотокиноуправление – vseukraïnskoe fotokinoupravlenie*) à Kiev, Odessa et Yalta ; en Arménie – Armenkino ; en Ouzbekistan – Ouzbekkino…).

L'essentiel de la production des chroniques et de films « éducatifs » vient de Moscou ; mais le talent de Leningrad, des différentes républiques, des studios « *Межрабком-Русь - Mejrabkom-Russ* » ou encore de la structure militaire cinématographique d'Etat « *Госвоенкино - Gosvoenkino* » est à souligner.

Le rapport quantitatif-qualitatif n'était sûrement pas égal. Si on parle « d'œuvres secondaires » pour bon nombres de fictions[25], ce discours pourrait bien sûr être attribué aux actualités ou documentaires. Mais l'important étant le message à faire passer, la forme n'était pas privilégiée.

Envergure de la production, mais aussi diversité des thèmes : l'objectif du Parti étant de toucher un large public sur cet immense territoire, les thématiques des actualités cinématographiques étaient variées (« Sovkino-journal »), adressées à des catégories sociales spécifiques et le matériel s'appuyait sur un montage de films reflétant des événements en cours[26]. Citons le journal bi-mensuel « *За социалитическую деревнию - za sotsialititcheskuyu derevniu* » (Pour le village socialiste) destiné au spectateur agricole, le mensuel « *Кооперативний киножурнал - Kooperativnij kinojurnal* » (actualités cinématographiques de coopérative) pour un public de l'armée rouge…De même, chaque république avait sa propre spécificité, celle-ci nourrissant les documents visuels.

La période des années 1920 et le début des années 1930 verra se produire plus d'une centaine de films « culturels » (longs et courts métrages), et plus particulièrement sur le thème du voyage (à

---

[25] TSIKOUNAS Myriam. *Les origines du cinéma soviétique - un regard neuf*. 7ème art, éditions du Cerf, 1992 (p87)

[26] La documentariste Ester CHOUB se démarquera en réalisant des documentaires historiques. Elle se servira des actualités du passé pour monter des films sur la vie au temps des tsars, comme « *Падение династи Романовых - Padenie dinasti Romanovykh* » - La chute de la dynastie des Romanov (1927). Son style sera repris plus tard par Dovjenko, Sergueï Yutkevitch ou Mikhaïl Romm, in *Séance* « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » par KOVALOV Oleg. SPb, 2002

l'intérieur de l'URSS « *Сердце Азии – Serdtse Azii*» (Le cœur de l'Asie) de V.Erofeev, à l'étranger « *Эль- Иемен – El Yemen* » de V.Schneiderova), mais aussi des documentaires ethnographiques (« *Лесние Люди – Lesnie liudi* » (Les gens de la forêt) de A.Litvinova), de prévention à la demande du ministère de la santé (« *Поведение человека – Povedenie tcheloveka*» (Le comportement de l'homme) de V.Pudovkine, « *Береги здоровье – Beregui zdorovie* » (Ménage ta santé) d'A.Medvedkine).

D'autres films, ayant pris forme pendant la guerre civile (1918-1921), sur l'agriculture et la production industrielle ont continué à être produits (« *Культура сахарной свеклы – kultura sakharnoï sviokli* » (La culture de la betterave à sucre), « *Трактор – Tractor* » (Le tracteur), « *Молочное хозяйство – molotchnoe khoziaïstvo* » (La culture laitière), « *Разводите кроликов – razvodite krolikov* » (Elevez les lapins), « *Производство электроламп – Prizvodstvo electrolamp* » (La production des lampes électriques….). Le sport, les sciences exactes, l'astronomie, la météorologie portaient également sujet à faire des documentaires ; bref, de nombreux secteurs étaient explorés et pouvaient s'adresser à toutes les classes sociales.

Oleg Kovalov[27] notera aussi l'apparition d'un nouveau genre « *Судебный очерк – Sudebnij otcherk* » (Les essais judiciaires) sous Staline, comme une prévention au sabotage, contre les ennemis du peuple : par exemple « *Дело об экономической контрреволюции в Донбассе – Delo ob ekonomitcheskoj contrrevoliutsii v Donbasse* » (1928 – L'affaire de la contre-révolution dans le Donbass). Nikolaï Izvolov, dans « Le tombeau d'Alexandre » soulignera que les procès étaient filmés en « direct » ; mais il y avait un scénario, une mise en scène et des vedettes (les procureurs par exemple).

« *Немого кино уже нет...Звукового кино еще нет*[28] - Nemogo kino uje niet…Zvukogo kino iechio niet. »

Dans les années 1930, le cinéma continuera d'être un excellent instrument de propagande et de diffusion des idées pour le pouvoir. Bien que l'arrivée du parlant sera une des causes du déclin

[27] KOVALOV Oleg « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » SPb, in *Séance*, 2002.

[28] *Le cinéma muet n'existe plus. Le cinéma sonore n'existe pas encore.* En 1930, les premiers programmes sonores sont apparus avec les chroniques d'actualités, films de propagande, in I.ILF et E.PETROV. *Zolotoï Telionok*. Panorama, Moscou, 1995 (p552)

du cinéma de fiction dans ces années-là[29], parallèlement à une volonté du pouvoir de faire des films populaires, dans la lignée du réalisme socialiste, plus accessibles et moins artistiques, car « *les œuvres les plus intéressantes et les plus expérimentales étaient hors de portée de l'homme ordinaire* », le documentaire sera moins touché, mais sa production diminuera, même si pendant la deuxième guerre, « une oasis de liberté » pour la création revient.

Retenons principalement que la conception de ce cinéma des années 1920 perdurera officiellement - avec quelques nuances - pendant presque 70 ans.

2/ Des individualités marquantes

> *« Pour comprendre comment un art se créait à cette époque, il faut d'abord comprendre qu'il était créé par des hommes qui venaient tout juste de créer un nouvel ordre social….En commençant notre travail au cinéma, nous voulions incarner dans nos films ce pour quoi on s'était battus[30]. »*

De tels moyens de production, déployés dans les années 1920, ont stimulé de jeunes forces artistiques. Ces artistes représentaient « *toute la culture du passé et toute l'impatience du futur* [31]».

Cette véritable ascension du cinéma, aussi bien de fiction que du documentaire, a eu lieu grâce à l'enthousiasme de ces artistes. Ayant combattu pendant la guerre civile, ils revenaient avec une soif de créativité exemplaire poursuivre « *la lutte sur le front de l'art*[32] ». Ils avaient des convictions : la révolution les concernait directement : « *Ils ne savaient pas ce qu'ils cherchaient mais ils savaient parfaitement ce qu'ils refusaient : l'art débile, complaisant et conventionnel du passé* ». Ils ont ainsi instauré un nouveau cinéma qui s'appuyait autant sur « *les innovations des Formalistes et des avant-gardes que sur les traditions populaires*[33] ».

De grands noms seront des références du documentaire soviétique, comme : B.Barnet,

---

[29] « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) » par Peter KENEZ, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. Théorème n.8, FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Pr. Sorbonne Nouvelle, 2005 (p19)

[30] Interview d'Anatoly GOLOVNIA, par SCHNITZER Luda et Jean. *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p131)

[31] In « Le tombeau d'Alexandre », documentaire de Chris MARKER

[32] SCHNITZER Luda et Jean. *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979 (p 37)

[33] TSIKOUNAS Myriam. *Les origines du cinéma soviétique - un regard neuf*. 7ème art, éditions du Cerf, 1992 (p50)

A.Dovjenko, Y.Raizman, L.Rochal, M.Kalatozov, ainsi que quelques « maîtres », marquant leur individualité artistique à travers ce genre : V.Poudovkine, A. Room, L.Trauberg, D.Vertov, E.Choub, A.Medvedkine, N.Karmazinskij[34], V.Turine (« *Турксиб-Turksib* » - 1929), dont le film connu un énorme succès et passa sur tous les écrans de l'URSS.

Le documentaire aurait pu être seulement utilitaire pour à la fois éduquer le peuple et devenir des archives filmiques pour les générations avenirs; pourtant des prémices artistiques se dessinaient, car certains artistes de l'époque ne se contentaient pas du caractère éducatif – qu'ils approuvaient – ils devaient ajouter leur créativité pour filmer le réel. Les trois personnalités suivantes illustrent ce propos. Par leur implication dans ce genre, elles marqueront son histoire. A.Medvedkine témoignera d'une situation non idyllique et tentera d'instaurer un dialogue avec le peuple pour proposer des solutions. A.Dovjenko critiquera les actualités pendant la guerre à cause de l'introduction d'images de fiction et aspirera à mieux s'approcher d'une réalité. Enfin, D.Vertov, dans sa maîtrise du montage, fera du documentaire un art ; pour cette raison, il sera ignoré par ses contemporains.

a/ A.Medvedkine et le ciné-train « kinopoezd »

En 1918, Lénine inaugure le premier « aguit-train ». Unique moyen de communication sillonnant cet immense territoire, le train, chargé de livres, de films, allait vers les gens pour les « éduquer » et pour découvrir également la vie en dehors de Moscou ou de Leningrad.

Medvedkine inventera l'idée du *Ciné-train* avec son collègue de Gosvoenkino, Mikhaïl Guindine. Bien que les officiels du cinéma refusent d'accorder des moyens à un studio sans but lucratif, Medvedkine trouvera un soutien au département de la propagande du Comité central et obtiendra l'accord de Sergo Ordjonikidzé, vice-président du conseil des commissaires du peuple

[34] Un de ces films « Comment vis-tu camarade mineur » peut être vu dans « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER

(de 1926 à 1930).

Chris Marker, dans « Le tombeau d'Alexandre », propose un portrait de ce cinéaste peu ordinaire. Faisant partie de cette génération qui a combattu et qui croyait en l'idéologie de l'époque, nommé chef de la propagande en URSS au théâtre des Armées, Alexandre Medvedkine décide d'abandonner cette fonction en 1927 pour faire des films pour le studio Gosvoenkino (dépendant du Ministère des Armées).

Au début des années 1930, Medvedkine parcourt l'URSS. Son train était une petite entreprise cinématographique : il s'agissait d'un studio de cinéma, où l'on pouvait réaliser un film du début à la fin (filmer, monter, montrer). Le train permettait la mobilité et l'immersion à l'endroit choisi. Il dira : « *Je dois parcourir le pays pour mieux montrer et mieux connaître*[35]. *Etre avec le peuple, l'aider à prendre conscience de ses forces et de ses faiblesses, soulever avec lui toutes les questions, c'est devenu la tâche essentielle du ciné-train. Et c'est par là qu'il a pu devenir un point de référence véritablement utile pour notre peuple.* » Le but était de montrer la vie telle qu'elle est et de confronter les images filmées aux véritables protagonistes. On travaillait dans l'immédiat. Ceci permettait d'interroger les relations de cause à effet, de voir les côtés positifs ou négatifs du fonctionnement d'une usine par exemple et d'essayer de trouver des solutions aux problèmes rencontrés. Ainsi, il filma des débats entre ouvriers, la vie dans les kolkhozes. L'expérience du *Ciné-train* était d'envergure dans le pays. Le constat des différentes expériences était pour la plupart négatif (absentéisme, dysfonctionnement bureaucratique…). Pour cette raison[36], les films de Medvedkine n'auraient pas été montrés, car ils révélaient les mauvais côtés de la vie dans les Républiques. Peut-être peut-on ajouter que le spectateur soviétique, essentiellement informé par les films aurait été déstabilisé par le contraste entre la fiction et les chroniques du ciné-train, habitué à voir la vie dans les campagnes comme une sinécure éternelle rythmée de chants et de danses[37]. L'article d'Oleg Kovalov[38] au contraire met l'accent sur la

[35] Lettre 3, in « Le tombeau d'Alexandre », de Chris MARKER

[36] Interview de Chongara MEDVEDKINA, fille de MEDVEDKINE, in « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER

[37] « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) » par Peter KENEZ, in. *Caméra politique : cinéma et stalinisme*.

production de ces films pendant les voyages (par exemple, en 294 jours, 72 films auraient été produits et montrés). Malheureusement, il reste très peu de films de la production du *Ciné-train*.

b/ A.Dovjenko et le documentaire de guerre

L'essentiel des maigres ressources de la période de la grande guerre patriotique (1941-1945) était dépensé dans le documentaire tandis qu'on demandait aux réalisateurs les plus célèbres et les plus talentueux, comme Marc Troyanovskij, Roman Karmen, Alexandre Medvedkine (celui-ci dirige un groupe au front et met en place une manière inédite de filmer la guerre, afin d'être au cœur de l'action et d'essayer d'être au plus proche de la réalité : il engage des soldats volontaires venant des bataillons disciplinaires (car ils avaient une instruction) et forme des équipes de deux à trois personnes, dont la caméra aura pour manche celui d'un fusil), Mikhaïl Ochurkov de tourner des actualités[39]. La commande de ces films était explicite : faire oublier les misères du quotidien, mettre en avant le courage et l'espoir d'une victoire militaire. 260 documentaristes (des professionnels, mais pour la plupart des soldats-reporters) ont commencé à filmer dès les premiers mois de la guerre et régulièrement le journal télévisé de l'Union « *Союзкиножурнал – Soyouzkinojournal* » montrait des images du front (1942 « *Разгром немецко-фашистских войск под Москвой – Razgrom nemetsko-fachistskikh voysk pod Moskvoï* » (La destruction des troupes allemandes-fascistes aux alentours de Moscou), de L.Varlamov et I.Kopalin. Ce film traitant de l'échec de l'armée hitlérienne connu un très grand succès auprès du public et fut nommé aux Oscars. On notera quelques films documentaires, comme : «*Боевые кинозборники - Boevye kinosborniki*» (ciné-recueils de guerre), qui comprenaient 2 à 6 courts-métrages. Leur contenu était varié : des documentaires sur les Alliés aux extraits d'anciens films à grand succès. Cependant, à l'exception du film « *Сталинград - Stalingrad* » (de L.Varmalov, 1943), les documentaires de guerre retraçaient peu le quotidien « tel quel » de la guerre, car ce

FEIGELSON Kristian (sous la direction de) Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p21)

[38] KOVALOV Oleg « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » SPb, in *Séance*, 2002

[39] « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) », par Peter KENEZ, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de) Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p24)

cinéma devait remplir les buts propagandistes[40], cités ci-dessus. Les propos qui suivront de A.Dovjenko illustre ces remarques.

Fin 1943, lors d'une session artistique « *ЦСДФ-TseSDF* », A.Dovjenko, cinéaste-documentariste ukrainien s'est exprimé sur un film qu'il a dirigé « *Битва за нашу Советскую Украйну - Bitva za nachu Sovetskuyu Ukraïnu* » (La lutte pour notre Ukraine soviétique, 1943). Ce film illustre l'Ukraine d'avant, pendant et après la deuxième guerre mondiale. Des images d'archives d'une Ukraine fertile, grenier de l'URSS, en pleine industrialisation sont montrées ; une population volontaire, travailleuse et joyeuse est mise en évidence. Ces images sont entrecoupées d'images de guerre, où l'on découvre un pays détruit par les Allemands, des familles meurtries, des enfants tués. Mais le ton est glorieux : « *Le fascisme n'a pas détruit la force du peuple soviétique et le pouvoir de Staline…des jours comme 1943 restent dans les mémoires et les chants populaires et ne se répéteront plus.* »

L'orientation est claire et en parcourant l'interview de Dovjenko[41], recueillie par le documentariste N.Kapmazinskij, il s'agit bien là d'un film documentaire, qui a pour objectif de remonter le moral du peuple ukrainien et de scander sa fierté. Une musique choisie, très présente ajoute à l'émotion, accompagnée d'un discours grandiloquent. Pendant le tournage, des questions ont été soulevées sur la manière de filmer : il ne s'agissait plus ici de s'en tenir à des actualités, mais de se servir de celles-ci pour faire un documentaire profond dans un but bien précis. Pour cela, il est indispensable que « *le documentariste soit talentueux, cultivé, intelligent, car il est l'interprète des images de la vie sur l'écran.* » D'après Dovjenko, l'inconvénient des actualités cinématographiques pendant la guerre est le fait de montrer l'individu d'une manière inintelligible, sans émotions et surtout avec une mise en scène. De même, les opérateurs partis sur le front pour filmer la guerre ont choisi les images et non pas filmé des réalités telles des familles vivant dans les étangs, des hivers rudes et des printemps sales, ni des blessés… On peut

---

[40] KOVALOV Oleg « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » SPb, in *Séance*, 2002

[41] KANICHTCHEV Oleg «Chto takoe kinokhronika? », extrait de l'intervention du 1er octobre 1943 de DOVJENKO lors de la réunion de la session artistique du studio central du documentaire après le débat sur le film « Bataille pour notre Ukraine soviétique », publié sur le site http://kan-oleg.narod.ru/master/dov.htm

voir sur quelques documentaires des images visiblement reconstituées (et donc à l'opposé du cinéma-vérité) : par exemple, la revue de l'union cinématographique n°87 du 8 sept 1941, montrant les débuts de la guerre. Dziga Vertov en était le monteur, Roman Karmen, Alexandre Medvedkine les réalisateurs[42]. Dovjenko reproche le fait de ne pas avoir filmé ce qui ne peut se répéter, pour qu'il y ait une mémoire de ces événements. Il n'était pas obligatoire de les montrer, mais au moins de les conserver. Concernant le film sur l'Ukraine, les auteurs se sont efforcés de regrouper un maximum de matériel authentique et de le reconstituer de la manière la plus fidèle à la réalité[43].

c/ Dziga Vertov et le documentaire devient un art

> *« …faut-il mettre en scène la réalité (« la mise en scène de la vie réelle ») comme Flaherty, ou la filmer comme Vertov à son insu (« la vie saisie à l'improviste »).* [44] »

Lorsqu'on parle de cinéma documentaire, Dziga (toupie) Vertov (de *вертить-vertit* = tourner), pseudonyme de Denis Kaufman, est cité comme l'un des pionniers. Pour Chris Marker, Vertov est « le père du documentaire soviétique[45] ». Nikolaï Izvolov le définira comme « un théoricien et cinéaste majeur, qui au début des années 1920 était la figure la plus célèbre du documentaire avec le Kino-Pravda».

De lui-même, Vertov dira : « *Aussitôt après la révolution d'Octobre, jeune adolescent, je suis allé au comité du cinéma avec le dessein de créer une nouvelle forme d'art, « l'art de la vie même », la cinématographie non jouée, la chronique documentaire. A l'accomplissement de cette tâche, à la réalisation de ce rêve, j'ai consacré les trente années de ma vie cinématographique* [46]». Pour la petite histoire, on raconte que

[42] Propos de Nikolaï IZVOLOV, in « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER
[43] Intervention de Dovjenko pendant la rencontre des ouvriers artistiques du studio central des films documentaires – 15 octobre 1943, in KANICHTCHEV Oleg «Chto takoe kinokhronika? », publié sur le site http://kan-oleg.narod.ru/master/dov.htm
[44] Jean ROUCH in *Le Documentaire, un autre cinéma.* GAUTHIER Guy. Nathan, Paris,1995 (chapitre 5)
[45] 2ème lettre, in « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER
[46] SCHNITZER Luda et Jean. *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard WATELET, Paris, 1979 (p44)

Vertov, après s'être filmé en sautant d'une grotte (« *Прыжок с грота-Pryjok s grota* » - Saut d'une grotte, 1918) remarqua les traits de son visage et toutes les expressions qu'il ne soupçonnait pas que la caméra avait fixés. Ce fut pour lui une révélation et il conclura que « *l'objectif et l'utilité du cinéma documentaire n'était pas dans l'imitation d'un point de vue habituel, mais dans la pénétration, dans l'essence des phénomènes et du caractère humain*[47] ».

Novateur, ce jeune cinéaste d'avant-garde amena le documentaire à la hauteur des films d'art dans la maîtrise du montage. Son film le plus connu du public «*Человек с киноаппаратом-Tchelovek s kinoapparatom* » (L'homme à la caméra, 1929) en est une véritable démonstration[48] . Travaillant au premier journal filmé de l'époque « *Кинонеделя* - *Kinonedelia* » (Ciné-Semaine), il y découvre les diverses possibilités de montage et comprend l'impact « émotionnel » de ce dernier sur les actualités. Fondateur en 1923 de « *Кинопрaвда* - *Kinopravda* » (Cinéma vérité), il cherchera à « *prendre la vie sur le fait* » avec l'œil de l'objectif « *Киноглаз – Kinoglaz* » (Ciné œil).

Fervent bolchevik, poète futuriste, il sera contre la mise en scène et s'opposera au cinéma de studio : parce que fabriqué, ce dernier était réactionnaire. Malgré son génie et sa croyance en l'idéologie du pouvoir, la fin des années 1920 vit le vent tourner. Son cinéma ne fut pas reconnu, car la forme s'y révèlera dominante, trop éloignée de la réalité et difficilement accessible au public[49]. Au début des années 1930, Vertov travaille à Moscou au studio des documentaires. Il était déjà la cible de critiques théoriques, puis de véritables persécutions. Ses expérimentations dans le cinéma se sont vues refusées à la production pour la plupart. Il essaya non seulement de faire des compromis sur sa conception théorique de la réalité soviétique, mais a même tenté de croire au culte de la personnalité de Staline et de le montrer dans le film « *Колыбельная – Kolibelnaya* » (La berceuse, 1937). Ses films étaient ignorés par la presse et les autres cinéastes

[47] KOVALOV Oleg « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » SPb, in *Séance*, 2002
[48] « Dziga Vertov, muet en 1929 » par Youri TSIVIAN, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p55)
[49] LEBEDEV N.A. *Otcherki istorii kino SSSR, Nemoe kino : 1918-1934 gody. Iskusstvo*, Moskva, 1965

s'en désintéressaient. Pendant la guerre, il travailla comme monteur[50]. Il mourut en 1954. Désormais, il est une référence mondiale dans le monde du documentaire.

3/ Clivage entre réalité et fiction

Seulement quelques films de cette époque ont pu être visionnés. Cependant, il nous a semblé intéressant d'en tirer une modeste analyse concernant la part du réel et de la fiction dans ce cinéma des années 1920, car ces questions font l'objet de différents ouvrages au fil des temps et suscitent diverses réflexions encore aujourd'hui.

Chronique vient du grec *khronos*, signifiant le *temps*. Filmer les chroniques suppose d'intercepter le temps qui passe en « capturant » les événements du moment. Les chroniques de la réalité donnent à comprendre : fixer des instants réels.

Dans une situation d'« aguitprop », quelle réalité montrait ce cinéma du réel? Celle qui était utile aux idéologies du Parti, à la construction d'une nouvelle « civilisation ». Ceci sous-entend un choix dans les images : comme il a été souligné auparavant, des thèmes étaient prioritaires visant des couches sociales en particulier. Par exemple, «*Береги здоровье!*-*Beregui zdopov'e* » (Ménage ta santé !, 1927-1929) de Medvedkine, produit par *Gosvoenkino*, fait l'éloge de l'hygiène et de la propreté, indispensable pour une armée puissante. Ce film est bien l'objet d'une commande, dont le but est d'informer et d'éduquer. Dans un style plus spontané, en découvrant une réalité sur le terrain, les films du *Ciné-train* avaient pour objectif de trouver des solutions aux problèmes soulevés : on sillonnait les lieux, dévoilait la vie des gens, dénonçait la négligence des ouvriers ou des supérieurs, pour finalement s'engager à améliorer le fonctionnement d'une usine[51]. Les orientations sont semblables, la différence, le degré de réalité, pouvant influer sur la diffusion. « Ménage ta santé ! » informe et forme les futures générations, mais une idée d'artifice (qui ne remet pas en cause l'originalité de ce document) est sous jacente,

[50] Propos de Nikolaï IZVOLOV, in «Le tombeau d'Alexandre» de Chris MARKER
[51] Journal n.4 : le dépôt de Dniepropetrovsk (1932) (film produit par le Ciné-train)

appuyée par une mise en scène évidente. La démarche dans la réalisation des films du *Ciné-train* est distincte. La matière du film se trouve dans les différentes villes : on va la chercher dans les grands chantiers pour filmer ce qui est et le montrer le jour suivant à une microsociété. Les circonstances difficiles ou conflictuelles dévoilées n'étaient certainement pas inattendues, car des retards dans la production pour le premier quinquennat avaient été remarqués et le *Ciné-train* avait comme principal objectif pour son premier voyage « la liquidation des retards[52] ». Mais peut-être que l'image brute, réelle provoquait une réalité trop abrupte pour un large public, impliquant une diffusion restreinte.

La part de fiction-réalité pourrait être donc assimilé aux choix des images, car à partir du moment où tout n'est pas montré, il y a une part d'irréel qui s'installe. Plus concrètement et techniquement, la fiction se mélangeait au réel. A.Dovjenko soulève ce détail pour les films de guerre, où la fiction fausse ou encore renforce la part de réel pour mieux soutenir l'enthousiasme nécessaire au peuple. Préférer mettre en scène un assaut, plutôt que de le filmer dans des conditions réelles peut se comprendre aussi bien pour des raisons idéologiques que techniques. Même Vertov, luttant pour la cinématographie non jouée mêlera des plans et des éclairages de studio aux plans d'actualités dans *Kino-Pravda de Lénine* (1924)[53]. N.Karmazinski dans «*Як живешь, товаришу гірник?*-*Yak jivioch', tovarich guirnik ?* (Comment vis-tu, camarade mineur ? - 1932) cadre un dossier s'ouvrant tout seul ainsi qu'un procès-verbal se rangeant tout seul dans une armoire également libre de ses gestes.

Enfin, les réalisateurs de cette période filmaient-ils une société telle qu'elle était, ou telle qu'elle devrait être ou devenir ? Probablement les deux variantes se tiennent. Dans «*Человек с киноапаратом*-*Tchelovek s kinoaparatom*» (L'homme à la caméra, 1929), D.Vertov est fidèle à sa théorie, soit « prendre la vie sur le fait » et nous montre la société du moment. Son montage fait la différence avec les archives et le film n'en reste pas moins aujourd'hui un document

[52] In « Le Ciné-train » par Nikolaï IZVOLOV (p27), livret du coffret « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER

[53] In « Une tragédie optimiste » par Barthélémy AMENGUAL (p17), livret du coffret « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER

témoignant d'une époque. M.Kalatozov dans «*Соль Сванетии*-*Sol' Svanetii* » (Le sel de Svanétie, 1930) filme le peuple svane tel qu'il vit, soit durement et pauvrement, en envisageant son devenir grâce au plan quinquennal. Ainsi peut-on avancer que le « scénario » des chroniques de la réalité a une ossature : un état des lieux de ce qui est, puis une anticipation sur l'avenir avec l'aide du Parti.

B – Le documentaire dans la société russe

> *« Tout comme le cinéma français a été influencé par les Frères Lumière, les années 1920 continuent d'influencer le cinéma russe[54]. »*

Aujourd'hui, en Russie, en fréquentant les salles de cinéma « Art et essai » (plus connues sous le nom de « Dom Kino » ou maison du cinéma), on lit sur certains établissements la célèbre phrase de Lénine (ou de Lounatcharski, qui l'aurait popularisée en l'attribuant à Lénine après la mort de celui-ci[55]) :

« Из всех искусств для нас важнейшим является кино –

Iz vsekh iskustv dlia nass vajneïchim yavliaetsa kino»

(De tous les arts, l'art cinématographique est, pour nous, le plus important.)

Est-ce le seul vestige qui resterait de ces années ?

L'économie du cinéma s'est vue bouleversée avec l'effondrement de l'URSS[56] et le septième art n'est pas le plus important en ce début de XXIème siècle. D'ailleurs, il n'y a pas d'art plus important qu'un autre ; tous les arts existent à des niveaux différents, certains bénéficiant d'une plus grande visibilité, l'investissement variant selon la demande du public. Dans ce chapitre, notre objectif est de pouvoir évaluer les ruptures et les continuités du cinéma documentaire des années 1920 (période des fondements de ce genre) dans le contexte actuel.

Le cinéma était gouvernemental ; aujourd'hui, il ne l'est plus à 100%. Il bénéficie d'une aide

---

[54] Interview de Pavel PETCHONKIN par l'auteur de ce mémoire (janvier 2008)
[55] FRODON Jean-Michel. *La projection nationale : cinéma et nation.* Odile Jacob, Paris, 1998 (p45)
[56] Thème développé dans la partie II de ce mémoire

conséquente du gouvernement, mais aussi de financement privé[57]. Son statut privilégié dans le monde du savoir, de la propagande et de la culture a perdu de son ampleur depuis l'effondrement de l'URSS, mais néanmoins tente de retrouver son identité depuis quelques années après le passage à vide des années 1990.

Les chroniques de la réalité deviennent le cinéma documentaire. La nomination est différente, mais le fond est-il si étranger ?

Les objectifs des chroniques - soit Eduquer, Informer, Comprendre, Apprendre – peuvent se référer au documentaire contemporain. Tout dépend de la manière dont l'image est utilisée. Néanmoins, notre sentiment est que les documentaristes russes, dont les films sont montrés pour la plupart dans les festivals[58], n'ont pas l'intention d'éduquer les spectateurs, tel que cela était conçu dans les années 1920 et jusqu'à la fin des années 1950. On sait que la population à la veille de la période brejnévienne est alphabétisée et que le pouvoir supprima partiellement la fonction éducative du cinéma[59] à cette époque. Aujourd'hui, éduquer à un genre n'est pas exclu, à une image probablement. Mais on ne peut parler d'*aguit-kino*. Ce ne sont plus des commandes d'Etat, mais une réalisation personnelle : les documentaristes russes filment leur pays, à travers les gens qui y vivent et sur ce principe, en ressort un documentaire qui peut informer le spectateur pour mieux comprendre le monde dans lequel il vit et apprendre à le tolérer[60].

Un documentaire restera une chronique parce qu'il illustrera un lieu, une société pendant une période donnée. D'ailleurs, le gouvernement russe y voit le grenier de l'Histoire de la Nation et comprend sa priorité à réinvestir dans ce cinéma. Mais le documentaire va au-delà de la chronique, parce qu'il est empli d'une subjectivité qui peut s'accomplir artistiquement. Il peut être regardé comme une œuvre d'art. Ce qui n'était pas le cas dans les années 1920, bien que des réalisateurs, comme Medvedkine, Karmazinski…ne se sont pas contentés de filmer des faits, mais ont été en quelque sorte un peu hors du temps ou en avance sur leur temps en ne négligeant

[57] Partie II, chap I-C de ce mémoire
[58] Partie I, chap.III et Partie II, chap.III de ce mémoire
[59] Katia KHAZAK *Le cinéma de la perestroïka vu par la critique de presse française.* Université Paris III (Master I Médiation culturelle, 2008) (Partie I -chap.II-2)
[60] L'approche interculturelle sera développée dans la Partie III de ce mémoire

pas la forme. Cette dernière et le contenu d'un film sont aujourd'hui primés, à l'exemple de l'œuvre de Dziga Vertov, reconnue depuis quelques années. Cette particularité, marquant une discontinuité avec le cinéma des années 1920, pourrait faire du documentaire contemporain un cinéma élitiste - alors qu'il était populaire - du fait d'une diffusion très faible hors festivals. En effet, le documentaire en ce début de XXIème siècle a disparu du grand écran[61], alors que sa diffusion était intense un siècle auparavant.

Les documentaires diffusés à la télévision et souvent produits pour et par le petit écran[62] feraient acte d'*aguit-kino*, car dans toute société, le pouvoir de la télévision est considérable et influence excessivement le spectateur. On parlera d'éducation massive par l'image, dont le contenu dominera la forme – celle-ci étant quasi inexistante. Le documentaire « télévisé » est alors associé au reportage, dont l'idéologie a pour fil conducteur le contexte politique et économique mondial.

Par ailleurs, initié dans les années 1960[63], aujourd'hui d'une manière beaucoup plus répandue, le cinéma de « l'individu » remplace celui de « la foule ». En effet, les dogmes soviétiques prônant le collectivisme, la société était le centre d'intérêt de la caméra. A présent, filmer le destin d'une personne, d'un couple ou d'une microsociété suppose à la fois :

- la valorisation de l'individualité, devenue originale
- l'observation d'un citoyen comme miroir d'une société pour solliciter des questions communes, à l'intérieur du pays comme à l'extérieur.

Finalement, ce cinéma, dont les messages s'adressent toujours à la collectivité, serait-il devenu universel, malgré les barrières culturelles qui peuvent heurter la compréhension de certaines situations ?

Une rupture évidente est le ton : l'optimisme et l'enthousiasme de l'*aguit-kino* dénotent avec la

[61] Ce thème est traité dans la partie II de ce mémoire
[62] Partie II, chap.II de ce mémoire
[63] Partie I, chap.III-C de ce mémoire

noirceur du documentaire contemporain, même si un message d'espoir domine[64]. Ces modifications sont le résultat de mutations politiques et sociales. Le relâchement idéologique, la disparition progressive de la fonction éducative du cinéma, les influences du cinéma mondial (on observe que le documentaire social relate en général un fait affligeant) ont favorisé cette tendance.

Enfin, en regardant des documentaires d'époque différente, on trouve des similitudes dans le travail des réalisateurs. «*Tarva yeghanaknère* » (Les saisons, 1972) de Pelechian rappelle le travail de M.Kalatozov dans «*Соль Сванетии*-*Sol' Svanetii* » (Le sel de Svanétie, 1930); «*Фабрика*-*Fabrika* » (L'usine, 2004) de S.Loznitsa celui de «*Чугун*-*Tchugun* » (La fonte, 1964) d'O.Iosseliani. La culture cinématographique s'est transmise naturellement à l'intérieur d'une école et dans les studios d'Etat. Dans l'euphorie « révolutionnaire », un lieu où seraient réunis tous les artistes était idéal pour la création et la confrontation des idées. Le 1er septembre 1919 est fondé le *GTK* (Technicum d'Etat du cinéma, aujourd'hui *VGIK*), soit cinq jours après le décret de Lénine. La Russie a été la première à édifier les fondements de l'enseignement professionnel cinématographique (en Europe et en Amérique, l'enseignement se mettra en place dix ans plus tard). Ainsi, l'école, comme phénomène de culture nationale, est à la fois la transmission et la conservation des savoirs, des traditions culturelles. Au début des années 1920, elle devient l'unique endroit où les professionnels d'avant et d'après la révolution ont pu partagé leurs expériences et apprendre les uns des autres[65]. Lieu où foisonnent les idées et les talents, elle reste aujourd'hui une valeur sûre pour les futurs cinéastes et une référence internationale.

Ainsi peut-on avancer que le statut du cinéma documentaire s'est modifié, passant d'un cinéma éducatif, utilitaire, de propagande, centré sur la société dans son ensemble à un cinéma d'auteur (qui sera initié par Dziga Vertov, mais non reconnu par le pouvoir) s'attachant à l'individu, comme miroir de la société. Depuis 1991, le documentaire est fragilisé par une instabilité financière et un système de diffusion à revoir dans sa totalité. En cela, on parlerait de

[64] Partie III, chap.II-B de ce mémoire
[65] GRACHTCHENKOVA Irina. *Kino serebrennogo veka*. Moskva, 2005 (p26)

discontinuité.

Reste que les réalisateurs russes sont inspirés par leur propre histoire et leur culture. Ce serait la continuité du genre documentaire issu des années 1920 dans la manière d'appréhender le monde des documentaristes russes contemporains, car tout comme Vertov, Medvedkine,…ceux-là ne se contentent pas seulement de regarder le monde qui les entoure, mais montrent aux spectateurs ce même monde sous un autre angle, s'appuyant pour certains sur un mode plus fictionnel ou esthétisant pour s'exprimer.

Mais cet héritage artistique, dans le contexte actuel d'un pouvoir de la télévision prédominant, pourra-t-il préserver son identité d'un formatage qui ne permet pas à l'auteur d'être éloquent ?

Pour répondre à cette question, nous nous sommes appliqués à initier le lecteur à un cinéma documentaire d'auteur à partir de la Perestroïka, période charnière pour l'affirmation d'un genre qui supplantera la fiction, parce que la franchise des images et du discours du cinéma documentaire montrant les problèmes sociaux dépassera la déroute cinématographique des réalisateurs de fiction[66].

II - Emergence d'une nouvelle approche : 1987

« Il me semble qu'on ne doit pas mettre la vie en morceaux mais tourner de vrais morceaux de vie, c'est-à-dire en comprenant leurs liaisons intérieures.[67]»

« Pendant la Perestroïka, le film documentaire remplissait un rôle social, mobilisait l'opinion publique, soulevait certaines questions.[68]»

A/ Perestroïka et cinéma

En mars 1985, Mikhaïl Gorbatchev devient secrétaire général du Parti et instaure la *Perestroïka* (restructuration/reconstruction) avec comme première étape l'accélération (*ouskorenie*) qui donne le ton à la mise en place des futures réformes. Se heurtant aux réticences des secrétaires régionaux, il décide de restaurer le pouvoir de l'Etat en diminuant celui du Parti. Son arme sera la transparence (*glasnost'*) pour ouvrir l'espace au public. On dénonce les dysfonctionnements

[66] « Espaces sans distances » par Serge DANEY in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p8-14)
[67] « Le cœur révélateur » par François NINEY : interview de Herz FRANK in *Ibidem (p82)*
[68] Interview de A.KHANYUTIN par Rob ROMBOUT in *Permmission,* documentaire

du système soviétique, les tabous de l'histoire sont brisés et la légitimité du parti ébranlée. La deuxième étape de la Glasnost' commence : la démocratisation. Un réel travail de réappropriation de l'histoire s'effectue ; la société jette un regard sur elle-même ; les anciens combattants de la guerre d'Afghanistan font valoir leurs droits ; des livres interdits sont publiés ; les groupes de rock alternatifs sont autorisés à se produire ; les effusions idéologiques s'expriment[69]. Dans ce contexte, le socle de la cinématographie se brise lentement et le cinéma, tel un miroir de la société, devient un lieu d'expressions : politique, sociale et culturelle.

Elem Klimov, cinéaste et Premier secrétaire de l'Union des cinéastes (remplacé en 1988 par Andreï Smirnov, cinéaste) entreprend en 1986 d'importantes réformes au sein de cette Union. Ces changements bouleverseront l'industrie du cinéma en URSS[70] et dans ce contexte, ajouté aux premiers pas de la glasnost', le cinéma soviétique connaîtra de profondes modifications.

Le documentaire dès la moitié des années 1980 sera synonyme d'éclectisme, car les « vannes ouvertes », la censure officiellement suspendue (sauf si les films soulèvent des problèmes écologiques ou sociaux[71]), on filmera tout, voire- même n'importe quoi[72]; cet éclectisme cinématographique, dû à la variété des genres est peut-être une réponse aux années précédentes[73].

« *Revenus du réalisme, du romantisme, et de bien d'autres choses, les cinéastes explorent la voie du direct, la plus apte à tirer les leçons du passé et à dresser un état des lieux* [74]». On ne montre plus la foule. Le cinéma du direct s'intéresse aux gens et au regard de leurs témoignages, de leurs parcours, un constat est fait sur la réalité. La forme peut être expérimentale et le spectateur peut facilement s'identifier aux protagonistes.

Cette voie avait déjà initié ses premiers pas dans les années 1960, les artistes s'efforçant

---

[69]MINASSIAN T.Ter, RAVIOT J.R. *De l'URSS à la Russie. La civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*. Ellipses, 2006 (p110-116)

[70] Partie II, chap.II de ce mémoire

[71] « Interdit d'interdire » interview d'Andreï PLAKHOV par Serge DANEY et Serge TOUBIANA in *Les cahiers du cinéma: spécial cinéma soviétique, 1990* (p23)

[72] Critique du documentaire anti-drogue « La confession, chronique de l'aliénation » de G.GAVRILOV par François NINEY in *Ibidem* (p38)

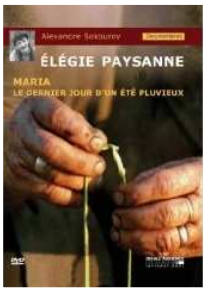
[73] « Kitsch et nostalgies dans le cinéma post-soviétique » par Svetlana BOYM, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p140)

[74] GAUTHIER Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma.* Nathan, Paris,1995 (p94)

d'étudier le langage du documentaire pour mettre en évidence des problèmes[75]. On tentait alors, malgré la censure, de montrer l'homme tel qu'il était ; la méthode principale étant l'observation de la vie[76].

A la fin des années 1970, des films comme : «*Мария - Maria*» de Sokourov (1978-1988 - la deuxième partie du film sera filmée dans les années 80) et «*Свадьба - Svad'ba* » (La noce, 1977) de Khanyutin illustrent également cette tendance.

Sokourov filme en 1979 la vie dans les campagnes en choisissant Maria Voïnovoï qui travaille dans un kolkhoze. On y découvre différents éléments pendant la période de la moisson : la vie en collectivité, le travail à la chaîne, une majorité de femmes dans les champs. Ce qui prédomine est l'engagement de Maria dans son métier et sa force (elle conduit aussi des tracteurs) malgré des conditions de travail rudes. Elle parlera un peu de sa vie : mariée, elle a une fille. Son fils a péri dans un accident. Sur fond de magnifiques paysages de campagne et de mer (où la famille passera des vacances heureuses), Sokourov évoque la lutte de l'héroïne pour de meilleures conditions de travail. Neuf ans plus tard, le réalisateur revient dans ce village de Vedenino : il projette son film à la maison de la culture devant le public du village. On comprend alors que Maria est décédée. Sa fille s'est mariée, a un fils et s'est fâchée avec son père qui a retrouvé une femme. Le réalisateur choisira des images en noir et blanc pour cette deuxième partie, contrastant avec des images en couleur dans la première.



Alexeï Khanyutin, pour son diplôme, réalisera «*Свадьба - Svad'ba* », le mariage d'un jeune couple russe Vitia et Véra. Ce film mettra en avant l'exode rural des jeunes qui souhaitent construire leur avenir en ville pour y trouver une vie plus facile, contrastant avec les parents et surtout les grands-parents qui revendiquent une vie meilleure du passé.

Ces deux films apportent des témoignages illustrant la réalité et vont probablement plus loin en

[75]« Le cœur révélateur » par François NINEY. Entretien de Herz FRANK, in *Les cahiers du cinéma: spécial cinéma soviétique, 1990* (p81)
[76] « Dokumental'noe kino perioda SSSR », in *kinodocument.ru/nashekino.html*

remettant en question les anciens dogmes ou plutôt posent la question en quoi la société d'aujourd'hui ne peut se reposer sur le système d'hier : celui-ci peut-ils encore perdurer ? A quoi aspire la nouvelle génération de cette société ?

Ainsi, le documentaire pendant la Perestroïka aspirant à ne pas être du reportage et défendant une forme artistique s'attachera :

- au présent : montrer la vie telle quelle est - observation de ce qu'est devenue une société à travers des gens (remise en cause des grandes idéologies ?)
- au passé : redécouverte de nombreuses images d'archives : interrogations sur l'histoire, sur le passé, voire remise en question : à la différence des années précédentes où le présent, le quotidien était filmé pour un meilleur avenir et le passé peu évoqué (quelques films après 1956) sauf à travers des adaptations littéraires[77].
- aux événements « traumatisants » récents (Afghanistan ou Tchernobyl, qui initiera l'ouverture du pays, car la cause devient internationale)

Le documentaire aura du succès auprès du public, car les thèmes seront variés et les films seront projetés à la fois sur les chaînes de télévision, mais aussi traditionnellement dans les salles de cinéma, en première partie des films de fiction[78].

« *Le documentaire devint un des genres les plus polémiques et les plus populaires de cette ère de la glasnost*[79] », au contraire de la fiction, où « *les films ne semblent faits pour personne*[80] ».

B/ Les thèmes

- *Les jeunes*

La jeunesse et ses tourments sont filmés en Lettonie et en Russie au travers de deux films

[77] « L'Avenir radié » par François NINEY, in *Les Cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p15-17)
[78] « Dokumental'noe kino perioda SSSR », in *kinodocument.ru/na[illegible]o.html*
[79] « Kitsch et nostalgies dans le cinéma post-soviétique», p[illegible] BOYM, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, P[illegible]ne Nouvelle, 2005 (p141)
[80] « Espaces sans distances » par Serge DANEY, in *Les Cahiers du cin[illegible] : spécial cinéma soviétique, 1990* (p12)

« cultes », mais qui connaissent deux parcours différents : «*Легко ли быть молодым-Legko li byt' molodym* » (Est-il facile d'être jeune ?, 1987) de Yuris Podnieks, qui sera vu par onze millions de spectateurs en URSS et qui passera sur des chaînes occidentales[81] et «*Рок-Rok* » (Rock-Destin, 1987) d'Alexeï Utchitel, qui ne franchira pas les frontières, mais connaîtra un large succès dans le pays.

Le film de Yuris Podnieks fera l'effet d'une « bombe » en Russie, tandis que les critiques en France le rendront peu ordinaire[82]: il sera le premier documentaire abordant un des genres les plus importants de la perestroïka : les problèmes des jeunes.

La jeunesse lettone explose pendant un concert et dans l'euphorie de l'événement saccage un train. Un procès aura lieu et se voudra exemplaire. Le réalisateur suivra ces jeunes et posera différentes questions pour comprendre ce geste reflétant un besoin d'expression et un sentiment de malaise. De nombreux aspects de la vie quotidienne sont abordés : interrogations sur le sens de la vie, problèmes familiaux, petite délinquance, service militaire, courants punk et hard rock, petits boulots, guerre en Afghanistan…A travers ce film, l'URSS découvre sa jeunesse. Il remet en cause un système qui s'épuise et met en avant le malaise de la jeune génération. Guy Gauthier[83] soulignera qu'il suscitera à travers l'URSS un « *désir de direct* » chez des cinéastes qui n'eurent pas tous la maîtrise de Y.Podnieks.

Un an plus tard, A.Utchitel choisit de parler de la jeunesse russe à travers de jeunes groupes de rock de Leningrad : *Kino, Aqvarium, Auksion*…. Filmés dans la vie et sur scène, ces artistes parlent de leur parcours et de leurs idées librement. De condition modeste la journée (projectionniste, chauffeur…), ils remplissent des stades le soir. Les artistes deviennent accessibles et leur message précis : se réaliser.

Titre à double sens en russe « Rock – style musical » et « Le

[81] « Les cinéastes lettons donnent le ton » par François NINEY, in *Ibidem* (p80)
[82] Katia KHAZAK *Le cinéma de la perestroïka vu par la critique de presse française.* Université Paris III (Master I Médiation culturelle, 2008) (p67-68)
[83] GAUTHIER Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma.* Nathan, Paris,1995 (p95)

destin », ce film soulève les dysfonctionnements d'un état, met l'accent sur le décalage entre la rigidité d'un système ancien et la jeune génération qui passe entre les filets pour concrétiser ses aspirations.

Le sujet de ces deux films parle de la jeunesse, mais de manière différente. A.Utchitel met l'accent sur des questions plus existentialistes, s'attache à l'individu dans une forme artistique; tandis que Y.Podnieks, à la manière d'un reportage, montre comment le pays a pu en arriver à ce niveau de destruction et ce qu'il faut faire pour que cela ne se répète pas. En ce sens, le film « Est-il facile d'être jeune ? » ne se rapprocherait-il pas de l'aguit-kino ?

Une autre jeunesse sera évoquée : celle qui revient de la guerre d'Afghanistan. Filmés à un an d'intervalle, « *Возвращение-Vozvrachenie* » (Le retour, 1987) de Tatiana Tchoubakova et «*Боль-Bol'*» (La douleur, 1988) de Sergueï Loukantchikov seront des témoignages, sur fond d'archives, de soldats revenus de cette guerre, de mères, ou encore d'épouses ayant perdues leurs proches. Ces films dénoncent la culpabilité du peuple russe devant cette guerre et la difficulté pour ces « Afghantsy » à se réadapter à une vie normale. L'espoir sera la volonté de ne pas recommencer à l'avenir. Tout comme les films sur l'écologie, les documentaires sur l'Afghanistan dérangent.

- *La société aujourd'hui*

Dans la continuité de l'idée d'une société en déclin, deux réalisateurs talentueux des années 1960 filment cette réalité.

Pavel Kogan s'installera dans une usine à Leningrad, où l'on fabrique des chocolats. Les travailleurs y sont peu stimulés ; le travail est à la chaîne, mais tout semble ralenti. Quelques femmes s'expriment sur leur vie de couple peu exaltante. Il semblerait qu'on n'attend plus rien, comme une fatalité. Pourtant, le titre « *Скоро лето - Skoro leto* » (Bientôt l'été, 1987) semble appréhender des changements.

Herz Frank, avec Vladimir Eisner, filmera la famille Ovetchkin (*Жили-были семь Симеонов – Jili byli sem' Simeonov* / Il était une fois sept Siméon…,1989) qui vit en Sibérie dans de modestes conditions et dont les sept frères deviennent musiciens. Cette vie rude dans une ferme et leur étonnante culture musicale aboutissent à une tragédie, à laquelle les réalisateurs ne pouvaient s'attendre : ils détourneront un avion, voulant émigrer en Occident, et dans la panique tueront quelques personnes dont leur mère (à sa demande), pour se suicider ensuite.

Deux des frères en réchapperont et seront jugés avec leur sœur, considérée comme complice.

Construit en deux parties (avant et après la catastrophe), filmé en noir et blanc (sauf pendant leur tournée au Japon), ce film dégage une force et une émotion, dû probablement en partie à la tournure des événements, mais aussi à cet aspect de « cinéma-vérité ».

En 1989, Herz Frank dira à la fin du film : « *L'histoire tragique des Ovetchkin plonge ses racines dans une époque où nous vivons dans la peur, l'interdit total et le secret. Le « niet » gouverne toujours nos esprits. La conscience du peuple s'éveille et dit enfin : « Oui, tu as le droit ». Le suicide collectif dans un avion en feu, ce n'est pas seulement la conclusion d'un banal fait divers ; c'est une révolte, c'est une explosion sociale, un signal. L'image de la catastrophe qui nous attend si nous laissons le mal et la violence gouverner le monde.* »

Un an après, A.Govorukhine réalisera un film noir « *Так жить нельзя-Tak jit' nelzia* » (On ne peut pas vivre comme ça, 1990) : corruption, prostitution, trafic de stupéfiants, pauvreté seront les ingrédients de ce film.

Prenant la parole en permanence, son engagement sera clair et le ton est donné : faire dans le « social-glauque » et dénoncer la criminalité dans le pays (du peuple et du pouvoir). La question est posée : « Que sommes-nous devenus en 70 ans ? ». Découpé en plusieurs parties, le style est similaire aux documentaires de télévision, jouant plus sur le sensationnel que sur la forme. Ce réalisateur, connu dans le monde du cinéma de fiction et plus talentueux dans ce genre, filmera à

un an d'intervalle trois autres documentaires « engagés », qui susciteront beaucoup de controverses.

- *Témoins du passé dans le présent*

L'ancienne génération nous parlera du passé sur fond d'images contemporaines :

«*Жизнь по лимиту-Jizn' po limitu* » (La vie en contingence, 1988) de Nikolaï Obukhovitch (réalisateur régulièrement censuré[84]) reflètera à la fois la nostalgie des années précédentes à travers l'histoire d'une vieille dame, toujours en activité, venue à Leningrad après une longue vie en campagne et fera habilement un portrait de cette grande ville (rythme, population, transports, queue dans les magasins…).

Principale artère en URSS, le train est un véritable lieu d'échanges : «*Казенная дорога-Kasionnaya doroga* » (Voyage en 4ème classe, 1988) de Viktor Semeniuk nous raconte des histoires du temps passé. Nostalgiques ou sans regret, les conversations se mélangent. Convivialité dans la promiscuité d'un wagon, ce film nous emmène dans les profondeurs de la Russie.

Que l'on soit en Russie ou dans d'autres républiques, l'URSS se pose les mêmes questions. Murat Mamedov filme tendrement des « Babouchkas » (grands-mères) ukrainiennes, qui « Tôt le dimanche » (*В воскресенье рано-V voskressenie rano,* 1987) au rythme de leurs scies, font des allers-retours entre le passé et le présent. Un portrait de la perestroïka se dessine : les personnes âgées continuent à travailler durement et s'organisent un marché parallèle; la nostalgie s'exprime au son des chants populaires.

- *A la recherche de son histoire*

Le regard sur le passé portera principalement sur la période stalinienne, dans la continuité des dénonciations staliniennes, initiées officiellement pendant le XXème Congrés en 1954 et devenues quotidiennes durant la Perestroïka. François Niney soulignera en 1990 que « *beaucoup de films, tant documentaires que fictions, produits au cours de ces trois dernières années en*

[84] « L'art du réel vu de Leningrad » par François NINEY, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p 75)

URSS, règlent des comptes avec Staline ou le stalinisme[85]». Il s'agira d'associer des témoignages « en direct » à des documents d'archives.

« *Власть Соловецкая – Свидительство и документы – Vlast' Solovetskaya Sviditelstvo i dokumenty*» (Le pouvoir de Solovki – témoignages et documents, 1988), film de Marina Goldovskaya, parle de la période des emprisonnements excessifs et de la vie du camp entre 1923 et 1939 dans ce lieu saint devenu lieu d'enfermement.

Comme l'indique le titre, la force de ce documentaire est le témoignage d'anciens prisonniers, entre autres Dimitri Likhatchev, député du peuple au moment du tournage. Par ailleurs, enrichi par les chroniques de 1927-1928 (filmées dès 1925 par le NKVD[86]) sur la vie dans les camps, montrant le contraste entre ce qui a été filmé et ce que les gens ont vécu, ce film met en évidence l'utilisation de la pellicule comme moyen de propagande, touchant une réalité « fabriquée ».

« *Я служил в охране Сталина или опыт документальной мифологии – Ya slujil v okhrane Stalina ili opyt dokumentalnoï mifologuii* » (J'ai servi dans la garde de Staline ou essai d'une mythologie documentaire, 1989), est le témoignage d'Alexeï Rybine, qui a été dans la garde de Staline. Son discours décrit la vie personnelle de ce dernier et aiguise la curiosité du spectateur par ces détails. Son récit n'est pas interrompu par le réalisateur Semion Aranovitch; de gros plans sur le visage du conteur sont fréquents.

Ce film déstabilise : comme beaucoup de films de fiction et surtout américains, le méchant devient touchant. On s'attendrie presque sur ce portrait, voire on se pose même la question : était-il vraiment comme ça ? L'admiration de Rybine pour Staline paraît évidente et de là le spectateur s'interroge. Serge Daney écrira : « *Etrange de voir ce film dans un cinéma de quartier et de regarder (voyeurisme au carré) le visage indécidable du public*[87]. » Svetlana Boym propose une analyse de ce film : « *L'histoire racontée par Rybine s'efforce*

[85] « L'Avenir radié » par François NINEY, in *Les cahiers du cinéma: spécial cinéma soviétique, 1990* (p15)
[86] Commissariat du peuple aux affaires intérieures
[87] « Espaces sans distances » par Serge DANEY, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p12)

d'effacer toutes les imperfections, mais celles-ci réapparaissent dans le flot des détails, pour être subtilement ramenées au premier plan. Pour le cinéaste, ces détails, ces imperfections échappent précisément à toute codification, pour prendre la plus grande importance[88]. »

- *L'écologie*

Fin avril 1986, un des réacteurs de la centrale nucléaire de Tchernobyl explose. Officiellement, l'information sera donnée quelques jours plus tard, pendant que la population évacuait la ville. Cet événement, en plus d'avoir été une catastrophe écologique sur le continent européen, a marqué l'ouverture « forcée » de l'URSS sur l'extérieur. Il ne s'agissait plus d'un problème interne. Certains parleront de « détonateur » de la Glasnost', car la dimension internationale ne permettait plus le secret d'Etat. Cette catastrophe était aussi un moyen de séduire l'Occident en reconnaissant les faiblesses et les carences du système[89]. Pourtant, quelques documentaires, réalisés sur Tchernobyl ont été censurés, puisque leur distribution n'était pas encouragée. Par exemple, le film de Rollan Serguienko « *Порог – Porog* » (Le seuil, 1988), après « *Колокол Чернобыля – Kolokol Tchernobylia* » (Le tocsin de Tchernobyl, 1986). Youri Kolyada, caméraman, met l'accent sur cette censure[90].

III – Le cinéma documentaire post-soviétique

> *« Maintenant que les choses sont possibles, les Russes ont du mal à trouver leurs marques, pour être les témoins de leur réalité. » Marin Karmitz*[91]
> *« Les gens, dans notre pays, n'ont rien à manger pas plus qu'ils n'ont de quoi se laver. Comment voulez-vous que l'on exige de l'argent pour le développement du cinéma soviétique. » Alexandre Sourine*[92]

A – Deux décennies contrastées

« *La force qui dirige et oriente la société soviétique* » (art.6 de la Constitution de l'URSS de

---

[88] «Kitsch et nostalgies dans le cinéma post-soviétique » par Svetlana BOYM, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p143)
[89] MINASSIAN T.Ter, RAVIOT J.R. De l'URSS à la Russie. La civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours. Ellipses, 2006 (p113)
[90] Témoignage, in *Le tombeau d'Alexandre* de Chris MARKER
[91] Entretien avec Marin KARMITZ « Test à l'Est » par L.DANIELOU, in *Les cahiers du cinéma: spécial cinéma soviétique, 1990* (p35)
[92] Rencontre avec A.SOURINE « La jeunesse brûlée » par F.NINEY, in *Ibidem* (p37)

1977), véritable colonne vertébrale du système politique, est abolie au profit d'un Etat dont les institutions sont elles-mêmes totalement bouleversées[93].

Les années 1990 sont une période de décisions et d'actions importantes dans des conditions incompréhensibles, indéfinissables. Rien n'est prévisible. Tout peut s'effondrer rapidement. Les années 2000 voient les choses se mettre en place, s'installer d'une manière sensée, se construire.

L'arrivée au pouvoir de Boris Eltsine marque le démantèlement de l'URSS, qui sera celui aussi du cinéma. Chaque république aura son propre cinéma ; les studios essayeront de survivre sans fonds et certains se reconvertiront dans le privé[94]. La fin du monopole de *Goskino* entraînera également de grands changements[95].

Si les réformes économiques, culturelles et industrielles dépendent de l'évolution d'une société, le cinéma documentaire peut en appréhender les transformations et accompagner les événements historiques. En 1990, Sokourov, dans «*Советская элегия*-*Sovetskaya elegiya* » (Elégie soviétique, 1989), consacre son film à Boris Eltsine, qui sera à la tête du pouvoir un an plus tard. Le défilé des portraits photographiés des différentes personnalités politiques d'URSS depuis 70 ans, comme un compte à rebours, ne marque-t-il pas la fin d'un pouvoir ?

« *Д.М.Б 91*-*D.M.B 91* », d'Alexeï Khanyutin (1990), n'est-il pas un documentaire (exceptionnel) des dernières années de l'Armée Rouge ? Toujours est-il que les ultimes jours de l'URSS, que Iossif Pasternak nous fait vivre dans «*Москва, три дня в августе*-*Moskva, tri dnia v avguste* » (Moscou, trois jours en Août, 1991), marqueront le commencement de grands bouleversements économiques dans le cinéma documentaire.

Pourtant et même si les années 1990 sont noires - parce que la société est à reconstruire, les documentaristes en place se débattent pour essayer de s'adapter aux nouvelles conditions de

[93] MINASSIAN T.Ter, RAVIOT J.R. De l'URSS à la Russie. La civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours. Ellipses, 2006 (p119)
[94] Partie II – Chap.I-D de ce mémoire
[95] Partie II de ce mémoire

marché et aux nouveaux publics des salles. Dans la débâcle, de nouveaux cinéastes émergent.

Les thèmes post-soviétiques iront dans la continuité des années soviétiques : des tranches de vie comme représentation de la société, un regard sur le passé pour comprendre son histoire. La guerre en Afghanistan fera malheureusement place à celle en Tchétchénie. Des thèmes, comme la multiplicité des cultures, seront de plus en plus traités. Du documentaire « reportage » au documentaire « artistique », la manière d'aborder ces sujets est appréhendée différemment.

Marina Razbejkina mettra en évidence deux formes de cinéma : le cinéma vertical, propre à l'ancienne génération, s'appliquant à l'espace et cherchant les oppositions, comme le bien et le mal, la beauté et la laideur…et le cinéma horizontal, plus spontané, s'intéressant à l'individu et ses problèmes[96]. Cette étude s'attachera plus, comme précédemment, à la seconde catégorie, à savoir ceux où le regard cinématographique dépasse la simple information, ceux qui ont une signature, une identité et qui sont, pour la plupart, diffusés en premier lieu dans les festivals. V.Kossakovski soulignera à propos de cette catégorie de films : « *La dramaturgie dans ce type de cinéma documentaire naît des revirements de sentiments des spectateurs*[97]. » Le choix des documentaristes cités ci-après est loin d'être exhaustif. On tentera cependant de mettre en évidence de remarquables personnalités de cette profession.

B – Les documentaristes russes contemporains

> *« Un documentariste choisit de rendre compte, et l'art vient de surcroît, s'il a du talent ; un artiste choisit de s'exprimer grâce aux ressources de son art, et son témoignage sur le réel vient de surcroît*[98]*. »*
>
> *« Les nouveaux cinéastes sont à la recherche de nouvelles formes de langage, sans qu'il y ait nécessairement un langage à passer ou sans qu'il y ait un commanditaire derrière, ou la censure derrière*[99]*. »*

1/ Les incontournables

En France, à part Alexandre Sokourov (plus connu par le public français pour ses films de

---

[96] "Горизонтали маленького мира-Gorizontali malen'kogo mira" par M.RAZBEJKINA, in *Iskusstvo i kino* (8/07-p75-82)
[97] Autobiographie de V.KOSSAKOVSKI par lui-même, in *« Quatre documentaristes russes »*. Images documentaires n°50/51, 2004 (p 71)
[98] GAUTHIER Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma.* Nathan, Paris,1995 (p20)
[99] Rob Rombout, in *Permmission*, documentaire

fiction), trois documentaristes russes se distinguent dans le monde du documentaire : Sergueï Dvortsevoï, Sergueï Loznitsa et Viktor Kossakovski[100]. Ces trois réalisateurs, exemplaires par leur style, choisiront d'aborder de différentes manières leur entourage et la société dans laquelle ils vivent. Un point commun les réunit : l'art de filmer la vie telle qu'elle est et d'en prendre le temps, en esthétisant la pellicule à la limite parfois de la fiction.

Viktor Kossakovski prend soit la vie à l'improviste («*Тише!-Tishe !* » Silence !, 2003), soit construit son film à partir d'une idée

(«*Среда 19-7-61 – Sreda 19-7-61* » Mercredi 19-7-61, 1997). Dans le premier film, les gens sont filmés à leur insu ; dans le deuxième, le style est plus direct : les gens, nés le même jour que le réalisateur prennent la parole et font un état des lieux de leur vie. Dans les deux cas, se dessine un véritable portrait de la société : réussite, malaise, querelles, solitude, amour, parallèle entre la réparation incessante d'une rue à Saint-Pétersbourg et l'instabilité sociale ou la « non-projection » dans l'avenir.

Sergueï Dvortsevoï dans «*Хлебный день-Khlebnyï den'* » (Le jour du pain, 1998) découvre une réalité irréelle (par le lieu et le thème) en douceur (la lenteur du wagon pendant les 10 premières minutes) et brutalement (des personnes âgées poussent ce wagon dans la rudesse de l'hiver). L'image est belle et soignée. L'impression de mise en scène n'est pas exclue (caméra fixe devant la porte d'un magasin à l'extérieur et à l'intérieur : une chèvre arrive sur le perron, puis entre), mêlée à des scènes de vie quotidiennes (querelles dans un magasin). Dans «*Трасса-Trassa*» (Highway, 1999), il préfèrera l'espace (le désert du Kazakhstan) et suivra une famille nomade d'artistes de cirque de ce même pays. Sans l'ajout d'aucune musique, Dvortsevoï s'attache aux sons de la nature, des conversations, du silence. Ce son devient en soi un personnage et renforce l'harmonie dans les films. André Rigaut, ingénieur du son, dira : « *Mais en fait, que fait Dvortsevoï ? Du documentaire ou raconte-t-il des histoires ? Il est très dirigiste, à savoir il dit aux gens où ils doivent passer. C'est en ce sens, proche de Flaherty. Il fait dire des*

[100] Lire l'ouvrage indispensable et unique pour découvrir l'univers de ces réalisateurs « *Quatre documentaristes russes* », Images documentaires 50/51

choses qui l'intéressent, il fait rejouer des scènes. Mais je ne pense pas du tout que ce soit de l'abus. Je pense réellement que c'est une autre façon de parler de ce qui se passe, parce que c'est juste, et que cela raconte réellement, probablement mieux qu'une caméra anonyme ou de surveillance, filmant mieux la réalité de la vie des gens[101] ». Dvortsevoï fait une pause pour le documentaire aujourd'hui et se consacre à la fiction : « *Я больше не хочу ездить по судьбам людей как танк, превращая их в искусство*[102] – *Ya bol'che ne khotchu ezdit' po sud'bam liudeï kak tank, prebrachtchaya ikh v uskusstvo* » (Je ne veux plus aller dans le destin des gens comme un tank, en les transformant dans l'art).

Olivier Dandré a travaillé comme ingénieur du son sur «*Тюльпан- Tiul'pan* » (la première fiction de S.Dvortsevoï, primée à Cannes en 2008, proche du documentaire[103]) et «*Свято- Sviato* », documentaire de V.Kossakovski (2005). Il expliquera que ces réalisateurs n'ont pas de réflexion très structurée : ils reconsidèrent leur position. Le résultat est deux films différents entre le début et la fin du tournage. Ils jouent avec les imprévus, osent des choses. Pour lui, S.Dvortsevoï a un cinéma plus dirigé, car il y a une véritable attente d'événements inhabituels. Il se nourrit de la vie et l'arrange. Le point commun entre eux est qu'ils font leurs films seuls.

Sergueï Loznitsa est considéré en France comme étant un documentariste russe, bien qu'il se revendique comme documentariste ukrainien[104]. Très attaché à l'utilisation de la pellicule 35 mm, dans «*Полустанок-Polustanok* » (La station, 2000), il plonge le spectateur dans le rêve pendant que les « acteurs » sont endormis : images floues en noir et blanc (qui rappellent celles d'Alexeï Khanyutin dans «*ДМБ-91/ DMB-91* », 1990), tempo des ronflements, irrégularité des saisons ajoutent au phénomène irréel. Et le spectateur de se poser la question : « Comment toutes ces personnes peuvent-elles dormir en même temps dans ce lieu public ? ». Entre fiction et

[101] Interview d'André RIGAUT par l'auteur de ce mémoire (12/07)
[102] Interview du 12/05/2008, www.expert.ru
[103] Interview de Joël CHAPRON « Le changement de typologie des spectateurs va influer sur le contenu des futurs films », in *Kinoglaz.fr* (06/05/08)
[104] Interview de Christophe POSTIC par l'auteur de ce mémoire (05/08)

réalité, Loznitsa propose à la fois un cinéma expérimental et classique. «*Поселение-Posselienie* » (La colonie, 2001), au rythme des saisons, plonge le spectateur vers l'inconnu : dans un lieu difficile à localiser, au cœur d'une nature riche, une petite société de prisonniers ou d'exclus s'organise (repas, moisson, cultures, hygiène…), et participe à la vie d'un village voisin. A la manière d'un photographe, Loznitsa fixe les images dans le temps (les quatre hommes assis sur un banc / l'homme et sa revue) et impressionne à la fin par la série de portraits émouvants, car emprunts d'humanité. Les questions que le spectateur peut se poser tout au long du film, déstabilisent (Qui ? Où ? Pourquoi ?), ainsi que le décalage de vie entre cette microsociété et la société dans laquelle on vit. L'*Ave Maria* final serait-elle presque une bénédiction ?

Sans commentaires et sans musique, « *Блокада-Blocada* » (Blocus, 2005) repose uniquement sur le montage d'images d'archives de qualité et d'une magnifique bande-son de Vladimir Golovnitsky. Rendues publiques récemment, ces images font revivre les conséquences des 900 jours du siège de Leningrad par les Allemands pendant la seconde guerre mondiale : famine, population civile disséminée, Leningrad devient une ville fantôme. Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser à la résistance et la force de ce peuple.

Ce cinéma prend son temps, s'attache à l'image et aux protagonistes porteurs d'un message. Le réalisateur, silencieusement, filme. Le spectateur réagit. C'est aussi toute cette faculté « *à relier le singulier et l'universel*[105] ». La parole est quasiment absente; la caméra observe, parfois provoque.

Par ailleurs, même si leurs films n'ont pu être visionnés, on notera deux noms importants du « nouveau documentaire », fréquemment cités dans différentes lectures. Marina Razbejkina, documentariste depuis 1990, a filmé plus d'une vingtaine de documentaires. Précise dans sa

[105] *« Quatre documentaristes russes »*. Images documentaires n°50/51, 2004 (p10)

facture, attachée à la beauté des paysages, son style a été remarqué à l'étranger grâce à son premier film de fiction « *Время жатвы – Vremia jatvy*» (Le temps de la moisson, 2004).

Pourvu d'un style plus provocateur et comptant à son actif presque 30 documentaires, Vitaly Mansky est adepte du cinéma du réel qui ne s'appuie pas sur un scénario. Son mot d'ordre est de montrer à l'écran des images les plus réelles possibles et non pas de reconstruire la réalité. Reconnu à l'étranger grâce à son film « *Тело Ленина - Telo Lenina*» (Le corps de Lénine, 1992) puis en Russie[106], il continuera à choisir de grandes figures comme Gorbatchev, Eltsine ou Poutine pour ses documentaires. En 1995, il tentera de réunir et de classifier les films produits non gouvernementaux entre 1950 et 1991 et réalisés par des réalisateurs amateurs[107]. Auteur et présentateur depuis 1996 de l'émission sur la chaîne RTR « *Реальное кино – Realjnoe kino* » (Le cinéma du réel), il se bat pour populariser cet art à la télévision[108]. Dans la continuité des principes du *Kino-Pravda* de Dziga Vertov et du « cinéma-vérité », il publiera en 2005[109] un manifeste du cinéma documentaire, dont les critères seraient les suivants[110]:

- Absence de scénario, car la réalité et le scénario sont incompatibles
- Aucune limite pour l'auteur pendant le tournage, sauf juridique (les questions esthétiques doivent se décider au montage)
- L'auteur ne doit pas être « l'otage » de la technologie : la réalité occupe la première place, ensuite viendra la qualité des images
- Pendant le film, l'auteur indique au spectateur sous forme de titre le temps et l'endroit du tournage
- Aucune reconstruction ou mise en scène n'est possible.
- La durée du film n'est pas limitée
- Refus de l'idée « fin du film », car la réalité est illimitée.

---

[106] Zoïa KOCHELEVA in *Dokumental'noe kino : illiusia vybora*. Materik, Moskva, 2007 (p163)
[107] Notes sur V.MANSKY, in *www.vertov.ru/manski/biograf.htm*
[108] Partie II, chap.II de ce mémoire
[109] « Manifeste du cinéma du réel » par V.MANSKY, in *Iskusstvo i Kino* (N°11/2005)
[110] Lire également partie II, II-A de ce mémoire

2/ Les documentaristes soviétiques aujourd'hui

Le cinéma documentaire traditionnel se maintient et continue à développer ses orientations, malgré peut-être la difficulté pour l'ancienne génération à renouveler sa nécessité de filmer (Viktor Semeniuk cessera de filmer en 1992, Pavel Kogan en 1991), car il s'agit bien pour certains films qui ont une force évidente, de ne pas perdre de leur sens dans une société transformée.

Evgueni Tsymbal, Galina Dolmatovskaya, Sergueï Mirochnitchenko, Marina Goldovskaya, Pulat Akhmatov, Valeri Solomine, Andreï Ossipov, Alexeï Khanyutin, Yuri Shiller…incarnent ce cinéma avec, à l'intérieur, de fortes nuances. Ces valeurs sûres ont encore une résonance aujourd'hui et transmettent pour certains leur expérience aux futures générations en enseignant au VGIK.

a/ L'objectif conventionnel

Une voix-off guide le spectateur ; le sujet traite de la vie d'une personnalité, d'un moment historique ou bien s'approche de l'anthropologie visuelle ; les images d'archives interviennent dans la réalité.

L'histoire

E.Tsymbal, peut-être en réponse à Mikhaïl Romm[111], intitule son film «*Обыкновенный большевизм-Obyknovennyï bol'chevism* » (Le bolchevisme ordinaire,1999) et propose un regard sur l'histoire de l'URSS de 1913 au début des années 1990. Il s'intéresse à l'histoire en choisissant des événements (par exemple l'arrivée des Juifs en Crimée au début du XXème siècle dans «*Красный Сион-Krasnyï Sion* » (Sion la Rouge)). Galina Dolmatovskaya, traite le passé sur un deuxième plan, en proposant un cycle thématique sur des intellectuels persécutés. Mais dans leurs films, l'information dense alimente un fil conducteur « décousu », faisant de l'ombre à la

[111] Il réalise en 1965 « Обыкновенный фашизм-Obyknovennyï fachizm » (Le fascisme ordinaire) qui a reçu le prix spécial et le prix de la critique au Festival international du film de Leipzig, la même année.

richesse des archives.

Directeur de la chaire du documentaire au VGIK, Viktor Lissakovitch depuis 1962 a réalisé plus de 126 films et reste une grande figure du cinéma documentaire classique. Il entretient à la fois la mémoire de ce cinéma (« *С Романом Карменом...Путешествие в молодость – S Romanom Karmenom…Putechestvie v molodost'* » - Avec Roman Karmen…Voyage en enfance, 2006) à travers son riche parcours et la continuité de cet art, adaptée à d'autres règles sociales.

La société contemporaine

Sergueï Mirochnitchenko enseigne aujourd'hui au VGIK et est considéré en Russie comme un documentariste de renommée internationale. Il a participé au projet télévisé britannique « 7up », devenu international en 1989 : il s'agissait de filmer des enfants de 7 ans et de revenir vers eux tous les 7 ans pour comprendre les changements et leurs relations avec le monde. Ainsi le premier documentaire en URSS s'intitulait « *Рожденные в СССР – 7 леть*, *Rojdionnye v SSSR – 7 let* » (Nés en URSS – 7 ans, 1990), le deuxième « *Рожденные в СССР-14 лет*, *Rojdionnye v SSSR-14 let* » (Nés en URSS-14 ans, 1998) et le troisième «*Рожденные в СССР-21 лет*, *Rojdionnye v SSSR-21 let* » (Nés en URSS-21 ans, 2005) : vingt enfants de différentes républiques de l'URSS ont été observés. La spécificité du regard de ce réalisateur est de fixer, à travers des personnes connues (A.Soljenitsyne, V.Poutine…) ou non (comme cette série), les images d'une époque, en s'efforçant, comme N.Obukhovitch, de provoquer ou créer des situations qui permettraient au personnage principal de se confier davantage.

Ethnographie

Yuri Mikhaïlitchenko et Anatoli Baluev ont respectivement un regard ethnographique sur la Sibérie et l'Oural. Un objectif proche de l'anthropologie visuelle (un festival international « *Камера посредник – Kamera possrednik* » (La caméra intermédiaire) a lieu chaque année à Moscou depuis 2004, ainsi que le «Festival du cinéma anthropologique russe[112]», initié en 1998 et qui a lieu tous les deux ans) plonge le spectateur dans la multiplicité des peuples et la

[112] Site officiel : www.rfaf.ru

complexité culturelle de la Russie. Cette thématique n'est pas nouvelle : chaque république à l'époque de l'URSS montrait sa spécificité grâce à l'objectif (par exemple, « *Соль Сванетии* – *Sol' Svanetii* » - Le sel de Svanétie de Kalatozov en 1930). Néanmoins, l'approche contemporaine est certainement d'aller au-delà de la simple fixation sur pellicule de la vie de peuples « exotiques ».

b/ Un cinéma de proximité

Filmer pour observer, faire oublier la caméra aux héros et susciter une réflexion libre chez le spectateur, s'attacher à l'individu en allant dans les profondeurs de la Russie : ces caractéristiques peuvent être celles de la manière de tourner de réalisateurs, tels Y.Shiller, V.Solomine, P.Akhmatov, et N.Obukhovitch.

L'objectif emmène le spectateur chez les gens. Il propose un voyage dans les « entrailles » de la Russie profonde. Leur regard s'immisce dans la vie des gens sans l'abîmer. Ils ne piétinent pas leurs personnages, mais au contraire les rendent attachants. Dans un environnement urbain ou naturel, les mêmes questions existentialistes sont posées.

c/ Un cinéma expérimental

Une attention particulière portera sur Alexeï Khanyutin.

Réalisateur se démarquant par son style et son parcours (a terminé en 1978 le cours de Roman Karmen au VGIK – sera censuré et en réponse ne filmera plus pendant quelques années), Alexeï Khanyutin est présent sur tous les fronts pour le cinéma documentaire russe : président de la « Guilde du cinéma documentaire et de la télévision », enseignant au VGIK depuis 1999, soutenant de jeunes réalisateurs («*Мирная жизнь*-*Mirnaya jizn'* » (Vivre en paix, 2004), financé par le studio cinématographique *Parallax*, dont il est le directeur artistique), il participe activement au développement de ce cinéma. « *ДМБ-91*-DMB -91 » (1990) est un petit

chef d'œuvre du documentaire. Filmé en majorité en noir et blanc, basé sur l'observation, l'objectif suit un jeune soldat franchissant les étapes du service militaire en URSS. Partagé entre la fierté de servir son pays et les difficultés de l'apprentissage de l'armée, ce soldat fera vivre au spectateur ses impressions au travers de lettres écrites à sa famille. Le réalisateur nous plonge dans une microsociété, jusqu'ici fermée : la solitude, la discipline, l'automatisation de l'homme, la discrimination mais aussi l'amitié et la dignité illustrent ce film. La caméra est précise, l'image appliquée et le sujet est en soi le moteur de l'originalité du film.

On remarquera également le travail d'Alexeï Pogrebnoï, documentariste russe de renom, qui en 30 ans réalisera plus de 70 films, dont quelques-uns pour la télévision. Entre 1978 et 2006, il a reçu de nombreux prix dans les différents festivals en Russie.

3/ Renommée internationale : de la fiction au documentaire

Comme Pavel Lounguine et Nikita Mikhalkov (on notera qu'ils réaliseront également des documentaires en coproduction avec la France[113]), connus en Occident au début des années 1990 pour leur succès en fiction - respectivement : «*Такси-блюз* - *Taksi bliuz* » (Taxi-blues, 1990) et «*Утомленные солнцем*-*Utomlionnye solntsem* » (Soleil trompeur, 1994), Vitali Kanevski, après son succès à Cannes de «*Замри, умри, воскресни* – *Zamri, umri, voskresni* » (Bouge pas, meurs, ressuscite, 1989), s'essaye au documentaire.

Après « *Мы дети Хxого века – My deti XXogo veka* » (Nous, les enfants du XXème siècle, 1993), où sont filmés différents portraits désoeuvrés de la jeune génération post-soviétique : enfants de la rue abandonnés ou en rupture avec leurs familles, rackett, maisons de correction, chute de Pavel Nazarov, l'acteur de « Bouge pas, meurs, ressuscite » et « Une vie indépendante », Vitali Kanevski reviendra seulement en 1999, avec «*Кто больше ? – Kto bolche ?* » (Les nouveaux entrepreneurs russes, 1999). Soutenu par Eurimages[114] et CNC Média, produit par différentes organisations et chaînes étrangères, ce documentaire dessine assez fidèlement le portrait de la

[113] Filmographies disponibles in www.kinoglaz.fr
[114] Fonds de soutien au cinéma européen

nouvelle classe sociale « Les nouveaux Russes », qui a émergé dans la Russie des années 1990. Du petit entrepreneur (fabricant d'éponges) à l'important homme d'affaires (construction de bateaux), en passant par le cultivateur de tulipes, leur vie dépend aussi de l'évolution du prix du dollar. Filmé huit ans après le putsch, l'intérêt de ce documentaire repose sur les différents témoignages de ces personnes qui ont essayé de s'enrichir dans une situation de crise et qui portent un regard sur ces huit dernières années. On y accuse le pouvoir, occupé par « des bandits ». La Russie est tombée encore plus bas qu'à la fin du système soviétique. Les communistes manifestent. Un an avant le nouveau millénaire, la classe moyenne prend conscience de sa force, mais comprend qu'elle vient de tout perdre. Pourtant le marché est énorme, le potentiel également ; mais l'Etat en place *« a peur de ces potentialités, car si l'économie se développe, des hommes compétents arriveront au pouvoir* ». Aujourd'hui « *est le temps des envieux et des paresseux* ». Belle ouverture aux changements économiques de la Russie d'aujourd'hui.

4/ Un vivier de jeunes réalisateurs

Liudmila Donets[115] donnera ses impressions sur le festival à Ekaterinbourg[116] à la veille de la dernière édition, avant le XXIème siècle. Elle souligne que les documentaires russes récents ne sont pas mauvais, mais ne surprennent pas. Est-ce dû au pouvoir de la télévision qui n'encourage pas l'artiste dans la recherche de moyens artistiques, mais plutôt formate les films vers la sensation ou au contraire l'autosuffisance ou encore impose de filmer plus d'une heure et valorise ainsi les « toiles » et les épopées[117] ? Néanmoins, de jeunes réalisateurs s'essayent à la caméra et affichent leur talent dans le cinéma-direct. Proche d'un cinéma documentaire expérimental et naturaliste, la caméra légère, maniable, ils réalisent leurs films sur le principe de

[115] Critique de cinéma en Russie, elle travaille également pour la revue *Iskusstvo i kino* .
[116] Partie III, chap.III-A-1 de ce mémoire
[117] « Boje !Kak grustna nacha Rossia ! » par Ludmila DONETS, in *SK-Novosti* n°81

l'observation durable et font émerger différentes problématiques politiques et sociales. Ne cherchant pas toujours à unir l'éthique et l'esthétisme (à l'inverse de V.Kossakovski par exemple), s'appuyant sur l'ordinaire, ils tenteront d'en extraire ce plus, invisible à celui qui ne prend pas le temps, les héros choisis étant pour beaucoup d'entre eux la force de leur cinéma.

Valeria Gay Guermaniki (primée à Cannes cette année pour sa première fiction « *Все умрут, а я останусь*-*Vse umrut, a ya ostanus* » - Tous mourront, sauf moi, 2008) propose un portrait peu optimiste de la société à travers des groupes : «*Девочки*-*Devotchki* » (Les petites filles, 2005), «*Сестры*-*Siostry* » (Les sœurs, 2005), «*Мальчики*-*Mal'tchiki* » (Les garçons, 2007), … Caméra à l'épaule, son style est vif, rapide, voire haletant. Son image brute dépeint la jeunesse russe.

Le duo Pavel Kostomarov et Antoine Cattin filme des aspects peu reluisants de la Russie contemporaine à travers des destins («*Мать*-*Mat'* » - La mère, 2007), jouant sur la provocation du langage (utilisation fréquente du « mat », un jargon russe dont le vocabulaire est de type génital et offense – «*Транформатор*-*Transformator* » (Le transformateur, 2003) soulèvera des protestations au festival d'Ekaterinbourg, même s'il recevra un prix) et un objectif qui dérange («*Мирная жизнь*-*Mirnaya jizn'* » (Vivre en paix, 2004) entraînera la démission du président du festival d'Ekaterinbourg). Manipulation excessive pour certains[118], caméra dénonciatrice pour d'autres[119], style formaté pour l'Occident[120], dans leurs films, le réel soulevé est complexe, alimenté par des situations inattendues.

L'image est belle et ce n'est pas par hasard, puisque P.Kostomarov nous offrait déjà de beaux cadres lorsqu'il était caméraman auprès de S.Loznitsa.

Sévère, mais moins pessimiste, Maria Kravtchenko filmera « *Собиратели теней*-*Sobirateli teneï* » (Collectionneurs d'ombres, 2006),

[118] Entretien avec C.POSTIC par l'auteur de ce mémoire (05/08)
[119] «Deux hommes à la caméra» par J.C.EMMENEGGER, in *Hors-champ* (n.10/2007)
[120] Entretien avec V.BELOPOLSKAYA in *Kinoprocess n.2 – 2007* (p81)

son premier documentaire d'une manière intimiste, cherchant à comprendre à partir de son expérience personnelle le conflit en Tchétchénie.

Ivan Golovniov, historien et ethnographe de formation, passera du temps dans le nord de la Russie, après ses études de cinéma à Ekaterinbourg et à Moscou, dans la région de Khanty-Mansiisk. Il y filmera sept épisodes sur les traditions des peuples du nord pour tenter d'éclairer les conflits actuels entre les traditions et le monde de l'industrialisation, puisque 80% du pétrole russe provient de cette région. Un compromis est-il possible ? De cette série, un film ressortira, produit par son père, ethnologue et l'appui du Musée de la ville et recevra quelques prix internationaux : «*Маленькая Екатерина-Malen'kaya Ekaterina* » (La petite Katerine, 2004). Fort en émotions, sans dialogues, ce film essaye d'appréhender les problèmes culturels. Son deuxième film «*Перекресток-Perekrestok* » (Carrefour, 2007) portera sur les difficultés de sa génération : comment les personnes nées au début des années 80 ont vécu le passage de l'époque des pionniers à celle des managers, des « hackers[121] »…Ce film suggère différentes interrogations sur la multiplicité des croyances des Russes qui « *s'habillent avec des vêtements italiens, mangent chinois, regardent des films américains et ont peu de traits russes*[122] ».

Bakur Bakuradze (récompensé au festival « Kinotavr » pour « *Шультес-Schultès* » - meilleur film de fiction 2008) et le documentariste Dmitri Mamulia filmeront la face cachée de Moscou dans « *Москва-Moskva* » (Moscou, 2007). En 2006, beaucoup de meurtres dans cette grande ville ont été signalés concernant ceux qui nettoyaient les rues ou encore ceux qui venaient de pays pauvres. Il s'agit donc ici de montrer l'autre Moscou, soit les coulisses, ce qui n'est pas visible. Les personnages sont réels, leur vie inspire le déroulement du film. « *Notre film ressemble beaucoup*

[121] *De l'anglais* : Personne qui cherche frauduleusement à s'introduire dans un système ou réseau informatique.
[122] Interview d'Ivan GOLOVNIOV par l'auteur de ce mémoire (04/08)

à la fiction : nous ne pouvons pas dire que cela a été volontaire ou si cet effet s'est installé au fur et à mesure. Mais la manière dont le sujet est traité est spontanée[123]. » La fin marque l'effet de fiction, car la scène est provoquée et mise en scène. Ce documentaire-fiction est un hommage aux personnes venant de l'Islam qui se retrouvent dans une dynamique différente de celle de Moscou.

Andreï Krichakov travaille à la télévision et n'a actuellement à son actif qu'un film « *За рекой-Za rekoï* » (De l'autre côté de la rivière, 2007). Son originalité émerge de l'authenticité des cadres. Irina Zaitseva, Natalia Mechtchaninova et Sergueï Zaïtsev promènent également leur caméra dans le réel, afin de mieux percevoir et de faire découvrir le monde dans lequel ils vivent.

5/ Le « Mockumentary »

Une nouvelle tendance arrive sur les écrans des festivals et parfois de télévision : « *Мокюментары - Mokiumentary*» ou les railleries du documentaire[124]. En général filmé dans un style de reconstruction, il s'agit en fait d'une falsification habile d'un sujet précis.

«*Люди из камня-Liudi iz kamnia*» (Les gens de pierre, 2007) de Leonid Rybakov et «*Первые на Луне-Pervye na Lune* » (Les premiers sur la Lune, 2005) d'Alexeï Fedortchenko caractérisent ce genre. Audacieux et admirable, dans le genre de la comédie noire burlesque, « Les gens de pierre » nous fait vivre la « préparation du ciel » avant des cérémonies officielles (fait réel) qui doivent avoir lieu à Moscou et ses conséquences sur la planète. Deux pilotes courageux avec un zeste de folie partent à la conquête du ciel. L'azote liquide, le ciment et la glace carbonique rendent les cultures immangeables. Le spectateur s'interroge sur la part de vérité et en est décontenancé.

[123] Entretien avec Bakur BAKURADZE par l'auteur de ce mémoire (03/08)
[124] Dokumental'noe kino v Rossii – Le cinéma documentaire en Russie» par Igor ZOLOTAREVSKI, in *Rossiskaya Gazeta* (07.06.08)

On notera que le film de A.Fedortchenko a été montré sur la *Première chaîne* en Russie et a eu le prix au festival de Venise du meilleur documentaire, bien que l'auteur revendiquait son film comme étant un film de fiction. Il en va de même pour le film de L.Rybakov qui a été sélectionné à Limoges comme documentaire, alors qu'il défend son statut de réalisateur de fiction[125].

C – Les documentaristes des autres républiques aujourd'hui

Si la Russie, à l'époque de l'URSS est remarquable par son cinéma, de grands réalisateurs d'autres républiques socialistes soviétiques marquent l'histoire du cinéma documentaire mondial. A.Pelechian (documentariste arménien), H.Frank (documentariste letton), restent pour les Russes des documentaristes russes[126].

Pelechian manie le montage (sa théorie étant le montage à contrepoint[127]) avec habilité. Le matériel de ses films repose sur ses prises de vue et des archives. L'utilisation du noir et blanc est une constante dans son travail, ainsi qu'une musique très présente (il n'y a quasiment pas de dialogues) et des bruitages. Tous ces éléments esthétisent les images de ce documentariste. Le film « *Menk - Nous* » (1969) exprime son point de vue sur l'histoire du peuple arménien. « *Tarva yeghanaknère- Les saisons* » (1972) illustrent les coutumes et la vie saisonnière des bergers en Arménie, mettant en avant le rapport de proximité entre l'homme et la nature. Sa discrétion, ses rares apparitions font de Pelechian un « mythe » du cinéma.

Si Pelechian s'intéresse aux mouvements de foule, Herz Frank préférera « déchiffrer » l'âme humaine. Il fait partie de cette génération qui « *brisera la glace du cinéma documentaire officiel,*

[125] Entretien avec L.RYBAKOV par l'auteur de ce mémoire (04/08)
[126] Entretien avec Tatiana ZORINA par l'auteur de ce mémoire (05/08)
[127] « La galaxie Pelechian » par Patrick CAZALS, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p98)

pour peindre la réalité vécue[128] ». Le film «*Жили-были семь Симеонов-Jili byli sem' Simeonov* » (Il était une fois 7 Siméon, 1989) déborde d'émotions, évoque la dualité qui peut être en nous. Avec le documentariste russe Vladimir Eisner, Herz Frank plonge le spectateur dans la vie de cette famille partagée entre la vie de ferme et la culture musicale, fait vivre l'harmonie d'une entente mutuelle jusqu'à la tragédie du dérapage. L'implication naturelle du spectateur est la force de ce film.

Plus connu aujourd'hui en France comme réalisateur de fiction, Otar Iosseliani, réalisateur géorgien, interpelle de par ses films habités de nostalgie et de désespoir amusé. Initié par deux grands maîtres du cinéma A.Dovjenko et M.Tchiaoureli, les films d'Iosseliani seront rarement distribués à l'intérieur du pays, mais franchiront les frontières européennes où son souci des rapports humains, de la vie sera entendu.

Conclusion de la première partie

La culture visuelle dans cet immense pays s'est construite sur des règles de départ érigées par l'idéologie naissante du pouvoir soviétique. Le documentaire comme actualités cinématographiques et moyen de propagande à partir des années 1920 avait pour but d'éduquer le spectateur à voir une réalité orientée par l'idéologie communiste.

Les moyens étaient importants pour le cinéma et les talents nombreux. Freinés dans leur élan artistique, le contenu primant sur la forme, de grands noms ont malgré tout laissé leurs empreintes et ont marqué le monde du cinéma documentaire. L'euphorie des années 1920, les limites et les priorités sous Staline, portaient un regard sur la vie de l'époque pour un avenir meilleur. Dans cette veine, le cinéma documentaire a continué à évoluer jusqu'à la Perestroïka, se démarquant par une forme plus exprimée, même si encore limitée, d'autres talents. Un regard sur le passé commence à prendre ses marques. On se réapproprie l'histoire pour mieux parler de la société réelle. Le tumulte social et politique voit le style direct s'affirmer. L'importance du

[128] « Les cinéastes lettons donnent le ton » par François NINEY, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p79)

mot « byt » (le quotidien dans ses moindres détails) et de sa représentation dans le cinéma de fiction au début des années 1920[129], prend son sens dès la fin des années 1980 dans le cinéma documentaire. Mais l'euphorie de la Perestroïka fait place à la survie, trait marquant des années 1990, faute de moyens voire de public pour cet art. Malgré ce temps de rupture, où la conscience collective russe est instable, habituée à de brusques revirements, le cinéma documentaire russe accorde une véritable attention à la poétique de son propre langage. On s'intéresse au style, qui est à la fois déterminant dans le matériau et dans le rapport entre le réalisateur et la réalité abordée. Si dans les années 1920, l'Etat mettait l'accent sur le fond pour le cinéma documentaire et préférait la second plan pour la forme, et ce malgré un contexte, où le formalisme était un courant artistique et littéraire qui prédominait, aujourd'hui, les réalisateurs russes transcendent le genre documentaire dans la forme et le fond. Là est la continuité, dans le mouvement. L'expression laisse la place à l'esthétisme, mêlant des images authentiques et donnant parfois une impression de fiction. L'évolution mondiale des techniques (soit le passage du 35mm à la vidéo numérique), la stabilité économique en Russie du début de ce nouveau millénaire participeront à l'évolution de ce genre, même si son statut reste encore fragile.

« La génération actuelle de documentaristes russes est la dernière génération des romantiques qui comprend que le documentaire est un but de la vie et non pas un métier[130]. »

---

129 «Polikouchka : transition ou rupture » par Mikhaïl YAMPOLSKI, in *Le cinéma russe avant la révolution*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Editions Ramsay, 1989 (p99)

130 « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » par Pavel PETCHONKIN in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

Viktor Kossakovski

PARTIE II – Les conditions d'existence du cinéma documentaire en Russie

Au début des années 1990, l'arrivée sur le marché russe d'environ 300 films américains marque le début du drame de l'histoire cinématographique russe[131]*. Les studios d'Etat s'effondrent à cause des réformes économiques et de l'hyperinflation. Le public déserte les salles de cinéma et préfère la vidéo de films étrangers aux films nationaux en salle. Lentement, les gens de la profession se reconvertissent et la conception du cinéma change. Certaines régions prennent la responsabilité de l'organisation du cinéma. Le pouvoir de la télévision se renforce. En ce début du XXIème siècle, si le cinéma de fiction rapporte beaucoup d'argent, le cinéma documentaire s'efforce toujours de se faire une place dans les festivals nationaux ou internationaux, faute de ne pouvoir être diffusé autrement.*

I – Devant et derrière l'écran

A – Le public

Commercial ou d'auteur, le film est réalisé principalement dans le but d'être regardé par un

[131] Ibidem

public. Habitué à voir des films documentaires en salle avant la chute de l'URSS, le public s'en est vu privé dès les années 1990. Dans une situation de crise, l'éducation à l'image sur grand écran a été substituée par celle du petit écran (soulignons également le phénomène des « *видеосалон-videosalon* », projection collective « pirate » de films en appartement). Les séries étrangères de ces années (américaine – « Santa-Barbara » / mexicaine – « Maria », « Les riches pleurent aussi » / française – « Hélène et les garçons »…) ont connu un véritable succès dès leur diffusion (la culture de masse occidentale s'infiltre progressivement dès les années 1970 sur les ondes soviétiques[132]). Petit à petit, elles ont été remplacées par les feuilletons russes, le spectateur s'identifiant plus facilement aux protagonistes. Ensuite par le documentaire de vulgarisation, car le public avait besoin d'une réalité proche de la sienne, loin des paillettes de la fiction. L'audience bat son plein pour le public de masse, qui regarde un cinéma documentaire spécifique, se décrivant en général par un commentateur, des illustrations et de l'émotionnel, voire du sensationnel (A.Nevzorov, par exemple dans son émission « 600 secondes » ou « Le champ sauvage », où il filmera tous les endroits brûlants de l'ex-URSS[133]). On préférera les récits sur les personnalités (en particulier celles de l'époque stalinienne), les histoires criminelles, l'époque de la grande guerre patriotique, ainsi que la guerre en Tchétchénie.

Parallèlement, le documentaire d'auteur revendique son statut, mais l'audience est quasiment nulle sur les télévisions centrales lorsque ce cinéma a commencé à être diffusé[134]. Le public de masse est formaté[135].

Pourtant, les festivals sont surchargés et au grand étonnement, les salles sont pleines. Donc, il existe bien un autre public (en général les professions intellectuelles et la classe moyenne, de

---

[132] « Quand la culture de masse occidentale jouait un rôle subversif… », par Tristan MATTELART (p93-111) in FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (sous la direction de). *Télérévolutions culturelles Chine, Europe centrale, Russie*. L'Harmattan Communication, 1998

[133] « Les mutations cinéma-audiovisuel russes en période de crise » par Iakov IOSKEVITCH, in FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (sous la direction de). *Télérévolutions culturelles Chine, Europe centrale, Russie*. L'Harmattan Communication, 1998 (p153)

[134] Partie II, chap.II de ce mémoire

[135] Intervention d'A.KHANYUTIN, in *Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane* (6 et 7 juin 2007, Moscou), disponible sur : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

tout âge) éduqué à se divertir dans les profondeurs du cinéma d'auteur ou expérimental.

B - Le rôle de l'Etat

Avant le démantèlement de l'URSS, les branches de l'industrie cinématographique sont encore nationalisées. L'Etat fixe le répertoire et finance les projets. Un minimum de films étrangers est acheté et les films soviétiques sont diffusés en priorité. L'Etat prend entièrement en charge les structures, le matériel et la rémunération des techniciens de cet art.

A la fin des années 1980, le cinéma documentaire entretenait donc un rapport "romantique" avec l'Etat, qui finançait la production de 15 studios de cinéma et de deux douzaines de chaînes nationales de télédiffusion produisant du documentaire sur support pellicule 35mm. Presque 500 heures par an étaient financées par l'Etat[136]. Le souffle de liberté augmenta la production des films documentaires (2 à 3 fois plus qu'avant[137]).

Pourtant, et malgré cette situation proche de l'idéal, les premières questions sur la production et la distribution cinématographique ont été posée quelques jours avant la Perestroïka. Pourquoi voit-on des films médiocres venus de l'occident et pour quelles raisons des réalisateurs comme E.Klimov, A.Guerman[138]....ne travaillent plus?

Ces interrogations marquent le début des grandes réformes, initiées par l'Union des cinéastes (dirigée aujourd'hui par Nikita Mikhalkov[139]). Au départ minoritaire, son public s'élargit et son domaine d'actions se renforce. Repenser le terme "cinéma d'Etat", aller vers l'abolition progressive de *Goskino* (structure centralisée présidée traditionnellement par le ministre de la culture et relevant de la politique institutionnelle dans le domaine cinématographique), réhabiliter les films interdits, revaloriser les professions deviennent ses priorités[140]. Il s'agit bien

---

136 « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » par Pavel PETCHONKIN in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

137 "Dokumental'noe kino perioda SSSR », in *kinodocument.ru/nashekino.html*

138 En 1984, il filmera « *Мой друг Иван Лапшин-Moï drug Ivan Lapchin* » (Mon ami Ivan Lapchin). 14 ans plus tard, « *Хрусталев, машину!-Khrustalev, machinu !* » (Khrustalev, la voiture !, 1998). « *Трудно быть богом-Trudno byt' bogom* » (Difficile d'être un dieu) est sorti en 2008.

139 www.unikino.ru

140 « Le tournant » interview d'A.SMIRNOV par L.DANIELOU, S.DANEY et S.TOUBIANA, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p20-21)

là de remettre en question le système en place et de prendre le risque de perdre certains privilèges : un salaire à vie, du matériel à disposition...., l'idée étant que « *chacun sera payé à sa juste valeur*[141] ». En 1989, l'Etat proclame que désormais *« le marché de la production est ouvert à la concurrence* », ce qui permet aux producteurs indépendants de pénétrer le marché de la production cinématographique, jadis monopolisé par les structures comme SOVINFILM (coproductions), SOVEXPORTFILM (ventes internationales), SOVINFEST (festivals), toutes relevant de *Goskino*[142]. Ceci implique également la suppression brutale des subventions destinées aux studios d'Etat, comme ceux de Sverdlovsk[143]. Seuls les grands studios, comme *Lenfilm*, *Mosfilm* ou *Gorki* peuvent avoir une certaine autonomie financière, bénéficiant d'une aide de l'Etat pour la construction des bâtiments par exemple.

Autonomie financière pourquoi pas ? Mais sous certaines conditions, car la répartition des recettes en salle reste un problème important à résoudre. Avant la réforme, les studios qui produisaient des films, recevaient 20% des ventes de billets. Les salles appartenant encore à l'Etat, 80% des ventes de billets étaient répartis entre l'Etat, la salle et la ville[144]. A présent, il s'agit pour les studios de suivre un film de sa production à sa distribution (avant le nombre d'entrées ne concernait pas les studios) pour pouvoir en recevoir des bénéfices.

Cette métamorphose de l'économie du cinéma, le passage du centralisme économique de l'Etat au commerce direct avec le marché national et international se feront par paliers, car suite à l'effondrement de l'URSS, le pays est dévasté, différents facteurs comme l'abolition de la censure, la privatisation des moyens de production remettent en cause l'ancienne conjoncture et le cinéma n'est pas une priorité. Il survit dans ce qui reste d'avant en s'efforçant de changer son statut et d'en comprendre les nouvelles règles.

Dans ce contexte, le cinéma documentaire a été occulté : il n'est plus montré dans les salles de cinéma, le nouveau marché obligeant les exploitants à rentabiliser par n'importe quel moyen (on

---

141 Ibidem (p22)

142 APPOLONOVA Daria. *L'intégration du cinéma russe (1900-2005) dans les échanges européens. Obstacles et perspectives* - Université Paris III (MasterII IEI, 2005)

143 Partie II. Chap.I-D-2 de ce mémoire

144 « *Lenfilm*, le cours nouveau » par S.TOUBIANA, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p60)

programmera les films plus populaires ou d'action et plutôt américains) pour attirer le public (préférant le confort d'une vidéo chez soi). La télévision ne fait pas que l'ignorer, elle le transforme[145]. Ainsi, la production cinématographique et le documentaire existent parallèlement ; leurs chemins ne se croisent pas. Un tiers des films documentaires seulement est montré dans les festivals, peu fréquentés dans cette période de crise. Le reste est oublié sur les étagères des quelques studios balbutiants[146].

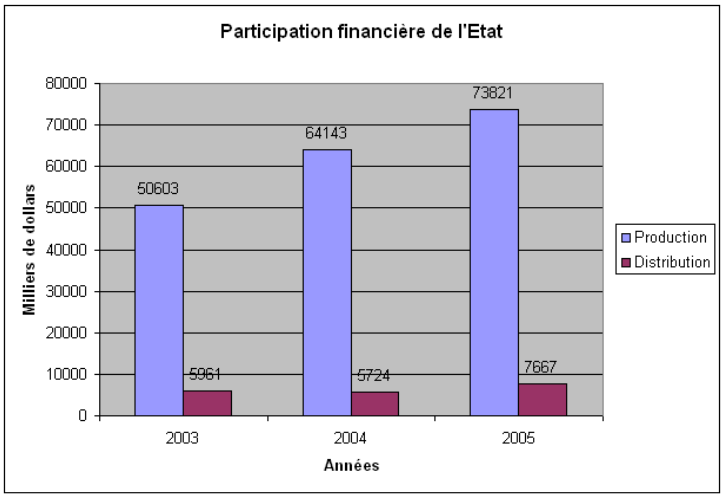
Dix ans plus tard, le cinéma repart dans une dynamique de production importante. La situation s'améliore nettement pour la fiction, plus modestement pour le documentaire.

Concernant le « grand frère », le cinéma russe renaît ; on parle même de « nouvelle vague[147] ». Le nombre annuel de films augmente, de jeunes réalisateurs accrochent un public et le cinéma rapporte de l'argent. Irina Roubanova, historienne du cinéma, soulignera que « *les films russes font gagner plus d'argent que les films américains*[148] ». Qu'ils soient de qualité ou médiocres, films d'auteurs ou à visée commerciale, il est indéniable que le paysage cinématographique de ce début de siècle a changé de visage aussi bien pour la fiction que pour le documentaire. Une des raisons est l'implication financière de différents « acteurs » dans les domaines de la production, de la distribution et de l'exploitation : le financement est à la fois gouvernemental et privé.

1/ L'agence fédérale pour la culture et la cinématographie

Tableau 1[149]

[145] Partie II. Chap.II de ce mémoire
[146] «Документальное кино в наше время - Dokumental'noe kino v nache vremia », in *kinodocument.ru/nashekino.html*
[147] «Cinéma russe : la nouvelle vague» par Svetlana STRELNIKOVA et Oleg BONDARIOUK, in *Le courrier de Russie* (16 au 30.06.2004)
[148] « Le cinéma soviétique avait une remarquable caractéristique : sa qualité », in *Kinoglaz.fr* (19.05.2005)
[149] *Kinoindoustria Rossii* : 2001-2006, par Daniil Dondoureï et Natalia Venjer, Moscou 2006 (in *Kinoglaz.fr*)



L'agence fédérale pour la culture et la cinématographie[150], dont le directeur depuis 2004 est Mikhaïl Chvydkoï (ancien ministre de la Culture), est un organe central du gouvernement et dépend du ministère de la culture de la Fédération de Russie (Alexandre Afdeev, ancien ambassadeur de la Fédération de Russie en France, est ministre de la Culture depuis mai 2008 ; il a succédé à Alexandre Sokolov).

Créé en 1992 suite à la réorganisation de *Goskino* (décret signé par le président de la Fédération de la Russie le 5 février 1992 n°117), elle a pour mission, concernant le domaine cinématographique de promouvoir le cinéma russe en Russie et à l'étranger.

Les aides peuvent être partagées à différents niveaux : financement de projets, soutien aux institutions cinématographiques ou encore organisation de festivals à l'étranger (c'est le cas pour New-York, Berlin et Paris).

Remis de l'effroi des années 1990, il est clair qu'aujourd'hui, le cinéma bénéficie d'une aide de plus en plus significative. D'après l'article du 28 août 2006[151], la Russie prévoyait de consacrer en 2007 la somme de 4 milliards de roubles (soit presque 117.6 millions d'euros) dans le domaine du cinéma, car jusqu'à présent, le financement était insuffisant et le coût de la production des films augmente chaque année de 25%[152]. Cette aide concernait les domaines suivants :

[150] Site officiel : www.roskultura.ru
[151] In *Lenta.ru* du 28/08/06 publié sur le site http://www.lenta.ru/
[152] A.GOLUTVA, directeur adjoint à l'Agence fédérale (25/08/06. www.electrolog.ru/index.php?nid=2817)

- production et publicité de films,
- soutien à *Gosfilmofond* (union des archives gouvernementales cinématographiques de l'URSS créée en 1948 - depuis 1992, de la Fédération de Russie – depuis 1998, association des cinémathèques d'Europe[153])
- soutien aux écoles supérieures de cinéma (VGIK, Université cinématographique de Saint-Pétersbourg)
- soutien aux télévisions

Ainsi, l'Etat investit à nouveau dans le 7ème art, de manière très significative.

2/ Part de l'aide gouvernementale pour le cinéma documentaire

> « *Приоритетом российского кинематографа должно стать его качество*[154]- *Prioritetom rossiskogo kinematographa doljno stat' ego katchestvo* »
> (La qualité doit être la priorité du cinéma russe).

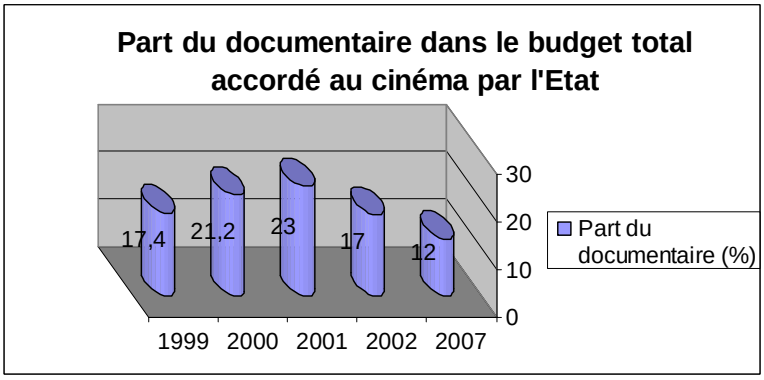
L'Etat soutient également la production documentaire : sur 1500 demandes de subvention, 800 environ ont été financées en 2007, sachant que le budget accordé pour ce cinéma était de 467,3 millions de roubles[155] (soit environ 12 800 000 euros, sachant que 1 euro=36.5 roubles). Une commission de spécialistes se réunit et oriente ses choix selon les tendances et les attentes du public. Par exemple, les principales thématiques retenues en 2006 étaient liées aux problèmes de familles, de drogue, d'adolescence[156]…

Tableaux 2 et 3[157]

Financement de l'Etat pour le cinéma documentaire (production)					
En millions de roubles	Cours de l'euro au 1/01	En millions d'euros	Budget global accordé au domaine cinématographique (en millions de roubles)	En millions d'euros	Part du documentaire dans le budget global

[153] Directeur : Nicolas BORODATCHEV (http://www.gosfilmofond.ru)
[154] Titre de l'interview de Sergueï LAZARUK, directeur du département du cinéma auprès de l'Agence fédérale pour la culture et la cinématographie, in *Kinoprocess 2/2007* (p 45)
[155] *Ibidem*
[156] Interview de Jeanna ROMANOVA, réalisatrice et rédactrice, in *Kinoprocess 2/2007* (p46)
[157] Source cours de l'euro : *http://vokzali.narod.ru/service/course_topple.html* / Source des tableaux : www.kinodokument.ru

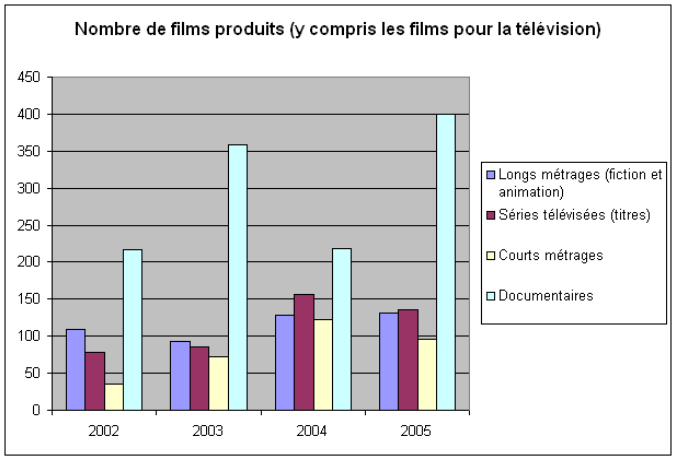
1999	32,00	24,09	1,33	183,91	7,64	17,4 %
2000	71,00	27,20	2,61	334,90	12,32	21,2%
2001	109,3	26,14	4,18	476,76	18,24	23%
2002	175,00	26,61	6,57	1030,42	38,73	17%
2007	467,3	34,48	13,55	4000,00	116,01	12%



D'après ces tableaux, entre 1999 et 2002, on remarque l'augmentation progressive d'une aide budgétaire de l'Etat (en 4 ans de 5,5 fois plus), mais dont la part réservée au cinéma documentaire sur le budget global diminue depuis 2002. On peut en déduire que bien que le budget du documentaire augmente, les engagements financiers s'orientent prioritairement vers le cinéma de fiction, car les enjeux de ce dernier sont différents. En effet, les recettes en salles sont considérables (fin 2005 : près de 300 millions de dollars contre 190 en 2003[158]) et une véritable énergie est investie pour reconvertir le public au cinéma national (Entre 2000 et 2004, on passe de 50 films à 80).

Tableau 4[159]

[158] Daria APPOLONOVA. *L'intégration du cinéma russe (1900-2005) dans les échanges européens. Obstacles et perspectives.* Université Paris III (MasterII IEI, 2005)
[159] Source in *Kinoglaz.fr* : *Kinoindoustria Rossi 2001-2006* de Daniil DONDOUREI et Natalia VENJER (Moscou 2006)



En 2006, 60 documentaires ont été produits par l'agence fédérale[160]. Le tableau 3 nous indique en 2005 une production presque sept fois plus importante. On constate alors que d'autres financeurs participent à cet essor comme d'autres structures administratives de l'Etat (à Moscou en particulier et plus modestement dans les républiques éloignées, ou encore des Musées régionaux), mais surtout des ressources privées.

C - Financement privé

En consultant la filmographie, on s'aperçoit que de nouveaux investisseurs prennent le relais de l'Etat dès 1990, comme :

- de nombreuses sociétés privées qui commandent des films publicitaires destinés à attirer des investissements, en particulier de l'étranger. Par exemple, cette activité représente 50% des revenus annuels du studio privé *Novyï Kurs* à Perm[161].
- des studios privés : le studio *Novyï Kurs*, créé en 1987 par Pavel Petchonkin a été l'une des premières entreprises indépendantes de la cinématographie en URSS. Il regroupe différents cinéastes issus du VGIK et de la télévision régionale. Producteur au départ de films de fiction, la crise des années 1990 a vu le studio se tourner essentiellement vers le documentaire et répondre aux commandes du Goskino. Tout

[160] Interview de Sergueï LAZARUK, directeur du département du cinéma auprès de l'Agence fédérale pour la culture et la cinématographie, in *Kinoprocess 2/2007* (p 45)

[161] PETCHONKIN Pavel « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000). Consulter également le site du studio : www.kinoperm.ru

comme ce studio, dans les principales grandes villes de Russie, de Moscou à l'extrême Sibérie, la création de petits studios privés a connu un véritable essor. Ainsi, quelques documentaristes, comme A.Khanyutin (studio « Parallax ») ou V.Solomine (« Kinossibir film ») s'autoproduisent.

- les grands studios documentaires, qui s'organisent de plus en plus en petits centres de production occupant les mêmes lieux.
- les sociétés russe *Systema Mass-Médias* et luxembourgeoise *Thema Production*, qui investissent dans de coûteux projets pour la construction d'importants édifices à Saint-Pétersbourg (20 millions de dollars pour la réalisation d'un nouveau studio cinématographique[162]).
- des entreprises importantes dans les grandes villes, accordant des fonds à des projets cinématographiques, si le thème correspond à leur politique. Elles ont un pouvoir de décision sur la forme et le contenu du film.
- les projets internationaux privés ou publics, qui sont un processus d'intégration des documentaristes russes, en particulier pour les jeunes documentaristes, plus mobiles. Une telle expérience enrichit le travail d'un jeune cinéaste, car les cultures et les regards sont différents et cette différence affine la manière d'approcher un film[163].
- les financements étrangers. C'est le cas pour les deux derniers films de P.Kostomarov et A.Cattin (coproduction), ou encore S.Dvortsevoï et S.Loznitsa.

Les conséquences sont effectives : le documentaire revient dans les festivals nationaux et le public lui est fidèle. Il se fait discrètement remarquer dans les festivals internationaux. Cependant, l'exploitation des films est faible hors festival. La distribution est quasi nulle. Le lien entre le public et le documentaire est la télévision, devenue de plus en plus influente, imposant un choix de films basés sur un cinéma plus populaire[164].

---

[162] « « Systema » stroit kinostudio », in Expert Severo-Zapad *№20 (273*-29 mai 2006)
[163] Entretien avec Ivan GOLOVNIOV par l'auteur de ce mémoire
[164] Partie II - Chap II de ce mémoire

D - Les studios cinématographiques en Russie : un processus de privatisation

A la fin des années 1980, il y avait une quarantaine de studios en URSS, tous faisaient du documentaire, même *Mosfilm*. Par an, il se produisait environ 1500 documentaires, dont 800 étaient diffusés à la télévision et 200 dans les salles[165]. L'ouverture du marché à la concurrence et la coupure des financements institutionnels plongent les studios dans la précarité : l'équipement et la formation professionnelle en pâtissent. Le « système D » commence : location des lieux administratifs et techniques, des équipements. Les maillons de l'industrie du film sont désorientés, ce qui participe du flou cinématographique de ces années.

Il faudra attendre le 4 avril 2000, date de la signature du décret n°390 du Président de la Fédération de Russie, Vladimir Poutine, portant sur « *la réorganisation des studios cinématographiques d'Etat*[166] ». Les « entreprises d'Etat » deviennent des sociétés par actions, à savoir, l'Etat détient dans un premier temps 100% des actions et se désengage progressivement en vendant ses actions aux acteurs privés (banques, producteurs indépendants, hommes d'affaires…). Les studios Gorki à Moscou et ceux de Sverdlovsk à Ekaterinbourg, touchés par cette réforme, connaîtront de profondes transformations.

Mosfilm a été épargné, suite à la visite de Vladimir Poutine fin 2004 dans les locaux, et a conservé son statut d'entreprise fédérale par le décret n°44 du 27.01.2005 sur la ratification des changements de ses statuts[167].

Liudmila Donets soulignera que le manque de substance du cinéma documentaire à la veille du XXIème siècle vient aussi de la vétusté des studios en province : peu d'argent, de matériel. Pourtant, de leur savoir a émergé la meilleure créativité artistique, en particulier à Ekaterinbourg, Saint-Pétersbourg, mais aussi Novossibirsk ou Saratov.

Cette remarque est importante : elle propose une réflexion sur l'existence d'une école régionale

---

165 « L'art du réel vu de Leningrad » par François NINEY, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p76)
166 www.uralbusinessconsulting.ru du 04.04.2003
167 Daria APPOLONOVA. *L'intégration du cinéma russe (1900-2005) dans les échanges européens. Obstacles et perspectives.* Université Paris III (Mémoire de Master II IEI, 2005)

du cinéma documentaire, d'où en émanerait un style et parallèlement, elle souligne la probable autodestruction de son capital culturel et de ses traditions pour un pays. Préserver le patrimoine revient à l'ordre du jour aujourd'hui concernant le statut des studios *Lenfilm* : l'Etat veut en rester le principal actionnaire, d'une part, parce que *Lenfilm* s'autofinance largement et d'autre part, pour conserver son impact culturel[168]. Le processus d'autonomie des studios peut être ambivalent : il a contribué dans les années 1990 à une pénurie du documentaire d'auteur, mais a provoqué la création d'autres petits studios privés, qui participent à la production de ce genre. Deux exemples de grands studios cinématographiques pour le documentaire suivront pour insister sur la volonté de préserver un cinéma d'auteur et le penchant vers un cinéma commercial influencé par un nouveau marché, faisant quasiment table rase du passé artistique.

1/ Le studio du film documentaire de Leningrad[169] ou l'art du réel

Créé en 1932, le studio du film documentaire de Leningrad est l'héritier de l'école des chroniques d'Etat de Russie et reste un des plus importants producteurs des actualités documentaires. De nombreuses archives y sont conservées. Cette « entreprise d'Etat » préserve la continuité de la tradition des journaux télévisés. Bien plus qu'un studio, ce lieu foisonne de documentaristes russes talentueux (Kogan, Semeniuk, Obukhovitch, Sokourov, Kossakovski, Loznitsa…), où l'on s'essaye à différentes formes expérimentales pour filmer le réel. On y revendique le documentaire comme expression artistique et opposée au style « reportage ». Kossakovski mettra l'accent sur la spécificité de ces lieux, où existe un cinéma créatif, opposé à Moscou, où le documentaire était appréhendé comme « *une variante du journalisme*[170] ».

2/ Le studio de Sverdlovsk

Le studio de Sverdlovsk à Ekaterinbourg était avant la Perestroïka un grand studio. Depuis la

---

[168] « *Lenfilm* bez stsenaria », article publié le 9/6/08 sur www.expert.ru et « Pomotch', ne nabrediv », article publié le 7/5/07 sur www.expert.ru

[169] www.cspi.org.ru

[170] Récits de V.KOSSAKOVSKI, in *Quatres documentaristes russes*. Images documentaires n°50/51, 2004 (p65)

Perestroïka, l'Etat a cessé de le financer. Aussi, les réalisateurs se sont mobilisés et ont cherché des financements pour produire des films et créer des petits studios.

Uralfilms est un petit studio né de cette transformation. La cinquantaine passée, Lev Efimov (réalisateur d'Etat devenu producteur privé) et Boris Uritsky (réalisateur d'Etat) témoignent en 1998 de leur situation réciproque. L.Efimov produit des films documentaires depuis 10 ans (environ une douzaine par an), tandis que B.Uritsky propose des projets à Goskino, quasiment sans résultat (un film par an) et perçoit son salaire avec un an de retard en moyenne[171]. Ce témoignage illustre parfaitement la crise traversée par les studios, qui ont dû également surmonter la dévaluation du rouble en 1998. Depuis 2003, Mikhaïl Tchurbanov dirige la société *Studio cinématographique de Sverdlovsk*, contre la volonté de l'équipe administrative et technique l'accusant de vouloir faire disparaître entièrement ce patrimoine[172]. Le studio adhère aujourd'hui principalement à des projets de films à fort potentiel commercial. Son emplacement au centre de la Russie suscite des offres de services pour des tournages dans cette partie du pays, notamment en Sibérie, ce qui pourrait intéresser certains producteurs occidentaux.

II – Télévision et documentaire

> *« La télévision et la presse rendent de plus en plus compte de la réalité. A nous documentaristes, il incombe de donner un coup d'œil à la vie[173] .»*

Au début des années 1990, un fait est indéniable : la télévision n'est pas un partenaire pour le cinéma, car elle refuse d'acheter les films d'art et essai[174]. Elle choisit de montrer un cinéma documentaire de masse de part sa forme et son contenu. Elle récupère l'initiative du documentaire, à savoir filmer la réalité, mais ses objectifs sont différents. Faire sensation sur

---

171 Interview de L.EFIMOV et B.URITSKY, in *Permmission*

172 « Sverdloskie kinematografisty ustroïli bynt protiv direktora kinostudii-Les cinéastes de Sverdlovsk se révoltent contre la direction des studios de cinéma », article du 22.09.05 publié sur le site www.nr2.ru/ekb/39760.html

173 Citation d'Ivars SELECKIS, secrétaire de l'Union des cinéastes Lettons, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p79)

174 « Lenfilm, le cours nouveau » par S.TOUBIANA, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p61)

l'événement devient la priorité du petit écran, frôlant le reality-show. La substance « glamour », les coups d'éclats, l'absence de morale ont fait défaut au documentaire, celui-ci existant alors comme un genre « d'une chronique d'une mort annoncée[175].»

Aujourd'hui, la télévision russe, avec les marchés étrangers, est un acheteur incontournable de la production audiovisuelle. Si en 1995 seulement 95 films documentaires ont été produits, en 2001, 400 ont vu le jour. La tendance est donc à développer ce genre. Mais comme toute entreprise, la télévision dispose d'un règlement intérieur.

A – Un « pseudo-documentaire »

S'adresser à la télévision pour diffuser un film déjà produit demande de grands moyens. Sergueï Selianov, un des producteurs les plus connus en Russie (plus de 40 fictions et de documentaires), scénariste, réalisateur[176] souligne les difficultés actuelles que rencontre la production de films en général. Depuis le 1er juillet 2006, une loi sur la publicité à la télévision a porté préjudice à la production cinématographique : une marque publicitaire devra payer des taxes plus importantes à la télévision ; donc, elle financera moins de films. De même, depuis le 1er janvier 2008, une loi limite à 9 minutes par heure les publicités à la télévision, ce qui réduit l'espace des sponsors. Les producteurs doivent chercher d'autres financements.

Travailler pour le petit écran exige un certain conformisme : lorsque les jeunes diplômés du VGIK entrent à la télévision (où ils ont l'assurance d'un salaire correct), ils sont immédiatement aspirés par un format de production. Les télévisions créent d'ailleurs leurs propres studios pour la production de films[177]. De même, solliciter de l'argent auprès du petit écran (chaîne publique ou privée) entraîne des limites : puisque la télévision finance et diffuse, elle choisit ces thématiques et le format est précis : on privilégie les séries de vulgarisation, le style suggère peu

---

175 « Otetchetvennoe dokumental'noe kino vozvrachtchaetsia k zriteliu » par Jeanna VASSIL'EVA, article du 5 juin 2007 publié sur in www.karavan.ru

176 « Kino 2000kh-Le cinéma des années 2000 », conférence de Sergueï SELIANOV publiée sur le site www.polit.ru/lectures/2007/07/05/cinema.html

177 « Televidenie ob'iavilo boycott dokumental'nomy kino-La télévision annonce le boycott du cinéma documentaire », interview de Viktor LISSAKOVITCH du 12.01.2006 par Antonina ZEMLIANOVA pour la revue *ZAART*

la réflexion et facilite la compréhension du langage, de l'émotion. Le documentaire devient utilitaire. Pavel Petchonkin dira : « *Un journaliste et un documentariste, tel que je conçois les choses, ne pourront jamais se comprendre. Les journalistes sont trop dépendants et manquent de liberté d'expression. En général, la création de "clips" s'avère suffisante. Ce que l'on montre à la télévision n'est pas du documentaire, même si on l'appelle ainsi. Il s'agit de reportages de vulgarisation. Ce qui est montré dans les festivals, est rarement diffusé sur le petit écran*[178]. »

Inhabituel, mais pas exclu. En 2003-2004, on commence à montrer de « vrais » films documentaires, même s'ils sont minoritaires. Quelques studios indépendants s'impliquant dans ce cinéma collaborent avec des chaînes télévisées. Grâce à des prix internationaux et à l'effort des critiques, des émissions sur le documentaire ont d'abord été programmées à la télévision, puis les films. Bien entendu, ce n'était pas systématique et les heures de diffusion étaient tardives, mais ce furent les premiers pas[179].

Vitaly Mansky jouera un rôle important pour populariser le cinéma documentaire à la télévision et élargir son public. Son émission « Le cinéma du réel », dont le principe est de montrer les meilleurs films documentaires dans le monde, sera diffusée sur la première chaîne. Devenu producteur de la chaîne « Ren-TV » en 1996, il en montrera une centaine, mais cette effervescence ne durera qu'une année, car l'audience sera faible. De même, de 1999 à 2003, il dirigera le service de production et de diffusion du documentaire pour les programmes gouvernementaux sur la chaîne « Rossia-RTR ». Ces dernières années, en tant que producteur, il a participé à la production de plus de 200 films et à l'écriture de 60 films et séries, comme « *Откройте – Милиция – Otkroyte Militsia* » (Ouvrez – C'est la milice, 26 épisodes).

La question à se poser peut être la suivante : « Qu'est-ce que le cinéma du réel pour V.Mansky ? » Son manifeste sur la classification documentaire, publié dans *Iskusstvo i kino*[180] suscite la réflexion : « *Как только документальное кино стало искусством, оно перестало*

---

[178] PETCHONKIN Pavel « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe », in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

[179] « Otetchetvennoe dokumental'noe kino vozvrachtchaetsia k zriteliu – Le cinéma documentaire national revient vers le public » par Jeanna VASSIL'EVA, in www.karavan.ru du 5 juin 2007

[180] *Iskusstvo i kino* (2005, n.11)

быть документальным – Kak tol'ko dokumental'noe kino stalo iskusstvom, ono perestalo byt' dokumental'nym » (A partir du moment où le cinéma documentaire est devenu un art, il a cessé d'être documentaire).

Vitaly Mansky serait-il à la croisée du documentaire-art et du documentaire-télévisé ? Il est indéniable que la personnalité de ce documentariste aime jouer sur la contradiction. En effet, dans le chapitre concernant les festivals[181], il avancera que le cinéma documentaire « *vit parce qu'il est un art* ».

B - Une répartition inégale sur les chaînes télévisées[182]

Les télévisions hertziennes et le développement des télévisions câblées dans les années 90 auraient pu favoriser la production et la diffusion de films documentaires. Mais il faudra attendre 2003 pour que ce genre soit remarqué et plus seulement vers 23h00. La diffusion du documentaire d'auteur restant cependant relativement faible.

***OPT* - ORT**[183] est la première chaîne en Russie (ancienne télévision centrale – appellation actuelle : Télévision russe publique – *Общественное Российское Телевидение – Obchtchtsvennoe Rossiyskoe Televidenie*). Cette chaîne occupe 50% du marché et est diffusée en Russie, en CEI (Communauté des Etats indépendants) et dans d'autres pays du monde par satellite. En 1995-1996, leurs premiers pas dans le documentaire furent décisifs avec l'émission « Cinéma du réel » de Vitaly Mansky. Aujourd'hui, après une période creuse au début des années 2000 (1 à 2 films par mois), la première chaîne consacre depuis 2005 plus de 500 heures par an au documentaire (elle dispose de sa propre production). En consultant le site et le programme des films documentaires, aucun nom des réalisateurs étudiés dans la première partie n'apparaît ; une partie importante de documentaires étrangers (en particulier américains ou anglais sur la nature et les

[181] Partie II, chap.III-3 de ce mémoire

[182] Les données qui suivront sont issues de deux sources : « Dokumental'noe kino v nache vremia-Le cinéma documentaire aujourd'hui », in *kinodocument.ru/nashekino.html* et « Otetchestvennoe televidenie vozvrachtchaetsia k traditsiam dokumentalistiki-La télévision nationale revient vers les traditions du documentaire » par N.LALABEKOVA, article du 3 juin 2005 in «*Novye izvestia*» (Les nouvelles informations).

[183] Site officiel : www.1tv.ru

animaux) domine la programmation.

***Россия-РТР* / Rossia-RTR** [184] - Cette chaîne d'Etat occupe 15% du marché. Depuis 1999, un service de production et de diffusion de films documentaires s'est mis en place grâce à l'action de V.Mansky. En 2002, chaque dimanche à 17h00 étaient diffusés des films documentaires d'auteur. Aujourd'hui, on trouve dans leurs programmes une émission commentée par Nikolaï Svanidze et intitulée « *Исторические хроники* - *Istoritcheskie khroniki* » (Les chroniques historiques) pour mieux comprendre le passé (une série sur une année retraçant des événements historiques de la Russie et de l'URSS), ainsi qu'une variété de documentaires diffusés environ 5 jours par semaine[185] à 8h55 et le samedi à 12h20. Quelques commandes sont passées à des sociétés privées, comme *AMA Production*. Concernant cette dernière, on notera que d'une part, les deux films consacrés à Staline[186] ont une approche assez identique (Vladimir Saveliov est le scénariste des deux documentaires) et d'autre part, que leurs films peuvent être également remarqués dans des festivals nationaux[187].

***НТВ* - NTV**[188] - Première chaîne commerciale en Russie, elle occupe 20% du marché. L'équipe se suffit à montrer des séries comme « Les plus grands crimes », « Histoire de l'aviation, des armes… » et à produire la série « La Russie criminelle ».

***Культура* - Kultura**[189] - Créée en 1998 auprès de la télévision de Saint-Pétersbourg, elle représente 3% du marché. Le cinéma documentaire y est très présent. Des films y sont diffusés presque quotidiennement, mais il s'agit là essentiellement des classiques de l'époque soviétique et de films qui peuvent être diffusés gratuitement, car cette chaîne n'a pas de moyens.

***ТВ-центр* - TVTS**[190] - Jeune chaîne privée, créée en 1997, elle occupe 3% du marché et diffuse environ 20 à 25% de films de qualité, qui se distinguent des films télévisés (en

---

184 Site officiel : www.rutv.ru
185 Site officiel : www.rutv.ru
186 In *filmographie* : « Les aventures de Iossif, fils du cordonnier » de I.GRIGOREV et « Staline » de E.TIKHONOVA
187 I.GRIGOREV a reçu un prix en 2005 à Ekaterinbourg pour son cycle, produit par AMA Production «Кому живется весело, вольготно на Руси? – Komu jiviotssia vesselo, vol'gotno na Russi ? (Qui vit gaiement, à son aise dans la vieille Russie ?)
188 Site officiel : www.ntv.ru
189 Site officiel : www.tvkultura.ru
190 Site officiel : www.beta.tvc.ru

général, ce sont des films produits par les studios de Novossibirsk, Perm et Tiumen). Cette chaîne a également mis en place un département pour la production. En 2006, Mikhaïl Degtiar' y a initié un festival intitulé «*Настоящее документальное кино на ТВЦ-Nastoyachtchee dokumental'noe kino ha TVTS* » (Le vrai cinéma documentaire sur TVTS). Le choix des films était uniquement centré sur les films d'auteur, qui reflétaient la vie des gens. « *Les documentaristes étaient prêts à porter à bout de bras M.Degtiar', parce qu'il donna la possibilité aux spectateurs de voir des films montrés dans les festivals*[191]». Peu de temps après, la direction a changé et l'enthousiasme est retombé, l'orientation nouvelle étant « *жёлтенькое-jolten'koe* » (« *de couleur jaune* » : le sensationnalisme).

***Рен-ТВ* / Ren-TV**[192] - Créée en 1997 - chaîne privée occupant 3% du marché. Impulsé par le producteur Vitaly Mansky, le programme sur les films documentaires russes et internationaux était conséquent, mais fut vite freiné dans son élan, car peu rentable. En 1998, la diffusion a cessé progressivement.

L'état des lieux pour le documentaire à la télévision conforte l'idée que :

- les documentaires de vulgarisation dominent le marché.

- les documentaires d'auteur ne sont pas diffusés sur les chaînes principales, et sont très minoritairement montrés sur les chaînes privées.

La situation n'est pas idéale, mais lentement s'améliore, car si dans les années 90 seulement 40 films (plutôt des séries) étaient diffusés, en 2002, 1500 sont montrés.

En 2003, la première chaîne et le Ministère de la culture ont signé un accord d'actions réciproques pour la production et le financement du documentaire, garantissant la diffusion des films produits sur le petit écran. En 2004, les deux chaînes principales sont prêtes à montrer entre 150 et 230 films documentaires[193]. Si après la chute de l'URSS les financements se faisaient

---

[191] « Documental'noe kino i televidenie-Le cinéma documentaire et la télévision » par D.ZAVIGELSKI, in *Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane-* Conférence scientifique russe : la Russie sur l'écran documentaire) (6 et 7 juin 2007, Moscou), publiée sur le site : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

[192] Site officiel : www.ren-tv.com

[193] Emission sur *Radio Svoboda* : www.kinoforum.ru/phpbb/viewtopic.php?p=167163

rares, aujourd'hui, un budget conséquent est consacré au documentaire à la télévision. Son coût est inférieur aux séries (un feuilleton dans une série coûte 180000$ et a une audience de 28% ; le film documentaire coûte environ 15000$ et son audience est de 24%[194]). Il a sa place dans les grilles de la programmation des chaînes, son audience augmente, le public est demandeur et il rapporte de l'argent : ayant tous les paramètres du succès, le documentaire « formaté » est une véritable industrie. Il n'est pas exclu que le cinéma d'auteur y trouve sa place un jour, même infime, pour toucher un public plus large encore. En attendant, ce cinéma brille dans les festivals.

C - « 24док-24dok » ou la télévision et le documentaire d'auteur ne sont pas incompatibles

La société privée *ArtMediaGroup*[195] aurait-elle trouvé une entente entre la logique de la télévision et le documentaire « non formaté » ?

Puisque le cinéma documentaire russe d'auteur et de festivals est quasiment absent du petit écran, l'idée fut de promouvoir ce genre en créant en novembre 2005 une chaîne télévisée sur le thème exclusif de la Russie.

Le critère de sélection des films est la qualité, à savoir ce qui est convenu d'appeler « le film d'auteur ». Il peut y avoir à la fois les meilleurs films télévisés et quelques séries diffusés sur les chaînes « Rossia », « Kul'tura », « NTV », « REN-TV », mais également les films d'auteur de documentaristes contemporains (les « maîtres », tels Kossakovski, Khanyutin, Mansky ou Dvortsevoï, mais aussi la nouvelle génération), issus des festivals (pour que le public découvre enfin ces films non diffusés sur les grandes chaînes), les documentaires étrangers filmant la Russie et le documentaire classique national (par exemple les chefs d'œuvres du fonds *Lenfilm*…)

Sept rubriques thématiques sont proposées : « Notre société », « Notre géographie », « Notre culture », « Notre science », « Nos archives », « Notre cinéma documentaire », « Le monde parle

[194] « Documental'noe kino : vtopoe prichestvie – La renaissance du documentaire » par Vitaly MANSKY - article publié en juillet 2004 sur http://nashe-kino.ru/detail.aspx?id=86

[195] Producteur général : I.ZOLOTAREVSKI

de nous ».

La recherche des documents s'effectue dans le fonds des bibliothèques des chaînes télévisées, dans les festivals, mais aussi dans les écoles du documentaire des régions, considérées comme ayant un haut niveau d'enseignement[196].

La nouveauté de cette chaîne se caractérise par les points suivants :

- 24 heures de documentaire
- Diffusion des films documentaires quasiment jamais encore montrés sur les autres chaînes
- Réception par satellite et en langue russe : élargissement d'un public

Il semblerait que la création de cette chaîne soit une réponse aux attentes des documentaristes, particulièrement ceux appartenant à la catégorie « film d'auteur ». Mais le manque de résultats en chiffre[197] ne permet pas d'évaluer le succès auprès du public (entre 18 et 65 ans) en terme d'audience, de rubriques préférées. De même, le budget consacré à l'année, à l'achat de documentaires d'auteur n'a pas été communiqué.

III - Les festivals du documentaire : un rendez-vous annuel attendu

Les films présentés dans les festivals peuvent aller du documentaire format télévisé (« *Свобода по-русски-Svoboda po-russki* » - Liberté à la russe, en 10 séries, réalisées par Andreï Smirnov - 2006) au documentaire artistique, privilégiant ce dernier. Le documentaire recherche l'idylle et non pas la noirceur, comme la télévision. On y trouve une justesse dans l'analyse, une dramaturgie forte, un matériel unique. On évite le pathétisme, le sentimentalisme. Il ressemble plus à un cinéma de témoignage, où la caméra peut être un instrument de recherche. L'accent est

[196] « Dokumental'noe kino v Rossii – Le cinéma documentaire en Russie» interview de Igor ZOLOTAREVSKI, in *Rossiskaya Gazeta* (07.06.08)

[197] Entretien téléphonique (juin 2008) : l'audience de la chaîne n'a pas été communiquée, ni celle de chaque émission.

mis sur les gens dans l'histoire et non sur l'événement («*Блокада-Blocada* » - Blocus de Losnitsa, 2005). Ainsi, le documentaire se démarque de la télévision, car il ne repose pas sur des objectifs précis. Il peut permettre au spectateur de s'identifier[198]. D'après V.Lissakovitch[199], quand on regarde les films sélectionnés dans les festivals, on peut comprendre comment les gens ordinaires vivent. A la télévision, l'intérêt est plus accentué sur les faits historiques et le sensationnel. Il faut comprendre comment le peuple vit et la télévision détourne cet aspect.

Mais il est inutile de se battre contre la télévision, car les finalités sont différentes. La solution serait de parvenir à projeter un documentaire dans les salles de cinéma avant un film de fiction afin d'habituer le public à regarder à nouveau ce genre et ensuite programmer petit à petit des films documentaires à l'affiche. En effet, après la désertification des salles de cinéma dans les années 1990, pour la plupart vétustes, un nouvel engouement est ressenti aujourd'hui envers les nouveaux multiplexes, parallèlement à un enthousiasme retrouvé pour le cinéma national.

Les festivals du cinéma documentaire en Russie regroupent une kyrielle de passionnés, revendiquant un cinéma de qualité. Cette manifestation est la survie du documentaire russe, puisqu'elle est le lieu unique de diffusion de ce cinéma, où les professionnels russes et étrangers peuvent se rencontrer. La fidélité du public n'a pas de mesure : les salles sont pleines. Le spectateur est attiré petit à petit par ce cinéma, pas seulement l'intellectuel à la retraite ou le professeur, mais également les jeunes « en vogue »[200]. Les festivals éduquent à l'image, à la réflexion. L'hétérogénéité des films présentés (en général des films très récents et inédits) montre que les moyens du langage cinématographique, la recherche créative, la narration, ainsi que la maîtrise de l'image suggèrent différents styles et représentations. On est au cœur de l'évolution de ce cinéma. Même si ces « bouillons de culture » n'ont pas encore d'impact sur l'international (excepté entre professionnels du milieu, comme le festival de Lussas, qui en 2000,

---

198 « Otetchetvennoe dokumental'noe kino vozvrachtchaetsia k zriteliu – Le cinéma documentaire national revient vers le public » par Jeanna VASSIL'EVA, article publié le 5 juin 2007 in www.karavan.ru

199 « Televidenie ob'iavilo boycott dokumental'nomy kino-La télévision annonce le boycott du cinéma documentaire », interview de Viktor LISSAKOVITCH du 12.01.2006 par Antonina ZEMLIANOVA pour la revue *ZAART*

200 « Otetchetvennoe dokumental'noe kino vozvrachtchaetsia k zriteliu – Le cinéma documentaire national revient vers le public » par Jeanna VASSIL'EVA, article publié le 5 juin 2007 in www.karavan.ru

a invité Pavel Petchonkin pour une carte blanche sur le cinéma documentaire russe contemporain[201]), ils ont au moins une véritable visibilité en Russie. Nombreux, nous proposons de mettre en avant les « inflexibles » du documentaire et les « nouveaux » dont la démarche intellectuelle et artistique dénote.

A - L'Oural

1/ Ekaterinbourg ou le socle du documentaire russe

Le festival *Rossia* [202] a été créé en 1988. Après avoir traversé des périodes difficiles, il est aujourd'hui la référence en matière de documentaires d'auteur russes en particulier et des autres ex-républiques. Les films étrangers sont présentés hors concours. Les plus grands documentaristes sont passés par Ekaterinbourg, comme Kossakovski, Pelechian, Frank, Oburovitch, Mamedov,…

Financé par l'Agence fédérale pour la culture et la cinématographie, organisé annuellement en octobre, il est incontournable pour se représenter le talent et les faiblesses, le statut et les perspectives du cinéma russe contemporain. Gueorguiï Negachov, directeur du festival depuis 1997 le caractérise comme étant « *un laboratoire de créativité, car on peut y analyser en détails les tendances de l'évolution du cinéma documentaire russe* [203]». En effet, offrant un panorama de films documentaires, les cinéastes prennent conscience de leur place par rapport aux changements de ce cinéma.

2/ Perm, proche de R.Flaherty

Fondé en 1995 par Pavel Petchonkin, cinéaste et producteur, *Flahertiana*[204] est un festival international devenu annuel depuis 2006, où l'on revendique le cinéma de Robert Flaherty. « *Je pense que le cinéma documentaire a été créé par Flaherty et non Vertov, car Vertov est plus en*

[201] PartieIII, chap I-C-4 de ce mémoire
[202] Site officiel : www.rossia-doc.ru
[203] Ibidem
[204] Site officiel : www.flahertiana.ru

relation avec le clip[205]. » Organisé en septembre comme une « avant-première » du festival *Rossia*, le cinéma documentaire sélectionné est non-commercial. Existant grâce au soutien financier du Gouverneur de la région et du studio cinématographique *Noviy kurs*, ce festival est soutenu par Moscou. Attirant un large public, il se compose de trois parties : un programme de films, une conférence théorique dédiée aux problèmes esthétiques du cinéma et un séminaire pratique réunissant producteurs, directeurs de studio et réalisateurs.

B – Moscou

1/ *Kinoteatr.doc*[206] ou la nouvelle génération

Créé en 2005, dans la continuité de leurs manifestations théâtrales-documentaires dans une cave (lieu de travail), l'enthousiasme de l'équipe (Viktor Fedosseev, attaché de presse et Mikhaïl Siniov, producteur du projet) de *teatr.doc*[207] tente de promouvoir de jeunes cinéastes, dont les thèmes représentent la vie contemporaine au travers de nouvelles formes. Leur *festival du cinéma du réel* inclut également la fiction. En dehors de ce festival, leurs actions sont variées : production de films, organisation de séances gratuites, distribution de films en DVD…Ils ont produit des films comme : «*Девочки-Devotchki* » (Les petites filles, 2005) de Valeria Gay Guermannika, «*Москва- Moskva* » (Moscou, 2007) de Bakur Bakuradze, «*Гербарий-Herbariï* » (Herbarium, 2007) de Natalia Mechtchaninovaya, «*За рекой-Za rekoï* » (De l'autre côté de la rivière, 2007) d'Alexandre Grichakov.

Leur originalité est de s'impliquer dans l'industrie du documentaire en s'efforçant de produire, diffuser et distribuer de jeunes documentaristes qu'ils vont chercher sur le terrain. Ils ne sont pas en quête des meilleurs films : ils préfèrent un cinéma moins artistique, plus professionnel et loin du format télévisé. « *Le film doit être proche de la réalité et ne doit pas être le résultat de la représentation de son auteur* ». Ce projet se revendique non gouvernemental, non commercial et

[205] Interview de P.PETCHONKIN, in *Permmission* de Rob ROMBOUT
[206] Site officiel : www.kinoteatrdoc.ru
[207] Site officiel : www.teatr.doc.ru

indépendant.

2/ *ЛАВР-Lavr*[208] ou les premiers pas vers la télévision

Organisé chaque année en décembre depuis 1999 à Moscou, par deux partenaires non-commerciaux (*некоммерчерское партнерство-nekommertcherskoe partniorstvo*), l'Union des cinéastes de Russie et la Guilde du cinéma documentaire et de la télévision[209], soutenu par une douzaine de studios privés et gouvernementaux et par l'agence fédérale pour la culture et la cinématographie, ce festival national est l'unique lieu professionnel en Russie, où télévision et documentaire croisent leur chemin. Une deuxième spécificité : une trentaine de professionnels du cinéma et de la télévision font partie du jury. De jeunes documentaristes y sont remarqués et récompensés, comme Maria Miro, fille de S.Mirochnitchenko (« *Угольная пыль* - *Ugol'naya pyl'* »- poussière de charbon – Prix du meilleur documentaire en 2007) ou A.Strelianaya (« *Сарафан* – *Saraphan* », prix du meilleur premier film en 2007). On notera que le directeur général est Vitaly

Mansky.

3/ *АртДокФест-Artdokfest*[210], clin d'œil aux pionniers

« Кинематограф рожден как документальное кино.
Документальное кино живо.
Документальное кино живо, пока оно является искусством.
Kinematograf rojden kak dokumental'noe kino.
Dokumental'noe kino jivo.
Dokumental'noe kino jivo, poka ono yabliaetsa iskusstvom »,

Manifeste du festival

[208] « Лавровая ветвь-Lavrovaya Vetv' » (La branche de laurier-wwwlavrdoc.ru) ou Encyclopédie multimédia du prix national dans le domaine du documentaire et de la télévision
[209] Créée en 2000, site officiel : www.documentary.msk.ru
[210] Site : www.vertov.ru/artdoc

«Le cinéma est à l'origine documentaire. Le cinéma documentaire est vivant. Le cinéma documentaire est vivant tant qu'il est art »

Le programme de ce jeune festival (créé en 2007 par Vitaly Mansky) aspire à inclure uniquement des films documentaires novateurs qui développent le langage du documentariste, en proposant de nouvelles formes et images. Il est organisé en novembre par l'équipe du festival *Lavr*. Les objectifs sont de montrer des films « hors format » (*неформатное кино-neformatnoe kino*) qui ne peuvent être diffusés sur les chaînes télévisés.

Ce festival est, d'après son directeur[211], comme une provocation pour faire place au documentaire qui est un art, celui qui est dans la lignée de D.Vertov (Le prix décerné s'appelle « *Le regard de Vertov* ») et de E.Choub, car s'il devient un produit, il s'abîmera et disparaîtra.

Artdocfest, de part les similitudes, aurait-il fait suite au festival international *Kinoglaz, cinéma du réel et télévision* qui s'est tenu à Tver, en 2004, organisé par le documentariste Vitaly Mansky et qui n'a connu qu'une seule édition ? Son objectif était de faire renaître l'intérêt du public pour le cinéma documentaire[212].

C - La Volga : Saratov ou le choix d'un genre

Le festival international *Saratovskie stradaniya* a été créé en 2004 à l'initiative du *Goethe Institut* de Moscou, de Naoum Kleiman, directeur du musée du cinéma de Moscou, M.Litviakov, le directeur général du festival *Message to man* à Saint-Pétersbourg, P.Petchonkin, directeur du festival de Perm et les journalistes de la télévision locale. Oleg Tabakov, artiste émérite de la Russie et directeur du *Mkhat*[213] à Moscou en est le président.

Organisé par l'équipe de *Dom Kino* de Saratov, ce festival est soutenu par le Ministère de la culture de la région, la Ville, le studio des archives cinématographiques de la Basse-Volga, et l'entreprise de médias *Saratov*. L'orientation thématique de ce festival est le mélodrame et

[211] Article « Lavrovaya vetv' i Artdokfest – La branche de laurier i Artdocfest », par E.FANAILOVA, publié le 15/01/2008 sur http://rfaf.ru/rus/news_b1067_view_p1

[212] In www.notamedia.ru/clients/11.html

[213] Théâtre académique artistique de Moscou

l'originalité du concours est d'y inclure des films amateurs et expérimentaux. Sa programmation, éclectique, est à la croisée de ses partenaires de l'Oural et de Saint-Pétersbourg, incluant leur cercle international et local.

Un jeune festival, organisé dans une ville approchant le million d'habitants a coûté en 2007 1.400.000 roubles (soit environ 39.000 euros)[214]. L'Etat finance entre 60 et 65% de cette somme, le reste est pris en charge par des partenaires privés et des sponsors. Le studio des archives cinématographiques de la Basse-Volga met à disposition les lieux et prépare la promotion visuelle. L'information écrite se fait gratuitement par le biais des journaux locaux, les restaurants prennent en charge les repas des artistes invités…La ville investit pleinement dans cet événement, parce que la participation de la population y est conséquente et que le public est hétérogène.

L'expérience, encore fragile de ce festival, montre l'implication importante et récente de l'Etat dans la promotion de son cinéma et de ce genre après un désengagement « contraint », qui a fortement paralysé ce domaine. Parallèlement, on constate un démarchage effectif vers le privé, où les sociétés n'hésitent pas, depuis quelques années, à financer la culture. On notera particulièrement l'engagement de ce studio à vouloir promouvoir le genre documentaire, grâce à cet événement, mais surtout en produisant de nouveaux talents. Entre 2004 et 2007, une quinzaine de films a été financé par le studio. Parmi eux, le film «*Собиратели теней-Sobirateli teneï* » (Collectionneurs d'ombres, 2006) de M.Kravtchenko.

On signalera également des festivals influents comme :

« Послание к человеку – Poslanie k tcheloveku » (Message to man) à Saint-Pétersbourg, sélection élargie également à la fiction et à l'animation www.message-to-man.spb.ru

« Kinotavr » à Sotchi, marché du film où des rencontres professionnelles sont organisées. Ce festival met plus l'accent sur la fiction (www.kinotavr.ru)

« Сталкер – Stalker » à Moscou, festival international autour des droits de l'homme (fiction et documentaire – www.stalkerfest.ru)

« Человек и природа – Tchelovek i priroda » (L'homme et la nature), à Irkoutsk : concours international de films documentaires sur des thématiques socio-écologiques (www.baikalfest.ru)

« Евразийский калейдоскоп - Evraziïskiï kaleïdoskop » (Kaleïdoscope eurasien) à Moscou, concours

[214] Entretien avec T.ZORINA (mai 08) par l'auteur de ce mémoire

interrégional de films documentaires sur les cultures nationales (www.naff.ru)

Conclusion de la 2ème partie

Les grands changements (l'indépendance des studios, une idéologie se libérant progressivement, l'arrivée de nouveaux dirigeants...) révolutionnent l'économie du cinéma, mais il faudra attendre les premières années du XXIème siècle pour que le cinéma russe s'installe dans sa nouvelle autonomie, après être passé par l'apathie des années 1990.

Pendant la crise de cette décennie, la télévision est apparue comme l'unique pont entre le monde du cinéma documentaire et le spectateur. Grâce à la télévision, le genre « cinéma documentaire » a commencé à renaître, mais à cause du petit écran, l'essence de ce même cinéma a été dévalorisée, car substituée.

Manifestement, le sensationnalisme domine la forme artistique. La censure du goût existe. Il n'y a rien de commun entre le cinéma filmé par les documentaristes, qui se défend être « d'auteur » et celui que la télévision veut voir[215]. La télévision s'intéresse aux problèmes de la société, tandis que le documentaire s'intéresse de près à l'individu[216] et le cinéma documentaire ne peut pas être aussi expéditif que les films télévisés. La télévision n'a pas le temps, ni l'envie de découvrir, ou de s'attacher à une personne. La majorité des téléspectateurs ne sont pas prêts pour un cinéma documentaire « non formaté».

Par ailleurs, « *Celui qui paye est celui qui commande*[217] » et les thèmes abordés, la manière de les traiter sont des éléments décisifs pour les financeurs, ainsi que le public visé. La chaîne alternative *24dok.ru* doit encore faire ses preuves et il faut du temps pour savoir si les objectifs qu'elle s'est donnée ne seront pas modifiés en fonction des résultats de l'audience.

---

[215] « Documental'noe kino i televidenie-Le cinéma documentaire et la télévision » par D.ZAVIGELSKI, in *Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane-* Conférence scientifique russe : la Russie sur l'écran documentaire (6 et 7 juin 2007, Moscou), publiée sur le site : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

[216] Entretien avec M.RAZBEJKINA, in Iskusstvo i kino (8/2007-p76)

[217] « Documental'noe kino : vtopoe prichestvie – La renaissance du documentaire » par Vitali MANSKI, article publié en juillet 2004 sur http://nashe-kino.ru/detail.aspx?id=86

Concernant la production de films, l'Etat a repris ses marques et grâce à l'aide gouvernementale, le documentaire d'auteur a survécu et a progressé. Cela continue[218]. Toutefois, les films financés par l'Agence Fédérale ne sont pas vus par la grande majorité des personnes, car aujourd'hui, le problème principal est la post-production. La distribution et l'exploitation du film documentaire russe sont à l'évidence des secteurs inexploités, à revoir et à développer pour une meilleure accessibilité et visibilité de ces images. Le Ministère de la Culture s'interroge sur la question de la diffusion des films documentaires dans les salles hors festivals, car d'une part c'est le cheval de bataille des organisateurs de festivals, des réalisateurs[219], et d'autre part, on prend conscience de laisser échapper un patrimoine si le documentaire n'est pas soutenu. De même, les documentaristes russes aujourd'hui peuvent-ils vivre de leur art ? Cela dépend certainement des parcours de chacun (la reconnaissance internationale est sans doute un facteur qui influence la carrière d'un cinéaste), et en ce sens, on est encore loin de la stabilité.

Pourtant, « *ce cinéma doit exister pour montrer un autre regard de la Russie et de son histoire*[220] ».

Partie III : Interculturalité et documentaire

> « *Pour comprendre l'état d'esprit et le mode de vie des Russes d'aujourd'hui, mieux vaut aller voir les films documentaires que s'en remettre au seul témoignage du cinéma de fiction* [221]».

En France (et pas seulement, mais nous nous attacherons ici à ce pays dans une approche interculturelle avec la

---

218 PETCHONKIN Pavel « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

219 « Televidenie ob'iavilo boycott dokumental'nomy kino-La télévision annonce le boycott du cinéma documentaire », interview de Viktor LISSAKOVITCH du 12.01.2006 par Antonina ZEMLIANOVA pour la revue *ZAART*

220 Intervention de A.KHANYUTIN, in *Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane*- Conférence scientifique russe : la Russie sur l'écran documentaire) (6 et 7 juin 2007, Moscou), publiée sur le site : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

221 ROUBANOVA Irina « Le cinéma russe à la croisée des changements », in *Trafic n°21* (automne 2004)

Russie), l'industrie cinématographique a atteint un tel niveau d'incohérence (films trop vite évincés des salles pour cause de rotation obligée par le « marché »), que l'on peut avoir envie de créer une manifestation intitulée *Jamais trop tard pour bien voir* [222].

L'idée de mettre en place un festival itinérant du cinéma documentaire russe se rapprocherait de ce concept. Il n'est pas trop tard pour découvrir un pays, non pas seulement au travers des médias, mais grâce à des images filmées par ses propres acteurs ; et libre au spectateur d'en avoir les représentations que celles-là lui suggèrent.

La majorité des Russes et de nombreux spécialistes du cinéma partagent l'idée de deux réalités cinématographiques : «l'avant » et « l'après » disparition de l'URSS. On passe d'un florilège de production de films, stimulée par le pouvoir soviétique à l'appauvrissement cinématographique transitoire des années 1990 en découvrant la liberté et le marché : mais avant tout, comme nous l'avons souligner dans les parties précédentes, sortir le pays d'une situation économique catastrophique sera la priorité de l'Etat. Pourtant, un cinéma prend sa substance dans les changements sociaux, économiques et politiques : l'identité russe contemporaine se transforme.

La perception de cette identité est accessible aux Français, véhiculée principalement par les médias : l'information, les systèmes de communication dans un contexte de mondialisation nous permettent aujourd'hui d'avoir des représentations d'un pays, d'un peuple. On parlera alors de stéréotypes. Mais dans quelle mesure peut-on dire que nous connaissons vraiment l'autre, celui qui vit dans un autre espace, dans une autre conjoncture

[222] Site officiel : www.jamaistroptardpourbienvoir.com

économique ? Les stéréotypes se basent en général sur un fond de vérité, mais les gens ont tendance à les généraliser, à se précipiter dans des considérations erronées et souvent négatives.

Choisir le cinéma documentaire russe pour tenter d'aller au-delà des stéréotypes, c'est s'interroger dans quelle mesure ce cinéma contemporain peut être un vecteur interculturel entre la France et la Russie, comment peut-il révéler ce besoin d'aller vers une autre culture mal connue et peu reconnue ? Comment déconstruire les stéréotypes existants à travers l'image en essayant d'atteindre un plus large public, et ce, dans un contexte où les normes mondiales de standardisation peuvent faire de l'ombre à l'identité d'un pays ?

I – Le documentaire russe en France

Avant d'aborder ces questions qui seront développées dans le chapitre II de cette partie, il nous a paru intéressant – puisque l'essence de notre projet est motivée par l'interculturalité - à partir de témoignages, de citations de professionnels français du cinéma, de mettre en évidence les caractéristiques du cinéma russe, pour essayer d'en comprendre la facture et les spécificités. Dans un deuxième temps, on tentera, grâce à un état des lieux des actions cinématographiques en France, de comprendre quelle est la place du cinéma documentaire russe dans notre pays pour justifier de la pertinence d'un festival itinérant de ce genre.

A - La culture visuelle en France et en Russie : ébauche comparative

« *Les théories du montage ont joué un rôle important en URSS : le passage brutal d'un plan à un autre renvoie à une société où l'espace public n'est pas sûr...En ce sens, le montage est réaliste. Il y a une brutalité russe*[223].»

« *..Tout fonctionne différemment ici. Les intellectuels se ressemblent tous, à l'Ouest et à l'Est, autour d'une bouteille de vodka. Mais dès qu'il s'agit du travail, les différences réapparaissent. Vous vivez dans l'eau et nous dans l'air,*

[223] « Espaces sans distances » par Serge DANEY, in *Les cahiers du cinéma* (p12)

ou inversement....nous sommes différents. En 70 ans, des hommes nouveaux sont apparus, et avec eux un art nouveau est né, créé selon des lois différentes de les vôtres[224]*. »*

Comme dans beaucoup de pays où il existe une véritable culture cinématographique, l'enseignement et la technique en Russie jouent un rôle essentiel dans la facture de son cinéma. De même, les mentalités approchent les images différemment et font la spécificité de cet art, le rendent reconnaissable, parce qu'« *un réalisateur né et éduqué sur un territoire qui s'étend de la mer Baltique à la mer japonaise développe une personnalité apte à affronter la diversité*[225] ».

Travaillant avec différents documentaristes européens, l'expérience d'André Rigaut, ingénieur du son français, s'est élargie à la Russie, où le son direct est de plus en plus recherché. Les Français maîtrisant ce domaine, quelques-uns travaillent avec des réalisateurs russes. En s'appuyant sur un entretien[226], il convient de constater combien le regard objectif d'un professionnel – ni réalisateur, ni critique - travaillant à la fois avec des Français et des Russes, est pertinent. On peut ainsi appréhender les différences entre la France et la Russie dans la manière de pratiquer un art, dont les facteurs influents sont à la fois l'économie, l'histoire, la formation… Ce propos enrichit notre étude dans la perception de la spécificité d'une autre culture. En effet, André Rigaut met en exergue les nuances entre les deux pays au niveau de la formation, du son et du temps. Ces facteurs sont déterminants dans l'identification des images et à travers elles, d'une culture[227].

Une formation cinématographique basée sur l'écrit en France se distingue de celle axée sur la mise en scène, « *posée comme question majeure dans le travail du cinéma, que ce soit le rapport aux acteurs que celui à la caméra.* » Ceci implique un regard immédiat par rapport à l'espace, au cadre, qui enrichit le concept même du film. L'absence de commentaires, parfois de musique, impose un style. Il s'agit à la fois d'observer et de poser un regard, sans être transparent. « *Le*

---

[224] « Les temps sont durs pour l'inspiration ». Interview d'A.GUERMAN par S.DANEY et S.TOUBIANA, in *Les cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990* (p67)

[225] PETCHONKIN Pavel « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

[226] Entretien avec André RIGAUT par l'auteur de ce mémoire (12/2007) –

[227] Le lecteur aura la possibilité de lire l'intégralité de cet entretien en annexe.

cinéma documentaire russe est lié au mouvement des peintres ambulants (Repine, Sirov…). Aux Galeries Tretiakov à Moscou, au Musée russe de Saint-Pétersbourg, en regardant leurs peintures, on se dit : «Voilà leur image, voilà le rapport à l'image », ce qui n'exclut pas la thématique du réel et propose instantanément un style. »

Un son « décalé » par rapport à l'image en Russie (soit un son retravaillé en studio après le tournage), opposé à une pratique du son direct en France pourrait être également une facture artistique. Le spectateur se situerait alors plus dans la représentation, le réel étant modifié en quelque sorte. *« Kossakovski et Dvortsevoï n'ont pas la technique du son, mais le "bricolage" effectué donne un travail intéressant. Cela peut donner une image à la fois naïve et drôle. »*

Enfin, le temps qui passe n'est pas « l'ennemi » des cinéastes russes. Rares sont ceux qui travailleront dans l'urgence. Cette habitude est liée à l'économie du cinéma des années soviétiques : les salaires ne sont pas élevés et les gens (pour la plupart) sont encore payés au mois. Une équipe engagée sera rémunérée, même si le film ne commence pas tout de suite et sur toute la durée du tournage. En France, un tournage est presque minuté, car les engagements financiers sont importants. Par ailleurs, nombreux sont les documentaristes qui travaillent seuls ou avec une équipe réduite. Cela influe également sur la notion du temps.

Pavel Petchonkin à Lussas soulignera qu'en Russie, il n'est pas possible de gagner sa vie en réalisant des films documentaires : « *ce n'est pas un travail, mais une manifestation, une déclaration* ». De même, en Occident, la préparation d'un film documentaire est toute une science, un énorme travail. En Russie, il n'est pas rare que l'improvisation soit le moteur d'un projet, ce qui donne plus d'émotions, de spontanéité. Donc, une manière de filmer est culturelle pour l'identification.

Et Ludmila Donets de confirmer : « *Le documentaire russe est unique comme un fait scellé et comme document esthétique. C'est un trait particulier de la culture russe, comme le mémorialiste littéraire. C'est un comportement poétique de l'homme. Le documentariste russe ne fait pas que filmer le visible, mais dévoile l'invisible ; il ne se contente pas de photographier,*

mais approfondit sa recherche [228]».

B – Les festivals

Il n'y a pas d'actions spécifiques liées au cinéma documentaire russe en France, et ce même au sein des festivals de cinéma russe, mais plutôt des gens passionnés de cinéma documentaire, qui sont ouverts à d'autres cultures et aiment confronter les images du monde. Des rendez-vous annuels du cinéma documentaire existent donc en France, ont une renommée, un public et quelques « graines » du cinéma documentaire russe y sont semées.

1/ Les festivals du cinéma russe

En faisant un récapitulatif des actions menées en 2007 et 2008 autour du cinéma russe[229], on constate que différents festivals sont organisées dans plusieurs villes : Strasbourg, Marseille, Nantes, Castres, Limoges, Orléans, Brive, Paris, Nice, Montauban, Pau.

Parmi ces actions, on remarque que le cinéma russe est représenté majoritairement par la fiction. Limoges, Honfleur, Nantes, Brive et Orléans prévoient dans leur programmation des films documentaires.

Sur les deux dernières années, les documentaristes russes suivants ont été programmés : G.Dolmatovskaïa, I.Golovniov, E.Tsymbal, B.Cheinine («*Назовите меня Пикассо*-*Nazovite menia Picasso*» (Appelez-moi Picasso, 2006), meilleur documentaire, Honfleur-2007), A.Zaitsev, V.Kossakovski et S.Loznitsa.

Après avoir visité quatre festivals, on peut y souligner une dynamique différente, hormis le fait que la fiction domine. Les documentaristes sont invités, mais d'un festival à l'autre le public aura la chance d'assister à un débat ou non. Par exemple, le festival d'Honfleur existe depuis une quinzaine d'années. Il est l'événement du cinéma russe pour les partenaires russes en particulier. Travaillant étroitement avec les studios *Mosfilm* et le département de promotion des films russes

[228] « Boje !Kak grustna nacha Rossia ! – Mon Dieu ! Que notre Russie est triste !» par Ludmila DONETS, in *SK-Novosti* n°81 (www.film.ru/article.asp,ID=2026)

[229] In www.kinoglaz.fr , rubrique *calendrier des festivals*

de l'agence fédérale (responsable : Marina Blatova), les organisateurs de ce festival s'attachent à une programmation « inédite » pour la fiction ; en général, on retrouve les films programmés à Honfleur dans les festivals qui suivent. En cela, une expertise de films récents et de bonne qualité est effectuée. Il serait intéressant de mettre autant l'accent sur le documentaire : pourquoi pas à l'occasion des 100 ans du cinéma russe en 2008 ?

Un autre festival *Regards de Russie* (anciennement *Paris-Art-Moscou*, organisé à l'espace Pierre Cardin) qui a lieu à Paris en novembre depuis 5 ans, est organisé par l'agence fédérale pour la culture et la cinématographie et *Interfest*[230], visant à promouvoir le cinéma contemporain à l'étranger. La fiction est l'unique genre de leur programmation. Ils ont des moyens considérables pour la promotion de leurs films ; néanmoins le documentaire n'est pas programmé.

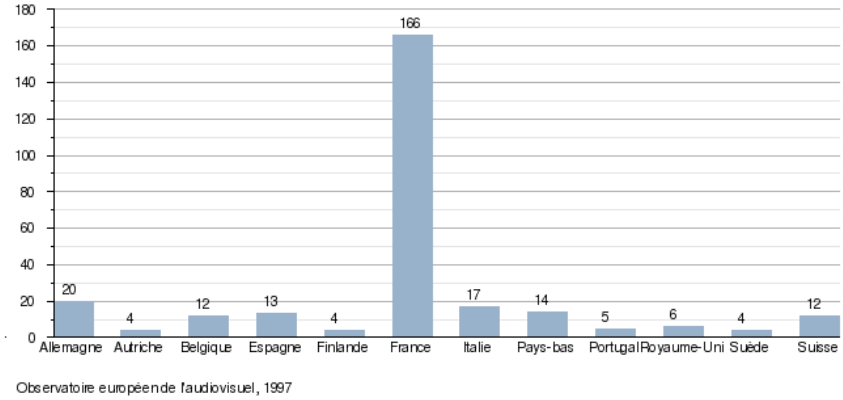
Concernant l'impact des festivals du cinéma russe en France, le sujet reste assez controversé. Certains sont des événements annuels de la ville, ayant fidélisé un public « hors les murs » également, d'autres ont du mal à élargir leur public. Dans les deux cas, peu de professionnels du cinéma, comme les producteurs ou distributeurs se déplacent dans ces festivals. En conséquence, et malgré la qualité des films, on retrouve un cas de figure proche de celui de la Russie pour le cinéma documentaire : l'après festival est silencieux.

2/ <u>les autres festivals</u>

Nombreux sont les festivals internationaux du film en France[231].

D'après les statistiques de *l'Observatoire européen de l'audiovisuel*, il s'y déroulerait environ un festival du film par semaine, les retombées économiques pour une ville ou une région étant importantes, ajoutées à une tradition de « cinéphilie » certaine.

[230] Site officiel : www.interfest.ru
[231] Source : www.wikipedia.org



En parcourant un certain nombre d'entre eux, on constate que la Russie n'est pas représentée par le film documentaire, mais plutôt par la fiction (même si rarement). Cependant, il nous parait intéressant de mettre en avant un festival.

Aye-Aye Film Festival[232]

Ce choix est motivé par la rencontre dans le cadre du stage à *Culturesfrance* de Tomas Kiguel, responsable pour la programmation russe au festival et l'originalité de la sélection des quelques films russes en 2007.

Le *Festival international du film Nancy Lorraine*, organisé en septembre et dont la première édition a eu lieu en 1995, vise à promouvoir des images du monde à travers le cinéma. Un programme dense (environ 130 films) est proposé chaque année, avec depuis 2005, un intérêt marqué pour le cinéma de l'Est et particulièrement de la Russie. En 2007, une carte blanche a été proposée à l'Ecole de cinéma de Saint-Pétersbourg : deux films documentaires de la jeune génération ont été présentés : « *Сарафан*-*Sarafane* » d'Alexandra Strelyanaya (2006) et « *Не страшно*-*Ne strachno* » (Ce n'est pas effrayant, 2006) de Svetlana Fedorova. Dans le cadre du centenaire du cinéma russe, 2008 est une année avec un fort volet russe, mais principalement en fiction. Seul le film de Y.Podnieks représentera le documentaire. Néanmoins, des moyens sont consacrés à une recherche en Russie de nouveaux talents[233].

C - Actions pour le cinéma documentaire

[232] Site officiel : www.ayeaye-vo.com
[233] Entretien avec Tomas KIGUEL par l'auteur de ce mémoire (01/2008)

« Le docu joue des coudes - Le genre invente de nouveaux modes de diffusion et trouve son public, même avec des films très pointus [234]*.»*

En France, le documentaire est un genre important, mis en avant dès le début des années 90. Différents festivals comme le *Cinéma du réel* et associations telles *Documentaire sur Grand Ecran* ont contribué à sa montée en puissance.

La chaîne franco-allemande *Arte*, apparue au début des années 90, a permis à des documentaristes de vivre de leur art. Puis *Canal Plus*, *France 3*. On a commencé à voir des documentaires sur le petit écran et dans les salles.

Mais aujourd'hui, l'âge d'or du cinéma documentaire s'épuise : *Arte* a changé sa ligne éditoriale (il n'y a plus d'aide à la création). *Canal Plus* n'en fait quasiment plus. Le *CNC*[235] aspire à l'originalité des sujets. Les festivals ont moins d'aide de l'état. Pour le moment, la situation est difficile pour les réalisateurs. Le système doit être repensé, car la télévision a un monopole. On exige un format : 52 minutes sur un sujet précis. Or, les réalisateurs veulent une liberté d'action. D'où la difficulté à en vivre. Néanmoins, un public est fidèle : cette situation est paradoxale pour les productions futures.

Le documentaire est donc loin d'avoir obtenu la place qui lui revient. Faute de moyens, les auteurs de documentaires ne bénéficient pas de la visibilité que mérite leur talent, cette visibilité qui permet d'atteindre le grand public. Et pourtant, le documentaire joue un rôle capital et sa diffusion crée le lien social trop absent des modes de vie contemporains. Annick Peigné-Giuly soulignera la jeunesse et l'originalité de ce cinéma. « *Les réalisateurs s'en saisissent avec une grande culture cinématographique. Ce cinéma est engagé. Son mode d'expression est très riche et expérimental. Il peut flirter avec différents genres (fiction, vidéo, direct, arts plastiques...). Il y a une véritable explosion de jeunes réalisateurs et de styles*[236] ».

Si l'on compare la situation du documentaire en Russie et en France, on pourrait avancer que les

---

[234] «Le docu joue des coudes » par Annick PEIGNE-GIULY (Libération du 01/07/06)

[235] *Centre national de la cinématographie* (www.cnc.fr)

[236] Entretien avec A.PEIGNE-GIULY par l'auteur de ce mémoire (02/2008)

questions et les combats initiés en France au début des années 90 pour ce cinéma, sont ceux de la Russie aujourd'hui. Le point commun reste le pouvoir de la télévision et le formatage d'un « pseudo-documentaire ».

Pour mesurer la place du documentaire russe dans les actions autour du documentaire en France, quelques manifestations importantes ont été sélectionnées.

1/ *Le cinéma du réel*[237]

Depuis 1978, le festival international de films documentaires *Cinéma du Réel* est un rendez-vous international de référence, où public et professionnels découvrent des films d'auteurs confirmés ou de nouveaux talents. Une centaine de films est programmée à Paris et en région Ile-de-France. Des rencontres et des débats avec les cinéastes ont lieu.

En 2003, 9 films russes ont été proposés à ce festival et un an plus tard, un livret est édité sur *Quatre documentaristes russes*. La tradition avec la Russie date de 1989 lorsque V.Semenjuk reçoit le prix du court métrage pour «*Казенная дорога-Kazionnaya doroga* » (Voyage en quatrième classe, 1988); suivront en 1991 Herz Frank et Vladimir Eisner pour «*Жили были 7 Симеонов-Jili byli 7 Simeonov* » (Les 7 Siméon, 1989 - prix du film européen), S.Dvortsevoï, comme réalisateur du Kazakhstan pour « *Счастье-Schiast'e* » (Paradis, prix du court - 1996), Svetlana Stasenko (2001 « *Щепки - Chtchepki* » - Petits restes, prix du court), Dmitrij Zavigelskij (2003 « *На кромке бытия - Nakromke bytija* », A la limite de l'existence, prix du court), Alexandre Rastorguev (« *Чистый четверг-Tchistyï tchetverg* », Nettoyage du jeudi – prix du cinéma du réel, 2004). En 2006, une mention spéciale sera décernée à « l'ensemble de la sélection russe par la diversité et l'originalité de ces trois approches du réel » pour V.Kossakovski (« *Свято-Sviato* », 2005), V.Solomine («*Рыбак и танцовщица-Rybak i tantsovchtchitsa* » - Le pêcheur et la danseuse, 2004) et A.Gutman («*В поисках счастья-V poiskakh schastia* » - A la recherche du bonheur, 2005).

[237] Site officiel : www.cinereel.org

En 2008, la Russie est représentée par le film «*Москва-Moskva* » (Moscou, 2007) de B.Bakuradze et D.Mamulia.

2/ Périphérie [238]

Implantée en Seine-Saint-Denis depuis 15 ans, cette association est fortement soutenue par le Conseil Général. Son objectif est de promouvoir et de diffuser le cinéma documentaire dans le département du 93. Leur action s'appuie principalement sur l'éducation à l'image dans les écoles. Situé à Montreuil, l'association travaille étroitement avec différents cinémas de ce département. Un réseau existe : le public, plutôt jeune et cinéphile est de plus en plus fidèle, habitué à la programmation, qui propose une majorité de films français (pour une raison d'économie, car le principe est de faire venir les réalisateurs) et récents. L'équipe collabore avec les festivals de Lussas, Marseille et Belfort.

En octobre 2007, dans le cadre de leur manifestation « Les rencontres du cinéma documentaire », une rétrospective de l'œuvre de S.Dvortsevoï (4 films) a été organisée au cinéma *Le Méliès* [239]. Cette rencontre marquera un moment de charnière, puisque Sergueï Dvortsevoï finissait le montage de son premier film de fiction, genre qui devrait être à présent son nouvel univers.

L'entretien en février 2008 avec Corinne Bop, déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire, soulignera :

- le manque de connaissance du documentaire russe contemporain
- le souhait de consacrer à ce cinéma une manifestation en 2010

3/ Documentaire sur grand écran[240]

Créée en 1990 par une équipe de passionnés, cette association dispose d'un fonds de plus de 200 titres de documentaires d'auteurs et a pour but de les distribuer pour une large circulation dans les cinémas de différentes régions. En effet, négligé par les programmations télévisuelles, la

[238] Site officiel : www.peripherie.asso.fr
[239] Site officiel : www.lemelies.com
[240] Site officiel : www.doc-grandecran.fr

deuxième vie du documentaire était les festivals, peu fréquentés par les journalistes, car ce genre était un peu "méprisé"[241]. L'idée de promouvoir le documentaire en salle, en tant que film à part entière et non simple complément de programme, est apparue, car elle correspondait à un besoin. Petit à petit, une légitimité s'est mise en place (grâce notamment à différents festivals) et les institutions ont adhéré à ce projet. En 1992, deux cinémas parisiens programment du documentaire ; dix ans plus tard, l'année 2002 marque l'émergence du documentaire grâce à son accessibilité dans les salles. Après avoir organisé des cycles thématiques pendant 11 ans au *Cinéma des cinéastes* à Paris, depuis 2006, *MK2* invite les spectateurs à découvrir mensuellement une sélection rigoureuse de films inédits.

En parcourant le fonds de cette association, seulement 3 films russes sont disponibles. Les conclusions de l'entretien avec A.Peigné-Giuly seront similaires à celles de Périphérie.

4/ Les états généraux de Lussas[242]

En 2000, la *Route du doc* a été consacrée au festival de Perm et son directeur, Pavel Petchonkine a eu « carte blanche » dans la programmation. De nombreux films ont été présentés, offrant un panorama du documentaire russe des années 90, de Saint-Pétersbourg à la Sibérie.

Par ailleurs, les films de V.Kossakovski et S.Loznitsa sont souvent programmés au festival des états généraux du film documentaire de Lussas (2001/2003/2006). A.Sokourov (2002) et V.Solomine (2006) ont également présenté leurs films.

Aujourd'hui, Christophe Postic, directeur artistique, tente de mettre en place à Krasnoyarsk, en collaboration avec les studios cinématographiques, des ateliers : des rencontres entre réalisateurs russes et français sont organisées, ainsi que des ateliers pour étudiants. Ces échanges permettent également de découvrir de nouveaux réalisateurs russes, pour essayer de monter un projet dans le cadre de l'année de la Russie en France en 2010.

5/ Les autres sources

[241] Entretien avec A.PEIGNE-GIULY, présidente de l'association, par l'auteur de ce mémoire (02/2008)
[242] www.lussasdoc.com

Quelques lieux dans la capitale détiennent un fond en matière de cinéma documentaire russe.

Les images les plus anciennes sont conservées chez *PathéGaumont*, qui propose un éventail d'archives russes et soviétiques du XXème siècle[243]. Ce fonds, représentant environ 1500 heures d'images en provenance des pays de l'Est et de l'ex-URSS a été cédé par la société *Arkéïonfilms*. *Arkeïonfilms* est certainement la source la plus active dans le cinéma russe, car cette organisation est **le** distributeur français qui participe activement à presque toutes les manifestations dans ce domaine. Proposant un fonds de 1908 à 2004 de films soviétiques et russes de fiction, disposant d'un véritable réseau en France et sur l'international, l'équipe travaille à la fois en direct avec l'Agence fédérale pour la cinématographie et la culture, mais également avec des producteurs russes indépendants.

Récemment, leur fonds s'est élargi au documentaire d'auteur et télévisé et leur souhait serait de promouvoir ce genre. Cependant, il reste difficile d'envisager une action axée principalement sur le documentaire russe, les partenaires français préférant la fiction, si l'on pense à la rentabilité d'une telle manifestation. C'est le cas par exemple du cinéma *l'Arlequin* à Paris, partenaire chaque été pour la promotion du cinéma russe, qui n'a pas souhaité en 2008 de films documentaires[244].

Ce qu'on ne trouve pas chez *Arkéïonfilms* est à disposition à *l'Iconothèque russe et soviétique* de l'EHESS[245]. Créée en 1985 à l'initiative de Marc Ferro, l'iconothèque dispose d'un fonds plus riche en documentaire (incluant des chroniques d'actualités datant des années 20…) Destiné à la recherche et à l'enseignement, ce fonds peut être consulté uniquement sur place, ce qui ne permet pas une large visibilité de ces documents.

Ayant des objectifs commerciaux ou de recherche, ces lieux, spécialisés dans le cinéma russe, contribuent à la découverte d'un autre patrimoine d'une manière contrastée selon qu'ils possèdent les droits sur l'image ou non. Un travail évident reste à faire pour le documentaire en

---

243 Site à consulter : www.gaumontpathearchives.com/FR/collection_documentaires/arkeion.asp
244 Entretien avec Monique GAILHARD, directrice d'*Arkéïonfilms* par l'auteur de ce mémoire (12/2007)
245 Site officiel : http://iconotheque-russe.ehess.fr

matière de diffusion. Ces fonds restent néanmoins des partenaires potentiels pour l'année 2010.

Par ailleurs, une information complète sur le cinéma russe et soviétique est aujourd'hui facilement accessible grâce au remarquable travail de l'association *Kinoglaz*[246]. Leur site récemment trilingue (français-russe-anglais) aspire à être précis sur toute manifestation dans le monde ayant attrait au cinéma russe de fiction. En plus de leur implication certaine sur le terrain (dans les festivals en France et en Russie) à découvrir de nouveaux talents, le documentaire est une rubrique que l'équipe souhaiterait développer.

II – Un festival et des images : approches interculturelles

A – Les images de la Russie en France

Il existe l'image comme support artistique (le cinéma, la peinture, la photographie…), qui ne peut être découverte sans une démarche volontaire de la part de l'individu, et celle véhiculée par les médias (radio, télévision, internet,…) au travers de l'information qui fait partie du quotidien de chacun et qui est souvent assimilée involontairement. Nous nous attacherons particulièrement à cette dernière, très influente sur l'inconscient collectif de par sa fréquence et sa périodicité.

Les représentations sur la Russie sont contradictoires : l'image de l'énigmatique « âme russe » et du pays de Pouchkine, où l'idée d'une forte culture domine, est trop souvent biaisée ces dernières années par le prisme politique. Les deux dernières décennies ont été le reflet en Occident de la personnalité de deux présidents : Boris Eltsine, arrivé au pouvoir par la force, a souvent été la risée des médias occidentaux, suite à ses apparitions « arrosées » et était à l'image du chaos de son pays (« *Le monde extérieur s'éloigne des mondes intérieurs russes, les laissant à leurs convulsions, leurs désarrois ou leurs propres mouvements*[247] »). Vladimir Poutine, arrivant de « nulle part » et choisit par son prédécesseur, était l'homme de fer à l'image de son passé (ex-agent du KGB). La confusion et l'instabilité des années quatre-vingt-dix donnaient raison à la

[246] Site officiel : www.kinoglaz.fr
[247] DAUBENTON Annie. Les mondes intérieurs russes et le monde extérieur. Hermès n°23-24, 1999 (p 301)

presse occidentale ; la rigidité et la stabilité des années deux mille la « contrarient ».

La Fédération de Russie, devenue aujourd'hui un partenaire important dans les relations internationales Est-Ouest-Asie, fait couler beaucoup d'encre et est l'objet de différents débats. De ces matériaux naissent des thèmes, devenus presque « synonymes » : maffia, corruption, absence de démocratie, criminalité, nationalisme, censure,… Analyser l'exactitude de ces sujets ferait l'objet d'une autre étude et ceci n'est pas notre propos. Souligner néanmoins l'influence du discours médiatique sur le collectif renforce notre prise de conscience d'un véritable décalage entre ce qui est et la manière dont on peut l'interpréter.

La presse française (et pas seulement) écrite et télévisée - fruit de l'interprétation concrète de journalistes particuliers, où le facteur « popularité » domine sur l'objectivité - n'épargne pas ce pays et cette critique incisive est ressentie selon les événements, par exemple lorsque le G8 a été organisé à Saint-Pétersbourg en 2007, ou encore pendant la période des élections présidentielles en Russie. A tel point qu'on pourrait prévoir en 2014 à Sotchi pour les Jeux Olympiques d'hiver des velléités semblables à celles de la Chine aujourd'hui pour la défense des droits de l'homme. Serait-ce une « tradition » puisque le quotidien Le *Monde* tenait déjà un discours dès 1947 anticommuniste au travers des articles du journaliste André Pierre[248] ? « *De manière générale, on remarque que, mis à part L'Humanité qui a toujours eu des rapports privilégiés avec l'Union soviétique, les autres quotidiens accueillent même l'arrivée de Gorbatchev (incarnant plutôt l'ouverture) avec méfiance. Anticommunistes depuis la seconde guerre mondiale, les journalistes s'étaient habitués à l'image d'un pays répressif dont l'arme suprême des autorités était la langue de bois. Tous doutent de la possibilité de véritables changements en URSS dont la puissance idéologique est véritablement surestimée. La vision de l'Union soviétique dans les années quatre-vingt était encore nettement dominée par l'école de pensée totalitarienne : dans un article du Monde, Jacques Amalric parle « d'un réformisme difficilement imaginable dans les structures de ce pays ». De cette remarque ressort l'image d'un pays à jamais figé dans ses*

[248] Katia KHAZAK. *Le cinéma de la perestroïka vu par la critique de presse française*. Université Paris III (Master 1 de Médiation Culturelle, 2008) (p42)

structures immuables[249] ». Le constat, vingt ans après, est que cette observation n'a pas vraiment évolué. Seulement, quelques questions interpellent : Qui sommes-nous pour juger l'Autre ? Le monde occidental détiendrait-il les clés des bonnes valeurs ?

Ces appréciations dévoilent un manque de connaissance intérieure du pays, une ignorance des changements sociaux qui s'y sont peu à peu développés. La réalité de la Russie est complexe, et ce n'est pas un cas unique ; chaque peuple a sa conception du bonheur et du malheur, liée aux traditions culturelles. Notre démarche est de tenter d'aller au-delà de la politique pour connaître un peuple. Découvrir l'Autre est une ouverture à l'étonnement, la déstabilisation, la compréhension réciproque dans la différence pour aboutir à l'épanouissement personnel – et ce, que la culture du pays choisi vous soit proche ou non, car aller au-delà des « à prioris » est forcément un enrichissement.

Un étranger ayant vécu quelques années en Russie provoque souvent l'étonnement et une certaine compassion s'installe dans les yeux de son interlocuteur. En effet, la Russie évoque dans les consciences un pays dangereux, froid, privé de libertés et les Russes seraient racistes et alcooliques. Ces éléments descriptifs sont des stéréotypes, dont la fonction est réductrice et figent des images qui peuvent être discutées.

En effet, des faits divers conforteront l'idée que se promener la nuit dans les rues de ce pays peut être dangereux. Mais malheureusement, ces incidents sont internationaux et ne sont pas spécifiques à la Russie.

Certes, il fait froid et les variations de ce rude hiver peuvent vous glacer les os selon l'endroit où vous vous trouvez. Mais cet hiver sec est rarement gris et le manteau blanc de la nature, évoqué dans notre enfance, est magnifique. Ce froid contraste avec la chaleur dans les foyers et l'hospitalité russe. L'attente du printemps relève de l'euphorie.

Les assassinats de A.Polikovskaya et A.Litvinenko, la guerre en Tchétchénie alimentent l'idée d'un pays où la liberté d'expression aurait cessé d'exister. Si ces événements sont délicats et ne

[249] Ibidem (p44)

peuvent être résumés en deux mots, on peut cependant souligner que malgré leur gravité, la Russie évoque « le pays des possibles », où l'on peut se réaliser.

Le racisme est présent, alimenté par un passé construit sur la fermeture, mais il concerne une minorité de personnes. Quant à la vodka, elle est culturellement ce que le vin rouge est à la France – la différence étant le pourcentage en alcool !

Une expérience personnelle suffit à casser ces stéréotypes ou à les affirmer.

La Russie reste néanmoins culturellement riche. Elle est un pays de contrastes, de l'extrême à l'image du changement brutal des saisons, où une simplicité de vie domine. Les sens sont en éveil grâce aux odeurs (le charbon dans les gares, l'aneth dans les plats,..), aux couleurs. Des gens chaleureux y vivent au jour le jour et sont ouverts au dialogue, à la critique.

D'après eux, les Russes sont une Nation libre, où il est plaisant de contourner les lois. Ils apprécient la générosité, sont hospitaliers, émotifs, mais ne sont pas politiquement corrects.

Ce décalage entre regards intérieur et extérieur est le moteur d'un projet d'un festival itinérant du cinéma documentaire russe en France, afin que cet art devienne un pont interculturel entre la France et la Russie.

B - La Russie vue par les documentaristes russes

> « *La comparaison entre les mentalités russe et occidentale a montré que la conscience russe de masse s'intéresse plus à l'aspect humain que la pratique des choses. Les Russes s'intéressent avant tout à l'individu et à son développement, aux sujets historiques, aux problèmes liés à la création, à la politique et aux rapports sociaux des gens*[250]. »

Cette citation semble écrite pour le cinéma documentaire russe, dont l'approche vers l'individu a été initiée, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, à partir des années soixante et s'est accentuée pendant la Perestroïka. Ces dernières années, les progrès technologiques ont indirectement encouragés ce phénomène : aujourd'hui, celui qui a une caméra filme celui qui n'en a pas.

Le documentariste russe aime plonger dans l'univers personnel d'un destin, l'analyse, parfois le

[250] SERGUEEVA Anna. *Qui sont les russes ?* Max Milo Editions, Paris, 2006 (p 210)

met à nu, le vide de sa substance pour remplir sa pellicule d'images offertes ou volées, spontanées ou provoquées. Pourquoi choisir de filmer et quelles sont les raisons des thèmes choisis : une foule de réponses peut être suggérée. Mais un film est à destination d'un spectateur, il est réalisé pour être vu. Voir, ce n'est pas seulement regarder des images, c'est avant tout découvrir, comprendre ce qui s'y passe et émettre un avis sur les informations et représentations reçues. En consultant différents avis de professionnels russes du cinéma documentaire, l'idée principale est que l'image contemporaine de leur pays est triste. La noirceur domine. On peut effectivement adhérer à cette affirmation, mais il y a des nuances, qui dénotent une représentation plus encourageante. En remontant aux origines du cinéma russe, cette tristesse est confortée. Le *Kinogazeta* (journal cinématographique) de Moscou prévient ses lecteurs : « Tout *est bien qui fini bien ! C'est là le principe dominant dans le cinéma étranger. Le cinéma russe ne se conforme nullement à ce principe et suit sa propre voie. Chez nous « tout est bien qui fini mal », nous aimons les dénouements tragiques*[251]*. »*

Ivan Golovniov nous parlera d'un style, d'une mode qui continue encore aujourd'hui : « *Черната-Tchernata* » (la noirceur), dont le moteur fut la liberté de parole des années quatre-vingt. Si au début ces films n'étaient pas de qualité, un courant artistiquement noir a suivi[252], dont les images seraient principalement destinées à l'étranger, mais aussi parce que les télévisions locales et les festivals nationaux le demanderaient[253].

D'une manière plus générale, si l'on regarde des films documentaires de différents pays, on constate que le cinéma documentaire s'appuie sur un drame réel de la vie, sur des héros malchanceux. « *S'il n'y a pas de drame, le film ne connaîtra pas de succès*[254]*.* »

D'après ces remarques, il semblerait que le cinéma documentaire russe filme une Russie sombre. Pourtant, ce n'est pas le sentiment dominant que ce genre vous laisse. En effet, si le

---

251 « Le style russe » par TSIVIAN Y., in *Le cinéma russe avant la révolution.* Editions de la Réunion des musées nationaux, Editions Ramsay, 1989 (p90)

252 Interview d'Ivan GOLOVNIOV par l'auteur de ce mémoire (04/2008)

253 « Sovremennoe rossijskoe dokumental'noe kino glazami molodikh kinematografistov - La Russie contemporaine à travers le regard des jeunes documentaristes russes » par E.FANILOVA, publié le 14.05.06 in www.svobodanews.ru

254 "Gorizontali malen'kogo mira -Les horizontales d'un petit monde" par Marina RAZBEJKINA, in *Iskusstvo i kino* (n°8-2007) (p75-82)

documentaire comique est rare[255], on peut avancer d'après les films sélectionnés que le documentaire russe est parfois burlesque («*Тише!- Tishe !* » - Silence ! de Kossakovski, 2003), peut refléter une satyre sociale («*Скоро лето-Skoro leto* » - Bientôt l'été, de P.Kogan, 1987) ou révéler une nature parodique (comme le Mockumentary avec «*Люди из камня-Liudi iz kamnia* » - Les gens de pierre, de Rybakov, 2007).

Par ailleurs, Mirochnichenko[256] avancera que les réalisateurs recherchent certainement des situations difficiles, dramatiques, car sans elles, il n'y a pas d'art. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'espoir dans les films documentaires russes. Au contraire, on peut parler sévèrement d'un sujet (comme M.Kravtchenko sur la Tchétchénie), sans condamner le sujet, mais plutôt en éprouvant de la peine et de l'espoir. Et Ludmila Donets de conclure : « *Notre Russie est triste, mais magnifique*[257].»

C – Un festival itinérant du cinéma documentaire russe

> *« Les étrangers citent souvent Winston Churchill qui avait dit de la Russie : « C'est un casse-tête qui en cache un autre. » Plutôt que d'essayer de les comprendre, il est beaucoup plus facile de baisser les bras et clamer que les Russes ont « un grain » ».*[258]

La Russie, vue par les documentaristes russes est loin des clichés d'une Russie post-soviétique en perdition, mais totalement en phase avec ce que ses mutations provoquent[259] ; organiser un festival itinérant du cinéma documentaire russe pourrait être une possibilité de le montrer. Les objectifs seraient doubles : découvrir non seulement une société à travers son cinéma, mais aussi accueillir un autre cinéma en France, carrefour du cinéma mondial.

Un tel festival n'a pas la prétention de répondre aux questions « Qu'est-ce que l'âme russe ? » ou

---

255 GOUDET Stéphane « De qui se moque-t-on ? », in *Les rencontres du cinéma documentaire*, 12ème édition, Périphérie
256 « Rojdionnyj v SSSR – Né en URSS » par Jeanna VASSIL'EVA, publié en février 2007, in www.itogi.ru
257 (« Boje !Kak grustna nacha Rossia ! – Mon Dieu ! Que notre Russie est triste !» par Ludmila DONETS), in *SK-Novosti* n°81 (www.film.ru/article.asp,ID=2026)
258 SERGUEEVA Anna. *Qui sont les russes ?* Max Milo Editions, Paris, 2006 (p97)
259 HUSSON Didier à propos de S.LOZNITSA, in *Les écrans documentaires*

« La Russie est-elle orientale ou occidentale ? »[260]; son objectif est de susciter la réflexion au travers de thèmes, d'images choisies par des personnes de même nationalité, vivant dans ce pays. Ce serait une fenêtre sur la Russie qui solliciterait l'envie de l'ouvrir pour aller plus loin vers l'autre, au-delà des stéréotypes et qui aiderait le spectateur à voir et à mieux comprendre le monde où il vit. Ici sont clairement explicités les objectifs théoriques d'une telle manifestation.

La pratique est un autre défi.

Trouver, motiver et persuader des partenaires pour collaborer à ce projet reste la tâche la plus délicate, car le facteur « rentabilité » entre en scène. Quel public souhaitera payer une place de cinéma pour voir :

- des films documentaires,
- de réalisateurs inconnus
- filmant un pays peu avenant ?

Ces trois critères pourraient ne pas valoriser au départ un tel projet. Tentons néanmoins d'aller plus loin en étudiant les possibilités de sa mise en œuvre.

En premier lieu, nous avons besoin d'un cadre qui jouera en notre faveur, et l'organisation de l'Année France-Russie en 2010 est sûrement le moment propice à un concept sollicitant une part d'inconnu. Cette année croisée implique à la fois une légitimité dans le choix d'une manifestation axé sur le cinéma russe et également une plus grande visibilité, puisqu'elle devrait impliquer de grandes institutions françaises qui s'investiront dans une meilleure communication.

Ensuite, une question s'impose : A quel public un tel projet s'adresse-t-il ? L'idéal serait de diversifier les publics, soit toucher différents âges, couches sociales et cultures. Est-ce envisageable ?

Observons ce qui se passe en France concernant la place de la culture et les pratiques culturelles des Français.

L'augmentation du pouvoir d'achat, du niveau scolaire et du temps libre ont accéléré les

[260] Sur ces questions, se référer à l'ouvrage de SERGUEEVA Anna. *Qui sont les russes ?* Max Milo Editions, Paris, 2006 et l'article de SEDAKOVA Olga. *Le thème de l'Occident dans la culture russe.* Hermès n°23-24, 1999

dépenses consacrées à la culture et plus généralement aux loisirs.

Pourtant et même si l'on constate que culture et loisirs font partie des composantes dynamiques de la consommation[261], on remarque que les produits culturels ont un volume en relatif déclin et que l'essentiel de la progression des dépenses de loisir est dû aux produits des technologies de l'information et de la communication (TIC).

Concernant le cinéma, 3% des dépenses d'un ménage y sont consacrés[262]. Bien qu'une remontée dans les salles de cinéma avec 175 millions d'entrées a été observée en 2001, il y a une tendance à la chute de la fréquentation des « salles obscures » liée à l'ouverture du paysage audiovisuel à des chaînes privées, la vidéo étant également prédominant sur la « toile ».

En 1997, on recense 82% de cadres supérieurs et de professions intellectuelles[263] allant au cinéma. Cette catégorie représente les grands piliers de la consommation culturelle[264].

Ainsi, aller au cinéma est une pratique minoritaire, exercée par une classe sociale « limitée ». Plus précisément, les résultats d'un questionnaire, remis lors d'un festival du cinéma russe à Paris révèlent une attirance plus marquée pour la fiction[265].

Tenant compte de ces constats et conscient que le thème de la Russie attirera principalement des initiés[266], on aspire malgré tout à l'ambition de solliciter la demande en visant un public plus large.

L'idée de départ était de disposer d'une douzaine de documentaires d'auteurs, de préférence récents, dont le sujet évoque la Russie d'aujourd'hui et de proposer le programme à des cinémas d'art et essai dans des grandes villes de France. Cette idée s'appuyait sur notre expérience pendant deux ans de l'organisation du festival itinérant du cinéma français en Russie (« Moscou-Vladivostok »), dont les films étaient mis à disposition par le Ministère français des Affaires

---

261 « Le consommateur et les équipements culturels » par HERPIN Nicolas, in *Les publics de la culture.* O.DONNAT et P.FOLILA (sous la direction de). Presses de Sciences-Pô, octobre 2003 (p269)

262 BENHAMOU Françoise. *L'économie de la culture*. La découverte, 2004 (p9) – chiffres en 2001

263 Ibidem (p11)

264 « Travail, structure sociale et consommation culturelle… » par P-M MENGER, in *Les publics de la culture.* O.DONNAT et P.FOLILA (sous la direction de). Presses de Sciences-Pô, octobre 2003 (p65)

265 Le contenu du questionnaire se trouve en annexe.

266 Ils représentent l'essentiel du public des festivals du cinéma russe en France.

étrangères et européennes. Les droits d'auteur étaient pris en charge par ce dernier. Les alliances françaises en Russie s'occupaient de traduire les films, de trouver les partenaires et de mettre en place toute la logistique nécessaire pour la projection des films. Ce festival était simple à organiser et attirait des milliers de spectateurs.

Son concept est intéressant, productif et l'objectif serait de s'en approcher.

Etudions dans un premier temps les facteurs favorables à la mise en place d'un festival itinérant du cinéma documentaire russe, puis, en tenant compte des remarques de professionnels, essayons d'évaluer sa faisabilité.

Le stage à *Culturesfrance* fut l'occasion de rencontrer des organisateurs de festivals de cinéma russe ou international. Ces entretiens ont amené à une meilleure compréhension du terrain et des transformations au projet initial ont été apportées.

La proposition de travailler à partir de septembre 2008 dans l'équipe de l'Année croisée France-Russie permet d'impulser ce projet, car ce statut professionnel donne une reconnaissance évidente à l'initiateur de ce festival. Au sein de cette équipe, nos attributions professionnelles ne concerneront pas le cinéma documentaire, puisque le domaine du cinéma « appartient » au chargé de mission en audiovisuel. Il s'agira de convaincre de l'originalité de ce festival, de l'initier et de le concrétiser, en plus des fonctions principales du poste. Notre rôle serait plutôt de se positionner comme l'interface entre les partenaires russes et français dans le domaine du documentaire russe, car à ce jour, ce genre n'est pas prioritaire[267], les institutions privilégiant surtout la fiction, pour des raisons commerciales évidentes. Travaillant au sein du commissariat français, les relations avec les responsables russes qui s'occupent de la partie cinématographique seront directes et des échanges d'idées, de conseils seront indispensables à la conception de ce projet. Soulignons qu'à la fin de notre stage (janvier 2008), aucun projet n'était encore concrétisé concernant le cinéma et qu'à notre prise de fonction, il sera important de consulter les initiatives entreprises pour comprendre si notre projet peut être encore envisagé.

[267] Entretien avec Christophe POSTIC par l'auteur de ce mémoire (05/2008), concernant la promotion du documentaire français à l'étranger.

Au cours des entretiens, il s'est avéré illogique d'organiser un nouveau festival dans cet « océan » de festivals en France et évident de travailler avec ceux qui ont déjà une reconnaissance et un public. Les festivals des villes d'Honfleur, La Rochelle, Nancy, Nice, Marseille, Nantes, Lussas, Ajaccio ou encore *Cinéma du réel*, *Périphérie* pensent à plus de visibilité axée sur des grands événements dans le cadre de cette année pour le cinéma russe. Ils souhaitent être partenaires en 2010.

Elargir le public sera également une de nos préoccupations : il s'agira de comprendre comment sensibiliser un public non-initié.

Ce travail commun reposera sur des questions financières incontournables et le commissariat russe jouera un rôle décideur. En effet, le commissariat français ne pourra pas financer un tel projet, car ses objectifs sont consacrés à l'année de la France en Russie ; par contre, il pourrait le labelliser en accord avec le commissariat russe.

Le meilleur cas de figure serait la prise en charge financière des partenaires russes concernant :

- les droits d'auteur sur les différents films sélectionnés
- l'acheminement des films Russie-France-Russie
- le sous-titrage en français des films
- les billets aller-retour des réalisateurs

Les festivals devront prendre en charge :

- l'hébergement et les repas des réalisateurs
- les transports sur place
- l'acheminement des films vers une autre ville

Le commissariat français s'occupera :

- de la coordination du festival
- des invitations des artistes russes et des professionnels français
- des frais divers (aide aux festivals pour prise en charge,…)

Les frais de visa seront gratuits en commun accord entre les deux gouvernements

Soulignons par ailleurs qu'il serait captivant de mettre en place en parallèle en Russie un festival du cinéma documentaire français, basé sur les mêmes principes de sélection, en collaboration avec les alliances françaises de Russie et le Ministère des affaires étrangères et européennes. La collection éditée par ce dernier « Festival des festivals [268]» serait une solide base de travail.

En exposant le projet du festival itinérant du cinéma documentaire russe en 2010 à des professionnels du cinéma, les avis sont assez partagés.

Jacques Simon, président de l'association *Kinoglaz*, le site du cinéma russe et soviétique, insiste sur l'originalité et l'intérêt de ce festival et propose d'utiliser leur site pour la communication. Les organisateurs de manifestations autour du cinéma documentaire, cités en amont souhaitent participer à l'année 2010 et sont preneurs de toute information concernant le documentaire russe et ses nouveaux réalisateurs. Pour les festivals du cinéma russe, l'accent sur le cinéma documentaire serait une nouveauté.

En revanche, d'après Christophe Postic, « imposer » une programmation est délicat, car chaque festival est attaché à certains réalisateurs, a une sensibilité artistique, à laquelle le public est habitué. Un programme limiterait le champ artistique.

Marina Blatova, travaillant au département de la promotion des films russes de l'agence fédérale pour la culture et la cinématographie, a des objectifs commerciaux dans la promotion du cinéma russe à l'étranger. Aussi, si les films programmés sont antérieurs à 2009, il ne s'agit déjà plus d'une action commerciale, car ces films ne seront pas propices à la vente.

Ces deux dernières remarques sont pertinentes. Elles rappellent qu'il est indispensable que les différents partenaires soient consultés. Aussi, même si une liste de films ne peut être à ce jour éditée, notre fil conducteur restera le cinéma documentaire d'auteur.

Ces partenariats franco-français et franco-russe feront l'objet d'obstacles pour satisfaire toutes les parties. Cependant, nous aspirerons à rester fidèle à nos objectifs dans une entente interculturelle pour en assurer sa pérennité. En effet, les résultats de ce festival en 2010 seront le

[268] http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045/index.html

fruit d'une mutuelle compréhension entre les différents partenaires, garantissant ou non la volonté de poursuivre une collaboration sur le long terme.

Conclusion de la troisième partie

La culture visuelle russe est reconnue et fait partie de la culture cinématographique mondiale. Pourtant, elle est paradoxalement méconnue depuis l'éclatement de l'URSS, en particulier dans le domaine du documentaire. En effet, l'état des lieux des festivals ou actions cinématographiques en France montre un taux faible annuel de films documentaires russes sur les écrans français, ainsi qu'un fossé dans la recherche de nouveaux talents. Les principales raisons pourraient être : le manque de visibilité sur les documentaires russes, ainsi que les faibles relations de partenariat dans le domaine du cinéma documentaire avec la Russie. Ajouter à cela le problème de budget pour le sous-titrage (généralement fait en anglais en Russie) ou pour inviter les réalisateurs (c'est le cas par exemple de *Périphérie*).

Tout comme cela a été souligné en amont, les questions posées en France concernant le documentaire il y a une quinzaine d'années sont celles de la Russie en ce début de XXIème siècle. L'expérience française qui a permis au documentaire d'avoir une vie sur le grand écran pourrait être un exemple d'étude de travail et de réflexion pour l'introduction du documentaire russe dans les salles en Russie. Ceci permettrait à la fois de développer un marché du documentaire au niveau national, mais aussi d'avoir une meilleure visibilité pour les partenaires internationaux.

Ainsi, un festival itinérant du cinéma documentaire russe pourrait contribuer à des échanges professionnels, puisqu'il aurait pour vocation de s'étendre géographiquement visant la multiplicité des partenariats. Avant tout, il donnerait la possibilité à un large public d'accéder à une autre culture, car comme nous avons pu le souligner, la culture russe, importée principalement par le biais de la littérature et des émigrés, ne correspond pas à l'image véhiculée en général, évoquant un pays dangereux et maussade. Pourtant, ce cinéma ne fait que décrire une Russie pas si ordinaire et nous amène à comprendre que les différences font la richesse d'un

peuple. « *Les Occidentaux se caractérisent par une réflexion verbale et logique, les Russes par leur pensée intuitive et originale* [269]».

« Мать-Mat' » (La mère, 2007) de A.Cattin et P.Kostomarov

Conclusion générale

« Le cinéma documentaire en Russie n'a pas seulement un

[269] SERGUEEVA Anna. *Qui sont les russes ?* Max Milo Editions, Paris, 2006 (p153)

passé brillant, mais a aussi un présent de qualité.[270] »

A la question posée par Michel Iampolski : "Voyez-vous dans le cinéma soviétique contemporain l'héritage d'un courant stalinien?", Maïa Tourovskaïa répondra : "Je pense que la continuité existe, malgré tout.[271]"

Le cinéma évolue dans une période historique, qui est fondamentale dans la manière d'approcher un film. « *Le style si spécifique de la propagande cinématographique soviétique n'aurait pas pu exister dans un autre système politique.*[272] » En effet, la révolution de 1917 et la guerre civile ont remis en cause un système ; la société a perdu ses repères, son identité. Le cinéma a évolué dans un pays, où l'idéologie politique était dominante, et a servi à la construction d'une nouvelle civilisation : le documentaire a ainsi pris une part importante dans l'éducation du peuple et est devenu un moyen efficace de propagande. La simplicité de l'image et la clarté du discours en étaient les outils.

Le genre didactique documentaire à finalité pédagogique, initié dans les années 1920, souvent commandité par le Commissaire du peuple à l'Education était florissant en URSS, mais ne favorisait pas l'expression artistique. Les films pouvaient être produits, mais n'étaient pas forcément diffusés, si la caméra dépassait l'observation. Qu'un film existe grâce au talent du réalisateur n'était pas la priorité de ces années dites révolutionnaires. Pourtant, les chroniques de la réalité de l'époque seront le fruit de l'inspiration de grands artistes, qui ont malgré tout réalisé des films, alors pris entre deux contradictions : celle de s'exprimer et la nécessité impérieuse de passer un compromis avec les autorités.

Progressivement, le réalisme socialiste, doctrine officielle jusqu'à Brejnev, glissera vers l'affirmation des formes et des styles dans le cinéma. La caméra alors observera et participera. La Perestroïka ouvrira la porte à l'exhibition des images, dans ce qu'il peut y avoir de meilleur et

---

[270] Interview de Mirochnitchenko, in «Rojdionnyj v SSSR – Né en URSS » par Jeanna VASSIL'EVA, publié en février 2007, in www.itogi.ru

[271] « Le passé recomposé » par S.DANEY, S.TOUBIANA, L.DANIELOU et P.CAZALS, in *Les cahiers du cinéma* (p44)

[272] « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) » par Peter KENEZ, in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. FEIGELSON Kristian (sous la direction de). Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 (p32)

de pire. Ces changements sont le fait des facteurs suivants :

- la société s'urbanise
- le bon niveau d'éducation concerne la majorité de la population
- l'idéologie de l'Etat se fait moins pressante, car s'épuise

L'objet esthétique est assumé, non refoulé. Le passé est peint avec réalisme par l'œil critique de la contemporanéité. Le spectateur peut se retrouver dans ce cinéma, qui dépeint une réalité de proximité. Ainsi, une société se dévoile à travers l'objectif et des artistes, dont l'imagination a été stimulée par les limites idéologiques imposées à la création artistique[273], s'affirment ouvertement.

Le statut du cinéma documentaire se modifie lentement entre 1920 et la fin des années 1970, puis brutalement dans les années 1980. Le souffle de liberté emporte les mythes et les anciens dogmes : les documentaristes dépassent la fiction en mettant à nu la réalité. Le cinéma n'y est plus éducateur, mais plutôt révélateur, parfois dénonciateur, par son regard incisif sur une société qui n'est plus celle qu'elle était. Si les chroniques des années 1920 s'efforçaient de représenter la société dans ce qu'elle deviendra, le documentaire de la Perestroïka, proche du cinéma-vérité, prend son essence dans le destin des gens, dépeint la société telle qu'elle est et déstabilise par son authenticité. Pour comprendre le présent, on se réapproprie également l'histoire. A peine projeté dans l'avenir, le socle fissuré s'écroule et emporte avec lui la pellicule.

Mais pas la tradition cinématographique. Les maîtres enseignent aux élèves et les élèves deviennent à leur tour des maîtres : la transmission est la racine de la continuité d'un art, la culture en assure la pérennité. En plein désoeuvrement, quasi « orphelin » sans aide de l'Etat, le documentaire russe d'auteur surmontera le marasme des années 1990, qui fera émerger un cinéma démagogique à la télévision. Les films d'auteur ont peu de financement ; pourtant de nombreux festivals en Russie leur sont consacrés. « *L'émotion, la sincérité, la capacité à*

[273] « Les mutations cinéma-audiovisuel russes en période de crise » par I.IOSKEVITCH, in *Télérévolutions culturelles Chine, Europe centrale, Russie*. FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (sous la direction de).L'Harmattan Communication, 1998

l'introspection, voire à la confession, une attitude sensuelle envers le monde, l'acte de philosopher, tout ce qui permet à certains films d'être dans la même ligne que les meilleures oeuvres littéraires - ces traits caractérisent le documentaire russe de la fin du XXème siècle.[274] »

La tradition du documentaire russe se retrouve dans la tradition culturelle russe : c'est à dire dans la représentation de la vie intérieure de l'individu. Aussi bien de l'œil de Vertov dans «*Человек с киноапаратом-Tchelovek s kinoaparatom* » (L'homme à la caméra, 1929) émane cette perception en filmant la collectivité comme individu, qui révèlera ses états d'âme, que de celui de Solomine dans «*Рыбак и танцовщица-Rybak i tantsovchtchitsa*» (Le pêcheur et la danseuse, 2004), où le spectateur sera immergé dans l'univers intime des protagonistes.

L'identification du documentaire russe est perceptible dans la continuité de cette tradition, également dans la formation, qui inculque une manière de réaliser un film, d'appréhender l'image.

Nous n'affirmerons pas que le statut du documentaire a changé depuis les années 1920 ; il a plutôt évolué dans les tourments historiques. Aujourd'hui, il est à la fois naturaliste et fictionnel s'appuyant sur un mode esthétisant. Par contre, la position « sociale » du documentariste post-soviétique est à l'opposé de celle du documentariste soviétique : sous la tutelle de l'Etat, les films étaient produits, puis montrés ou censurés, le documentariste avait un emploi sur le long terme. Après l'URSS, la censure idéologique fait place à la censure économique en quelque sorte : filmer, c'est avant tout la recherche de financement et être documentariste n'est pas synonyme d'aisance matérielle. Le documentariste peut-il être à la fois producteur, réalisateur, monteur, diffuseur ?

Deux décennies ont suffit pour démultiplier les structures et bouleverser les différents maillons de l'industrie. Cette période de décomposition dans les années 1990 a entraîné la perte de la prééminence du documentaire d'auteur dans le domaine de l'audiovisuel : le petit écran préfère « l'autre » documentaire, celui qui ne complique pas la position du spectateur moralement,

[274] PETCHONKIN Pavel. « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe », in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

émotionnellement, artistiquement. Ce « pseudo-documentaire » a eu raison d'un marché qui interfère avec les logiques de consommation. Et l'époque de la programmation du documentaire d'auteur sur grand écran est révolue.

Cependant, un vent de recomposition souffle dans ces années 2000. La prise de conscience de l'Etat à vouloir protéger le documentaire « analytique[275] » est fondamentale pour l'avenir de ce genre, afin de préserver la mémoire de son identité, de sa culture et de son peuple. Sa volonté à devoir relever le niveau médiocre de la télévision dans le domaine de la culture[276] pourra peut-être enfin favoriser la diffusion des films d'auteur sur les chaînes publiques. Les perspectives du cinéma documentaire dépendront des moyens déployés pour la diffusion de ces films (sur grand écran et sur les chaînes télévisées), qui n'ont qu'une courte existence hors festivals, ainsi que pour la promotion à l'intérieur du pays comme à l'extérieur, afin d'encourager les coproductions. Un public est fidèle à ce genre, des réalisateurs talentueux lui donnent forme et les provinces russes sont les sources d'inspiration. Aussi, si l'accent n'est pas mis sur la diffusion, le cinéma documentaire russe risque de perdre de grands talents comme Sergueï Dvortsevoï qui avouera : « *Si je passe aujourd'hui à la fiction, c'est parce que le documentaire est devenu exclusivement un objet de télévision. Et qu'en plus, il y a de moins en moins de place pour les vrais documentaires. Moi, je ne veux pas faire des programmes de télévision, je veux faire des films.*[277] » De même, l'alarme a sonné : les Russes sont intransigeants avec leur propre cinéma et refusent de programmer des films documentaires dans leur festival du fait d'un niveau médiocre, comme les organisateurs du festival *Kinotavr* à Sotchi en 2008[278]. Les programmateurs du

---

275 GOLUTVA Alexandre, directeur-adjoint de l'Agence Fédérale pour la culture et la cinématographie, in *Kinoprocess* (2/07 - p47)

276 « Nizkprodnoe i vrednoe rossijskoe TV- La télévision russe de mauvaise qualité et nocive ». Discours d'A.AVDEEV, ministre de la Culture de la Fédération de Russie, in *www.rian.ru* (02.07.2008)

277 Interview avec S.DVORTSEVOI par Annick PEIGNE-GIULY, in *Quatre documentaristes russes*. Images documentaires n°50/51, 2004 (p43)

278 A propos du documentaire russe : interview de Viktoria Belopolskaya, programmatrice du festival Kinotavr à Sotchi en 2008 : «*Уровень настолько трагически низок, что я бы не хотела внедряться с этой продукцией в сетку квалифицированного фестиваля-Uroven' nastol'ko traguitcheski nizok, chto ya by ne khotela vnedriat'ssia s etoï produktsieï v setky kvalifitsirovannogo festivalia /Le niveau est tellement tragiquement bas, que je ne souhaite pas inclure de films documentaires dans un festival de qualité*», in www.gazeta.ru du 13.05.2008

festival de Saratov[279] reconnaîtront également que le documentaire européen est actuellement plus intéressant artistiquement que le documentaire russe.

En ce début de XXIème siècle, les priorités sont différentes et le problème de la continuité peut se poser par rapport aux attentes du public à la différence des années 1920. Le spectateur contemporain a besoin d'un montage à la manière d'un clip, d'images agressives, de légèreté, d'un cinéma accessible, en restant dans le style cinématographique et non pas télévisé. Il n'est pas exclu que des films comme «*Собиратели теней-Sobirateli teneï*» (Collectionneurs d'ombre, 2006) de M.Kravtchenko ou «*За рекой-Za rekoï* » (De l'autre côté de la rivière, 2007) d'A.Grichakov attirent du public vers le documentaire. Le futur montrera si la nouvelle génération de documentaristes russes arrivera à conserver sa culture dans les enjeux économiques de la concurrence, à résister à la tentation de refuser sa vulnérabilité, sa personnalité, qui fait « *du cinéma documentaire russe un grand art dans la culture des traditions nationales*[280]. »

Enfin, en le rendant visible, le cinéma documentaire nous aide à comprendre et habiter le monde. Il occupe ainsi et outrepasse le cadre culturel, touche à la citoyenneté, l'éthique, la politique, l'engagement, couvrant un champ immense et passionnant. Ce champ, quelque peu délaissé aujourd'hui par le cinéma de fiction, dévoyé par le flux télévisuel, est précieux et attire un public de plus en plus nombreux. Parce que l'opinion est souvent conditionnée par les médias, l'organisation en France d'un festival itinérant du cinéma documentaire russe d'auteur en 2010 permettrait à la fois de pénétrer dans la réalité russe d'aujourd'hui, filmée par des personnes qui y vivent, pour se donner les moyens de comprendre l'autre, en intégrant le temps de l'autre, et en même temps de découvrir un autre cinéma alliant une profonde « russitude » et des images universelles.

ANNEXES

[279] Entretien avec Tatiana Zorina par l'auteur de ce mémoire (mai 08)

[280] « Фестиваль-Киножурнал / Festival'-Kinojurnal » Propos de Sergueï SYTCHIOV recueillis sur le site www.action-magazine.ru/issues/01012007/SecialReport/ ?cont_id=3787

Bibliographie

Filmographie

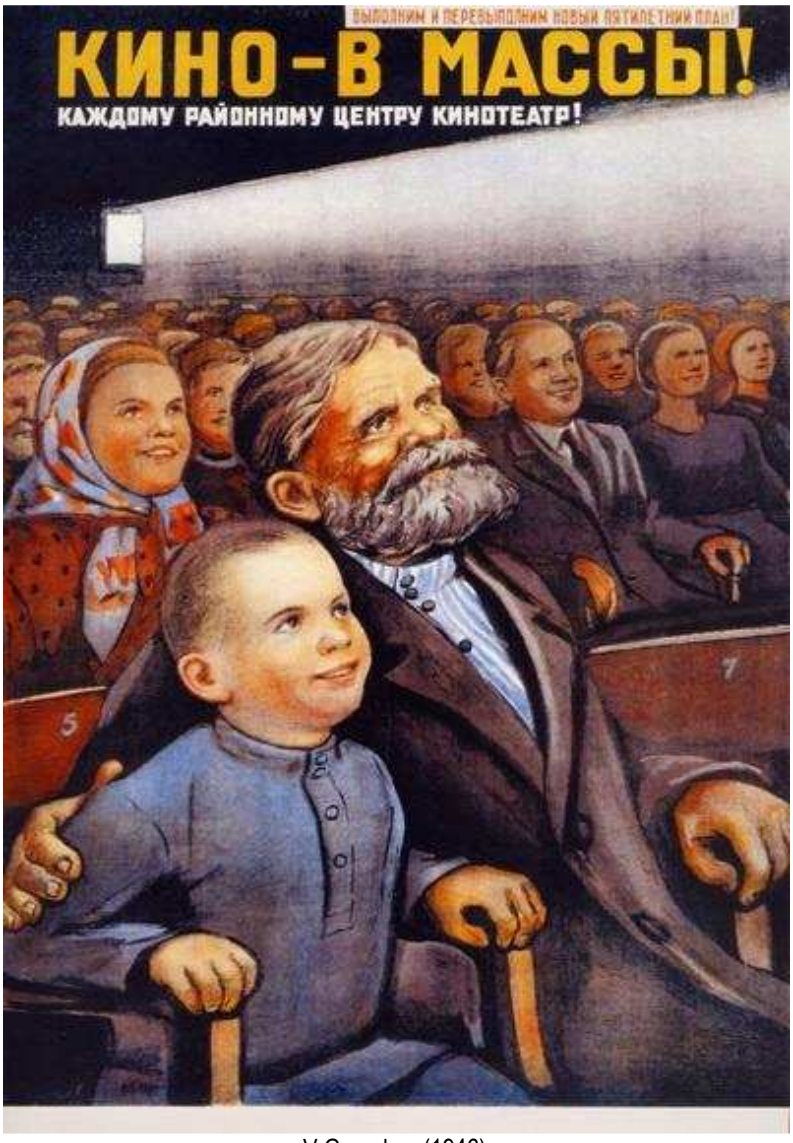
Entretiens

Questionnaire

Extraits de films - disque 1

Extraits de films - disque 2

Biographie



V.Govorkov (1946)

« Kino v massy – Kajdomu raïonnomu tsentru kinoteatr » (Le cinéma pour tous – Un cinéma pour chaque district)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- **Cinéma**

BRESCHAND Jean. *Le documentaire l'autre face du cinéma.* Cahier du cinéma, 2002

FEIGELSON Kristian (sous la direction de). *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. Théorème n.8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005

FERRO Marc. *Cinéma et histoire.* Folio histoire Gallimard, 1993

FRODON Jean-Michel. *La projection nationale : cinéma et nation.* Odile Jacob, Paris, 1998

GAUTHIER Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma.* Nathan, Paris,1995

NINEY François. *L'épreuve du réel à l'écran*. De Boeck Université, Bruxelles, 2000

Quatre documentaristes russes. Images documentaires n°50/51, 2004

SCHNITZER Luda et Jean. *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1979

TSIKOUNAS Myriam. *Les origines du cinéma soviétique - un regard neuf*. 7ème art, éditions du Cerf, 1992

Le cinéma russe avant la révolution. Editions de la Réunion des musées nationaux, Editions Ramsay, 1989

En russe

ГРАЩЕНКОВА Ирина. *Кино серебрянного века*. Москва, 2005 (GRACHTCHENKOVA Irina. Kino serebrennogo veka. Moskva, 2005 – Cinéma du siècle d'argent. Moscou, 2005)

ЛЕБЕДЕВ Н.А. *Очерки истории кино СССР, Немое кино : 1918-1934 годы.* Искусство, Москва, 1965 (LEBEDEV N.A. *Otcherki istorii kino SSSR, Nemoe kino : 1918-1934 gody. Iskusstvo*, Moskva, 1965 – Etudes de l'histoire du cinéma de l'URSS, le cinéma muet : 1918-1934. Art, Moscou, 1965)

Документальное кино : иллюзия выбора. Материк, Москва, 2007 (Dokumental'noe kino : illiusia vybora. Materik, Moskva, 2007 – Le cinéma documentaire : illusion d'un choix. Continent, Moscou, 2007)

- **Economie**

BENHAMOU Françoise. *L'économie de la culture*. La découverte, 2004

O.DONNAT et P.FOLILA (sous la direction de). *Les publics de la culture.* Presses de Sciences-Pô, octobre 2003

DJIAN J.M. *Politiques culturelles, la fin d'un mythe*. Folio le Monde, janv. 2005

WARNIER Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture.* La Découverte, Paris, 1999

- **Sociologie**

BERTING Jan. *Identités collectives et images de l'Autre : les pièges de la pensée collectiviste.* Hermès n°30, 2001

DAUBENTON Annie. *Les mondes intérieurs russes et le monde extérieur.* Hermès n°23-24, 1999

FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (sous la direction de). *Télérévolutions culturelles Chine, Europe centrale, Russie*. L'Harmattan Communication, 1998

FLEURY Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. n°322 coll : 128, Armand Colin

SEDAKOVA Olga. *Le thème de l'Occident dans la culture russe.* Hermès n°23-24, 1999

SERGUEEVA Anna. *Qui sont les russes ?* Max Milo Editions, Paris, 2006

- **Histoire**

MINASSIAN T.Ter, RAVIOT J.R. *De l'URSS à la Russie. La civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*. Ellipses, 2006

- **Littérature**

BOULGAKOV Mikhaïl. *Sotchinenia.* Universitetskoe, Minsk, 1988

I.ILF et E.PETROV. *Zolotoï Telionok*. Panorama, Moscou, 1995

SMOLAR Piotr. *Gloubinka : promenades au cœur de la Russie*. L'Inventaire, Paris, 2002

Périodiques

Les Cahiers du cinéma : spécial cinéma soviétique, 1990

Le courrier des pays de l'Est : « Itinéraires culturels à l'Est – L'empreinte politique », n.1058 nov/déc 2006. La documentation française

Hors-champ n.10/2007

Искусство и Кино (*Iskusstvo i Kino / Art et cinéma*) 5/04 ;11/05 ; 8/07

Кинопроцесс (*Kinoprotsess / Procédé cinématographique*) 2/07

Сеанс (*Séance*) 31/32 (2007)

Sites

- www.kinoglaz.fr
- www.iconotheque-russe.ehess.fr/
- www.russiancinema.ru (Энциклопедия отечественного кино СССР / СНГ – Entsyclopedia otetchestvehhogo kino – Encyclopédie du cinéma national URSS/CEI)
- www.kinozapiski.ru
- www.vertov.ru
- www.kinodokument.ru
- www.rfaf.ru
- www.film.ru
- www.unikino.ru

Mémoires

APPOLONOVA Daria. *L'intégration du cinéma russe (1900-2005) dans les échanges européens. Obstacles et perspectives.* Université Paris III (Master II IEI, 2005)

KHAZAK Katia. *Le cinéma de la perestroïka vu par la critique de presse française.* Université Paris III (Master 1 de Médiation Culturelle, 2008)

Articles

En français

APPOLONOVA Daria. « Difficultés et succès du marché du cinéma en Russie », in *Regards sur l'Est* (mai 2005)

CHAPRON Joël.
1/ « La roulette russe », in *Le Monde* du 18 mai 1995
2/ « Changer l'image du cinéma russe », in *Kinoglaz.fr* (mai 2006)
3/ « L'Etat russe doit prendre en charge la promotion de son cinéma », in *Kinoglaz.fr* (mai 2007)
3/ « Le changement de typologie des spectateurs va influer sur le contenu des futurs films », in *Kinoglaz.fr* (06/05/08)

FEIGELSON Kristian. « Cinéma : des politiques fragmentées », in Les courriers des pays de l'Est (déc.2006)

GOLOVNIOV Ivan. « Le cinéma documentaire russe : frontières et libertés », in Kinoglaz.fr (nov.2006)

GOUDET Stéphane. « De qui se moque-t-on ? » in *Les rencontres du cinéma documentaire*, 12ème édition, Périphérie

PEIGNE-GIULY Annick «Le docu joue des coudes » , in *Libération* (du 01/07/06)

PETCHONKIN Pavel. « Les 10 ans qui secouèrent le cinéma russe » in www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2000/sem_routedudoc_russie.php4 (été 2000)

ROUBANOVA Irina.
1/ « Le cinéma russe à la croisée des changements », in *Trafic n°21* (automne 2004)
2/ « Le cinéma soviétique avait une remarquable caractéristique : sa qualité », in *Kinoglaz.fr* (19.05.2005)

STRELNIKOVA Svetlana et Oleg BONDARIOUK «Cinéma russe : la nouvelle vague», in *Le courrier de Russie* (16 au 30.06.2004)

YAKOVENKO Indira (2004), « L'identité russe à travers le marché international audiovisuel et cinématographique », COMMposite, v2004, <http://commposite.org/v1/2004/articles/yakove.html>

En russe

ВАСИЛЬЕВА ЖАННА.
1/ «Отечественное документальное кино возвращается к зрителю» (« Otetchetvennoe dokumental'noe kino vozvrachtchaetsia k zriteliu – Le cinéma documentaire national revient vers le public » par Jeanna VASSIL'EVA), in www.karavan.ru du 5 juin 2007
2/ «Рожденный в СССР» (Rojdionnyj v SSSR – Né en URSS » par Jeanna VASSIL'EVA), publié en février 2007, in www.itogi.ru

ДВОРЦЕВОЙ Сергей. «Я больше не хочу ездить по судьбам людей как танк» (« Ya bol'che ne khotchu ezdit' po sud'bam liudeï kak tank –Je ne veux plus écraser le destin des gens comme un tank» interview de Sergueï DVORTSEVOI du 12/05/2008 (http://www.expert.ru/printissues/expert/2008/19/dvorcevoi/)

ДОНЕЦ Людмила «Боже! Как грустна наша Россия!» (« Boje !Kak grustna nacha Rossia ! – Mon Dieu ! Que notre Russie est triste !» par Ludmila DONETS), in *SK-Novosti* n°81 (www.film.ru/article.asp,ID=2026)

ЗАВИГЕЛЬСКИЙ Д. «Документальное кино и телевидение» (« Documental'noe kino i televidenie-Le cinéma documentaire et la télévision » par D.ZAVIGELSKI), in *Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane-* Conférence scientifique russe : la Russie sur l'écran documentaire) (6 et 7 juin 2007, Moscou), publiée sur le site : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

ЗОЛОТАРЕВСКИЙ Игорь «Документальное кино в России» (« Dokumental'noe kino v Rossii – Le cinéma documentaire en Russie» interview de Igor ZOLOTAREVSKI), in *Rossiskaya Gazeta* (07.06.08)

КАНИЩЕВ Олег «Что такое кинохроника?» (KANICHTCHEV Oleg «Chto takoe kinokhronoka? – Qu'est-ce qu'une chronique cinématographique? »), publié sur le site http://kan-oleg.narod.ru/master/dov.htm
1/ Extrait de l'intervention du 1er octobre 1943 de DOVJENKO lors de la réunion de la session artistique du studio central du documentaire après le débat sur le film « Bataille pour notre Ukraine soviétique »
2/ Intervention de Dovjenko pendant la rencontre des ouvriers artistiques du studio central des films documentaires – 15 octobre 1943.

КОВАЛОВ Олег «Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т.IV.» СПб, Сеанс, 2002 – (KOVALOV Oleg « Noveïchaya istoria otetchestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontext. T.IV. » SPb, Séance, 2002 - KOVALOV Oleg in *Séance* « Nouvelle histoire du cinéma national : 1986-2000. Kino et contexte. Tome IV, Saint-Pétersbourg – 2002)
(site :http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=35)

ЛАЛАБЕКОВА Н. «Отечественное телевидение возвращается к традициям документалистики» « Otetchestvennoe televidenie vozvrachtchaetsia k traditsiam dokumentalistiki-La télévision nationale revient vers les traditions du documentaire » par N.LALABEKOVA, in «*Novye izvestia*» (Les nouvelles informations) du 3/06/2005

ЛИСАКОВИЧ Виктор. «Телевидение объявило бойкот документальному кино» (« Televidenie ob'iavilo boycott dokumental'nomy kino-La télévision annonce le boycott du cinéma documentaire », interview de Viktor LISSAKOVITCH du 12.01.2006 par Antonina ZEMLIANOVA pour la revue *ZAART*)

МАНСКИЙ Виталий. «Документальное кино: второе пришествие» (« Documental'noe kino : vtopoe prichestvie – La renaissance du documentaire » par Vitali MANSKI), article publié en juillet 2004 sur http://nashe-kino.ru/detail.aspx?id=86

СЕЛЬЯНОВ Сергей. «Кино 2000х» (Kino 2000kh-Le cinéma des années 2000), conférence de Sergueï SELIANOV publiée sur le site www.polit.ru/lectures/2007/07/05/cinema.html

СЫЧЕВ С. « Фестиваль-Киножурнал / Festival'-Kinojurnal » Propos de Sergueï SYTCHIOV recueillis sur le site www.action-magazine.ru/issues/01012007/SecialReport/ ?cont_id=3787

ФАНАЙЛОВА Е. «Лавровая ветвь и Артдокфест» (Lavrovaya vetv' i Artdokfest – La branche de laurier i Artdocfest, par E.FANAILOVA), publié le 15/01/2008 sur http://rfaf.ru/rus/news_b1067_view_p1

«Современное российское документальное кино глазами молодых кинематографистов» (Sovremennoe rossijskoe dokumental'noe kino glazami molodikh kinematografistov - La Russie contemporaine à travers le regard des jeunes documentaristes russes) par E.FANILOVA, publié le 14.05.06 in www.svobodanews.ru

Всероссийская научно-практическая конференция «Россия на документальном экране» (*Vserossijsskaya-praktitcheskaya konferentsia* : *Rossia na dokumental'nom ekrane*- Conférence scientifique russe : la Russie sur l'écran documentaire) (6 et 7 juin 2007, Moscou), publiée sur le site : www.voskres.ru/info/sobinfo69.htm

«Документальное кино в наше время» (Dokumental'noe kino v nache vremia-Le cinéma documentaire aujourd'hui), in www.kinodocument.ru/nashekino. html

«Документальное кино периода СССР » (Dokumental'noe kino perioda SSSR-Le cinéma documentaire en URSS), in www.kinodocument.ru/nashekino.html

«Ленфильм без сценария» (« *Lenfilm* bez stsenaria - *Lenfilm* sans scénario »), article publié le 9/6/08 sur www.expert.ru

« Низкопробное и вредное российское ТВ » (« Nizkprobnoe i vrednoe rossijskoe TV- La télévision russe de mauvaise qualité et nocive »). Discours d'A.AVDEEV, Ministre de la Culture de la Fédération de Russie, in *www.rian.ru* (02.07.2008)

«Помочь не навредив» (« Pomotch', ne nabrediv – Aider, sans faire de dégâts»), article publié le 7/5/07 sur www.expert.ru

«Свердловские кинематографисты устроили бунт против директора киностудии» (« Sverdloskie kinematografisty ustroïli bynt protiv direktora kinostudii-Les cinéastes de Sverdlovsk se révoltent contre la direction des studios de cinéma »), article du 22.09.05 publié sur le site www.nr2.ru/ekb/39760.html

«Система строит киностудию» (« Systema » stroit kinostudio – L'entreprise « Système» construit un studio cinématographique), in *Expert Severo-Zapad №20 (273*-29 mai 2006)

Rencontres / Entretiens

2006

Octobre

- Jacques SIMON, Kinoglaz (Président)
- Joël CHAPRON, Unifrance (spécialiste du cinéma russe / coordinateur pour la promotion du cinéma français de la zone Europe orientale)

Novembre

- Emilie DAVID, Festival du cinéma russe Pierre Cardin (coordinatrice)
- Mireille ANTOINE – festival du film russe « Vesna » (directrice)

2007

Octobre

- Rob ROMBOUT – Documentariste néerlandais

Novembre

- Antoine CATTIN – Documentariste suisse
- Evgueni TSYMBAL – Documentariste russe

Décembre

- André RIGAUT – Ingénieur du son de Nikita Mikhaïlkov
- Françoise SCHNERB – Présidente du festival du cinéma russe à Honfleur
- Olivier DANDRÉ – Ingénieur du son de Kossakovski et Dvortsevoï
- Monique GAILHARD : Arkéïonfilms (directrice)

2008

Janvier

- Pavel PETCHONKIN – directeur du festival du film documentaire « Flahertyana » (Perm)
- Tomas KIGUEL – Aye aye festival (Nancy)

Février

- Corinne BOPP – film documentaire à Périphérie
- Annick PEIGNÉ -GIULY – journaliste, présidente de « Documentaire-Grand écran » et Corsidoc
- Martine GODET – Iconothèque russe et soviétique (directrice)

Mars

Lieu : cinéma du réel à Paris

- Bakur BAKURADZE, documentariste russe
- Oksana BURAJA, documentariste lituanienne

Avril

Lieu : festival du cinéma russe à Limoges

- Ivan GOLOVNIOV : documentariste russe
- Leonid RYBAKOV : réalisateur

Mai

- Christophe POSTIC, directeur artistique de Lussas
- Tatiana ZORINA, directrice de la programmation du festival à Saratov

Juin

- Entretien téléphonique avec *ArtMediaGroup*

Entretien avec André Rigaut, ingénieur du son français

Né en 1960 à Montauban, André Rigaut termine l'Ecole Nationale Louis Lumière de Photographie, Cinéma et Son au début des années 1980. Il travaillera avec différents documentaristes et réalisateurs européens, avant de découvrir l'univers cinématographique russe auprès de Nikita Mikhalkov.

« En France et en Russie, la formation est différente, ainsi que les critères de financement. La formation des cinéastes en France et le financement des films sont basés sur l'écrit. Ce sont plutôt des gens de l'écrit qui font du cinéma et l'important est le sujet. Les documentaires en France sont des films vendus sur le sujet, non pas sur la mise en scène. Depuis la nouvelle vague, et la notion même de « cinéma d'auteur », en général, ce qu'écrit le réalisateur est mis en avant. Par exemple, l'avance sur recette est accordée sur l'écrit, le scénario. Pas sur un rapport à l'espace ou à l'image.

En Russie, la formation des cinéastes est axée sur la mise en scène, sur l'image et sur le scénario. D'ailleurs, il est rare qu'un réalisateur écrive le scénario. Au VGIK, pour apprendre le travail de mise en scène au cinéma, il faut passer par le travail de mise en scène théâtrale. L'apprentissage avec les acteurs est très important. Leur histoire du cinéma passe par Eisenstein ou Dziga Vertov, qui sont plus des peintres que des scénaristes. Ces acquis sont toujours actuels. La mise en scène est immédiatement posée comme question majeure dans le travail du cinéma, que ce soit le rapport aux acteurs que le rapport à la caméra.

Alors qu'en France, on est plus dans le sujet et il y a une confusion entre le reportage et le documentaire. En Russie, il n'y en a pas, parce qu'un cinéaste est un cinéaste, qu'il soit documentariste ou réalisateur de fiction, c'est un metteur en scène. Donc l'idée même du regard, de l'organisation de l'espace, du travail du cadre, …est indissociable de celle du film.

Peut-être est-ce un point de départ pour comprendre pourquoi en France on fait un documentaire de cette manière, et pourquoi en Russie des gens comme Kossakovski, ne serait pas soutenu financièrement au départ.

Même s'il est connu en France, y a-t-il un documentariste français qui fait un travail analogue? Soit filmer sans dialogue, sans interviews ? Kossakovski regarde. Ainsi que Pelechian. C'est de la peinture. Et si on veut aller un peu plus loin, le cinéma documentaire russe est lié au mouvement des peintres ambulants (Repine, Sirov…). Aux Galeries Tretiakov, au Musée russe de Saint-Pétersbourg, en regardant leurs peintures, on se dit : «Voilà leur image, voilà le rapport à l'image », ce qui n'exclut pas la thématique du réel et propose instantanément un style. Ici, peut-être diffère le travail des documentaristes russes.

Comme Repine peint le réel ou encore Tchekov, Kossakovski révèle une réalité. Ces gens considèrent que cela vaut la peine de regarder leur peuple, qui aiment leur pays, leur complexité – c'est une contradiction toujours actuelle - mais qui ne prétendent pas être transparents par rapport à cela. Ils posent réellement un

regard.
Kossakovski dans « Sviato » met entièrement en scène le dispositif. Il filme le réel et c'est du réel qu'il a entièrement réalisé.
Quand il filme de sa fenêtre les travaux dans la rue, ce n'est pas tout à fait pareil, mais quand il le monte, on voit très bien que ce n'est pas un film sur la maçonnerie.
Donc, la lecture ou la relecture du réel n'est pas la même chose que la limitation du réel et est culturellement évidente dans la tradition russe.

En France, depuis les années 60, on utilise des caméras qui ne font pas de bruit et qui sont synchrone avec un magnétophone, léger et mobile. Cela permet de filmer l'image et d'enregistrer le son en même temps et de ne pas le fabriquer à nouveau après le tournage. Pour 90% des films aujourd'hui, on s'attache à ce que le son du film soit le son du plateau. En Russie, comme en Italie ou aux Etats-Unis, l'ingénieur du son plateau enregistre ce qu'on appelle un son-témoin, qui sera refabriqué après ; c'est-à-dire qu'on fait revenir les acteurs. Ils disent à nouveau leur texte en studio parce que la bande son n'est pas assez propre, la technique pas exploitable ; et donc ils refont tout. Et cela s'appelle du son synchronisé. D'une manière générale, il n'y a vraiment que les Français qui en ont la pratique. En Italie, 2 ou 3 réalisateurs, comme Moretti.
Cette habitude d'avoir un son un peu décalé par rapport à l'image implique une idée qu'il n'y a pas de réalisme, mais de la représentation. Et pour le documentaire cela ne pose pas de problème. Dvortsevoï parle tout le temps lorsqu'il tourne et donc le son est refait puisqu'on ne l'entend pas. Il confiera sur le tournage de « Tiulpan », qu'il connaît les moments quand il faut se taire ; ainsi certains bouts sont directs. Mais en général, il refait sa bande son après le tournage. Cet automatisme de retravailler le son, n'est-ce pas une pratique aussi qui donne une forme de style ? Olivier Dandré soulignera que l'absence de tradition en Russie du son direct peut effectivement être une marque de leur cinéma. Kossakovski et Dvortsevoï n'ont pas la technique du son, mais le "bricolage" effectué donne un travail intéressant. Cela peut donner une image à la fois naïve et drôle.

La notion du temps n'est pas la même en Russie et en France. Tout est plus long en Russie. Deux raisons sont possibles. La première, probablement à cause du fait que les salaires ne soient pas très élevés. La deuxième se réfère à l'organisation du Goskino pendant les années soviétiques : les gens sont payés – et c'est encore le cas aujourd'hui – au mois. Avant par Mosfilm ou des studios ; aujourd'hui par des producteurs. Beaucoup de gens sont embauchés sur un tournage et ne savent pas forcément quand il commencera ; mais en attendant on les paye pour ne pas qu'ils fassent autre chose. Sur le dernier film de Mikhalkov « 12 », les gens étaient disponibles.
En France, un plan de travail est organisé pour tourner un film en essayant de le respecter, car une

journée en plus de tournage coûterait trop chère. En Russie cela n'existe pas (on se souvient des journées interminables de tournage de Tarkovski par exemple). Dans ce pays, on tourne tant qu'il faut tourner. Dvortsevoï pour la fiction « Tiul'pan » est parti pour filmer 9 semaines et le tournage a duré plus de 2 ans. Pour un documentaire, la configuration est la même. Il n'y a pas « d'économie budgétée ». Kossakovski vit relativement modestement, mais tourner un film qui doit durer plus longtemps et qui donc coûte plus cher, n'est pas du tout une contrainte.

Le salaire est différent, les gens ne font pas fortune et ils ont appris à travailler comme cela. »

Décembre 2007, Montreuil

QUESTIONNAIRE

Ce questionnaire a été remis lors du festival du cinéma russe « Vesna », organisé à Paris du 30 mai au 5 juin. Seulement 12 personnes y ont répondu.

Le cinéma russe en France

Âge : ……..
Nationalité :
□ Française
□ Autre : ……..
Profession : …….
Ville de résidence :
□ Paris
□ Autre : …….
Avez-vous des origines russes ? □ oui □ non
Etes-vous déjà allés en Russie ? □ oui □ non
Si oui, combien de fois (approximativement) ? ……
Dans quel(s) but(s) ?
□ Touristique
□ Familial
□ Professionnel
□ Autre : ……..

1 - Qu'est-ce qui vous donne envie d'aller voir un film en salle ?
□ La publicité (bandes annonces, promo à la TV…)
□ La critique dans la presse ou sur Internet
□ Un bon bouche-à-oreille
□ La présence de stars
□ Autre(s) : …….

2 - Pour vous, la nationalité d'un film est-elle importante ?
□ Oui □ Non

3 - Selon vous, hormis les films français et américains, quel cinéma est le plus présent sur les écrans?
□ Asiatique □ Europe de l'Est □ Amérique du Sud

4 - En général, quels films vous intéressent le plus (choisissez un ou plusieurs pays) ?
□ Japonais/Coréen □ Italien
□ Indien □ Russe
□ Iranien □ Espagnol
□ Allemand □ Autres : ……

5 – Quel genre vous intéresse le plus ?
□ Film de fiction □ Film documentaire

6 - Vous intéressez-vous à la culture russe ?
□ Un peu □ Beaucoup □ Pas du tout

7 - Êtes-vous déjà allés voir un film russe au cinéma?
□ Oui
□ Non

8 - Avez-vous déjà vu un film russe à la télévision ?
□ Oui □ Non

9 - Pour vous, le cinéma russe est :

□ Lyrique □ Intellectuel
□ Profond □ Humaniste
□ Ennuyeux □ Autre (s): …….

10 - Selon vous, le cinéma russe est-il accessible ?

□ Oui □ Je ne sais pas □ Non

11 – Parmi ces cinéastes, lesquels connaissez-vous ?

□ V. Kanevski □ A. Balabanov □ A. Kontchalovski
□ N. Mikhalkov □ S. Loznitsa □ A. Sokourov
□ P. Lounguine □ V. Kossakovski □ A. Zviaguintsev
□ A. Outchitel □ F. Bondartchouk

12 – Parmi ces festivals du cinéma russe, lesquels connaissez-vous?

□ Festival d'Honfleur
□ Festival « Paris-Art-Moscou » (Espace Pierre Cardin)
□ Festival « Vesna »
□ Festival Est-Ouest (à Die)
□ Festival de Valence
□ Autre(s) :
……
……

13 – Etes-vous déjà allés dans un festival consacré au cinéma russe ?

□ Oui
□ Non

14 – Aimez-vous le genre « film documentaire » ?

□ Oui
□ Non

15 – D'après vous, un bon film documentaire c'est :

□ Un thème se basant sur des faits réels
□ Une source d'information à laquelle on peut se référer
□ Un document où l'esthétisme est important
□ Un document proche de la fiction
□ Autre
……
……
……

16 – Quand on vous dit « Russie », quelles représentations immédiates avez-vous ?
……
……
……

17 - D'après vous, quelle est l'image de la Russie véhiculée par les médias en France ?

□ Positive
□ Négative
□ Sans avis

18- Quelle est l'image de la Russie véhiculée par le cinéma (fiction et/ou documentaire) ?

□ Positive
□ Négative
□ Sans avis

Extraits de films - Disque 1

(Format : MPEG)

1 – *ДМБ-91 / DMB-91* (DMB-91), réalisé par Alexeï KHANYUTIN (1991)

2 – *За рекой – Za rekoï* (De l'autre côté de la rivière), réalisé par Alexandre GRICHAKOV (2007)

3 – *Пейзаж – Peïzaj* (Paysage), réalisé par Sergueï LOZNITSA (2003)

4 – *Гербарий - Guerbariï* (Herbarium), réalisé par Natalya MECHTCHANINOVA (2007)

5 – *Чувствую себя защитником – Tchustvuyu sibia zachtchitnikom* (Je me sens défenseur), réalisé par Vladimir VASSILIEV (2004)

6 – *Жили-были старик со старухой – Jili-byli starik so starukoï* (Il était une fois un vieil homme et une vieille dame), réalisé par Irina ZAITSEVA (2004)

7 – *Россошь – Регтайм / Rossoch' - Ragtime* (Rossosh - Ragtime), réalisé par Pulat AKHMATOV (2006)

8 – *Люди из камня – Liudi iz kamnia* (Les gens de pierre), réalisé par Leonid RYBAKOV (2007)

Extraits de films - Disque 2

Cet enregistrement a été effectué grâce au fond de *l'Iconothèque russe et soviétique* et est uniquement destiné à illustrer ce mémoire. Pour des raisons techniques, les films sur format vidéo seulement ont pu être recopiés. Aussi, le lecteur ne sera pas surpris d'y voir des pistes vides, correspondant à un enregistrement de films sur format DVD qui n'a pas fonctionné. La liste ci-dessous précise les pistes, où le lecteur devra directement aller pour trouver l'extrait d'un film.

Nous nous excusons pour ce désagrément et espérons que ces images vous séduiront.

(Format : DVD)

2 - *Битва за нашу советскую Украйну-Bitva za nachu sovetskuyu Ukraïnu* (Bataille pour notre Ukraine soviétique), réalisé par Y. AVDEENKO et Y. SOLNTSEVA (Directeur artistique : A.DOVJENKO) (1943)

3 – *Свадьба-Svad'ba* (La noce), réalisé par Alexeï KHANYUTIN (1977)

7 – *Мария-Maria* (Marie), réalisé par Alexandre SOKOUROV (1988 – *début de tournage : 1978*)

8 – *Боль-Bol'* (La douleur), réalisé par Sergueï LOUKIANTCHIKOV (1988)

9 - *Скоро лето-Skoro leto* (Bientôt l'été), réalisé par Pavel KOGAN (1987)

10 - *Жили-были семь Симеонов..-Jili-byli sem' Simeonov..* (Il était une fois sept Siméon…) de Herz FRANK (1989)

14 – *Жизнь не по лжи-Jizn' ne po lji* (Une vie contre le mensonge), réalisé par SergueÏ MIROCHNITCHENKO (2001)

15 – *Кто больше?-Kto bol'che* (Les nouveaux entrepreneurs russes), réalisé par Vitali KANEVSKY (1999)

16 - *Хлебный день-Khlebnyï den'* (Le jour du pain), réalisé par Sergueï DVORTSEVOI (1998)

17 – *Тище!-Tishe !* (Silence !), réalisé par Viktor KOSSAKOVSKI (2003)

18 – *Полустанок-Polustanok* (La station ou l'attente), réalisé par Sergueï LOZNITSA (2000)

Biographie indicative (classement par ordre alphabétique)

Nom	Biographie
Maher ABI SAMRA	Maher Abi Samra fait ses débuts comme assistant-caméraman, puis assistant-réalisateur au début des années 1990. En 1994, il passe définitivement derrière la caméra et signe son premier documentaire *Chronicle of returning*.
Pulat AKHMATOV	Documentariste et scénariste, Pulat Akhmatov a terminé l'école du VGIK comme scénariste et appartient à l'union des cinéastes. Il a travaillé comme rédacteur en chef de chroniques, réalisateur de films documentaires, directeur artistique de l'union du cinéma de non-fiction et metteur en scène du théâtre des jeunes spectateurs de Moscou. Aujourd'hui, il continue à exercer les professions de scénariste et réalisateur (a à son actif plus de 50 films documentaires), de sujets de fiction pour la revue de cinéma satyrique *Kaltak*.
AQVARIUM	Groupe de rock qui s'impose dès les années 70 en URSS. Son leader est Boris Grebentchikov, chanteur et compositeur. Ce groupe est encore très populaire aujourd'hui.
Semion ARANOVITCH	**Semion Aranovitch est né à Derajnia dans la région de Khmelnitska. Après des études militaires, il travaille pendant deux ans dans l'aviation maritime. En 1965, il termine ses études au VGIK où il fut l'élève de Roman Karmen. Parallèlement, Semion Aranovitch commence un travail de réalisateur dans divers studios. A partir de 1971, il devient réalisateur à Lenfilm. Les dernières années de sa vie, il vivra en Allemagne. Il meurt en 1996.**
AUKTSYON	Groupe de rock russe, issu de Leningrad qui marqua par l'originalité de son style scénique et des chansons « à fleur de peau ». Populaire encore aujourd'hui.
Alexandre AVDEEV	Diplômé de l'Institut d'Etat de Moscou des relations internationales en 1968, A.Avdeev a fait une carrière diplomatique depuis cette date. Ancien ambassadeur de la Fédération de Russie de 2002 à 2008, il est aujourd'hui ministre de la culture en Russie.
Bakur BAKURADZE	Après avoir servi l'armée soviétique de 1987 à 1989, Bakur Bakuradze se consacre au cinéma. Il est né à Tbilissi en Russie. Après son bac, il intègre la MADI (The Moscow State Automobile & Road Technical University), dont il sort diplômé en 1993. A cette date, il entre au VGIK, l'école de cinéma dirigée par Marlen Hutsiev. Il en sort diplômé en 1998. ***Schultès*** est son premier film de fiction, présenté en 2008 lors de la 40ème édition de la Quinzaine des réalisateurs.
Anatoli BALUEV	Né en 1946 dans le village de Kotchevo, région de Komis-Permiak, Anatoli Baluev termine ses études au VGIK en 1973 comme critique de cinéma et poursuit sa carrière (de 1965 à 1999) comme rédacteur au studio de Sverdlovsk à Ekaterinbourg et comme réalisateur de film documentaire. Très tôt, il met en scène ses propres films (*Une fugue* – 1988 / *La colline* – 1990, *le chœur* : 1998). Depuis 1999, il dirige l'union artistique « Ouraltéléfilm ». Avec son film *Bykovoï*, il commence sa carrière internationale et sera Lauréat du prix de littérature et d'art en 2002.
Boris BARNET	Ayant débuté comme acteur dans le cinéma, les années 1920 le verront s'affirmer en tant que réalisateur. Il sera une référence du cinéma russe et poursuivra une longue carrière jusqu'en 1963.
Viktoria BELOPOL'SKAYA	Critique russe de cinéma, de renommée certaine.
Antoine CATTIN	**Né en 1975 à Saignelégier (Suisse), Antoine Cattin a terminé en 2001 ses études à l'Université de Lausanne (facultés d'histoire, de cinéma et d'études slaves). En 2004, il rédige, sous la direction de Francis Albera un mémoire intitulé : *L'homme et la caméra : l'acteur dans le cinéma soviétique des années 20 : forme, méthode, théorie du jeu dans les revues de cinéma*. Il est aussi l'un des fondateurs et rédacteurs de la revue suisse de cinéma *Hors champ* dont le N°1 sorti en novembre 1998 est consacré au réalisateur russe Alexandre Sokourov. En 2005, Antoine Cattin fait des études à Discovery Campus (Allemagne, Masterclasse de développements de projets documentaires). Il a travaillé en Russie comme assistant réalisateur de Sergueï Loznitsa. Depuis 2003, il travaille lui-même comme réalisateur en collaboration avec Pavel Kostamarov.**
Joël CHAPRON	Responsable depuis 1995 à UNIFRANCE (organisme chargé de la promotion du cinéma français à l'étranger) des pays d'Europe Centrale et Orientale. Ecrit de nombreux articles pour la presse française ou étrangère sur les cinématographies des pays de l'Est. Depuis 2006, il présélectionne les films de ces pays pour le festival de Locarno. Il est également «correspondant étranger» du Festival de Cannes.

Marina CHELIOUBSKAIA	**Documentariste ukrainienne.**
Ester CHOUB	**Esfir (Ester) CHOUB est née dans une petite ville de la région de Tchernigov, dans une famille juive. Elle a étudié la littérature russe à Moscou aux Cours Supérieurs pour les femmes. Après la révolution elle a fréquenté les cours de jeunes poètes issus du prolétariat. Entre 1919 et 1921, elle travaillait comme secrétaire à la Direction des affaires du théâtre au Comité d'éducation. En 1922, elle travaille dans le département du cinéma (plus tard Goskino) en tant que responsable du montage des films et rédacteur des titres. Parmi les premiers films qu'elle a préparés pour leur sortie dans les salles russes figuraient des films américains, notamment des films de Chaplin, qui à cette époque étaient presque inconnus en Russie.Très enthousiasmée par les possibilités que donne le montage des films, elle assiste aux cours du groupe de Lev Koulechov, le maître incontesté du montage. Elle travaille aussi avec Sergueï Eisenstein sur le scénario du réalisateur de son film *La grève*. Avec Eisenstein elle refait aussi le montage du film de Fritz Lang *Docteur Mabuse, le joueur* (Doktor Mabuse, der Spieler), qui devient alors *La Pourriture dorée*. Fin 1926, elle recherche dans les archives les images de la famille du dernier tsar russe Nikolaï II et fait de ses images la base de son film *La chute de la dynastie des Romanov*. Elle crée des principes du montage de films documentaires, différents des principes de Dziga Vertov, avec la simplicité et la clarté du message, la fidélité au contexte historique. Pour faire passer le message idéologique, Choub utilise souvent la méthode d'opposition des images en renforçant le contraste entre les images des pauvres et des riches, de la famille du Tsar et des simples ouvriers. Ainsi elle montre les possibilités par le montage de créer un fort impact émotionnel sur les spectateurs. Souvent elle utilise des plans très longs, pour donner le temps au spectateur de voir les visages de personnes. Dans le film *Aujourd'hui* elle alterne des images de films américains avec des images de films soviétiques pour montrer l'opposition entre la vie dans le monde capitaliste et le monde socialiste. Elle tourne un de premiers documentaires russes parlant *Komsomol - le chef d'électrification*. C'est un reportage d'un meeting dans une usine. En 1934 elle travaille en Turquie et tourne le film, qui sera terminé en 1937 par un de ses assistants *La Turquie en ascension*. En 1939, à partir d'images tournées pas Roman Carmen et Boris Makasseev en Espagne, elle fait le film *Espagne*, consacré à la guerre civile et au peuple espagnol. Les dernières années de sa vie, Choub a travaillé sur son livre *Gros plan*, dans lequel elle parle de ses expériences cinématographiques et de ses souvenirs.**
Nikolaï CHPIKOVSKIY	**Réalisateur, scénariste et acteur, né en 1897.**
Olivier DANDRE	**Ingénieur du son français, Olivier Dandré a travaillé avec des réalisateurs russes tels que S.Dvortsevoï (*Tiul''pan*, long-métrage de fiction) et V.Kossakovsky (*Sviato*, film documentaire) –**
Alix DIDRICH	**Née en 1970, Alix Didrich est réalisatrice, directrice de la photo et monteuse.**
Robin DIMET	Né en 1980, Robin Dimet étudie le cinéma à l'université de Saint-Denis, avant d'intégrer le VGIK à Moscou. Il participe au projet initié par Hélène Châtelain et Christophe Postic concernant les ateliers du cinéma documentaire dans la région de Krasnoïarsk, en collaboration avec les studios. Films : *Zéro neuf* (2003) *A l'Ouest* (2005) *Moskva-Schmelkova* (2007)
Galina DOLMATOVSKAYA	Née en 1939, son père est le poète Evgueni Dolmatovski. Ecrivain, réalisatrice, critique de cinéma, elle est diplômée de la faculté de journalisme de l'Université de Moscou (MGU). D'abord journaliste à «*Literaturnaïa gazeta* » à Moscou, depuis 1974, elle est chef du département de cinéma documentaire à l'Institut de recherche du cinéma. Docteur es-arts, elle est l'auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels *Rod Steiger* (1976), *Who is who in the Soviet Cinema* (1979, avec I. Chilova), *La France parle d'elle-même* (1980) *Remarques sur le passé* (1983, quatre décennies de cinéma français sur l'époque de la Seconde guerre mondiale), *Les pages du calendrier lunaire* (La guerre du Vietnam et le cinéma mondial) (1985). Auteur des scénarios des films documentaires sur les intellectuels persécutés par les autorités : *Quelque part près de la Terre de Feu et Muse de l'exil* (1990), réalisés par

	M.Litviakov, *Partir...Rester...*(1992), réalisé par I. Mordmillovitch.
Alexandre DOVJENKO	**Alexandre Dovjenko est né en Ukraine dans une famille paysanne pauvre, illettrée, mais non serve, et douée d'une riche humanité. Son œuvre est d'ailleurs inséparable de ses origines : son père et son grand-père seront les modèles des personnages principaux de ses films, et la terre natale la source de son inspiration poétique et épique.** **D'abord instituteur, il fait ensuite des études de commerce à Kiev. De 1918 à 1920, il participe à la guerre civile dans la division « Chtchors ».** **Sous le gouvernement bolchevique il devient commissaire à l'Enseignement, aux Beaux-Arts et au Théâtre, puis, en 1921, diplomate à Varsovie, Munich et à Berlin, où il suit les cours du peintre expressionniste Erik Hekkel. De 1923 à 1926, de retour à Kharkov, il se consacre à la peinture, à l'illustration et à la caricature. Il se tourne alors vers le cinéma, qui lui semble le seul mode d'expression visuel de l'avenir, et entre aux studios du VUFKU à Odessa. Sa première œuvre, en 1926, *Le Petit Fruit de l'amour* est un court-métrage comique. En 1927, il réalise *La sacoche du courrier diplomatique* , récit d'espionnage qui apparente son film au genre policier. En 1927 aussi, il tourne sa première grande œuvre, *Zvenigora*, où il révèle la force de son talent lyrique et épique : c'est en douze chants l'évocation de l'histoire prestigieuse de l'Ukraine. En 1928, il épouse l'actrice Youlia Solntseva, qui devient son indispensable collaboratrice (elle réalisera entre 1958 et 1965, après la mort de Dovjenko, les films qu'il n'avait pu achever). Il réalise encore deux chefs-d'œuvre du muet, *Arsenal* (1929), qu'on a comparé à *Octobre* d'Eisenstein, et *La Terre* (1930), véritable poème épique et lyrique, célébrant l'accord de l'homme et de la nature, et réflexion philosophique sur la mort, condition de la plénitude de la vie. Son talent étant en parfait accord avec les exigences de son époque, il réalise des chefs d'œuvre de l'art soviétique : *Ivan* (1932) et *Aerograd* (1935) sont des hymnes à l'avenir radieux, qui prennent cependant en compte la souffrance des mutations qu'implique l'édification du socialisme. *Chchors*, en 1939, est considéré comme le chef d'œuvre du réalisme-socialiste stalinien. Cependant, les difficultés auxquelles il se heurte pour le réaliser, l'amènent, pendant la guerre, à se détourner du cinéma : il fait du journalisme et réalise des documentaires de guerre. Mais, en 1943, le scénario d'*Ukraine en flammes* lui vaut des accusations de défaitisme et de nationalisme et il est frappé d'ostracisme jusqu'à la mort de Staline en 1954. Il se consacre alors à l'enseignement et à l'écriture : *La Desna enchantée* (1964), récit autobiographique révèlera ses dons d'écrivain et la source poétique de son inspiration. En 1956, soutenu par Khroutchev, Dovjenko prépare le tournage d'un nouveau film, *Le Poème de la mer*. Mais, avant le début du tournage, il meurt d'un infarctus. C'est son épouse, qui réalisera le film.**
Alexandre DRANKOV	**Alexandre Drankov est le pionnier de l'industrie cinématographique russe. Même si ses contemporains lui ont souvent reproché son manque de culture et de goût, il fut le premier Russe à créer une société cinématographique qui dès 1907 entra en concurrence avec les sociétés étrangères et notamment Pathé et Gaumont.** **En 1905, Alexandre Drankov et son frère cadet Lev possèdent un atelier de photographie. Alexandre est un photographe reconnu, correspondant du « Times » londonien et de « L'Illustration » parisienne. Il est aussi photographe de la Douma et a vu son talent officiellement reconnu par le tsar Nicolas II. En 1907, Alexandre Drankov se rend à Paris pour s'initier à la technique du cinéma et prendre des contacts avec des industriels français. De retour en Russie, il a compris que pour mettre fin au quasi-monopole de l'exploitation cinématographique par les sociétés étrangères il fallait proposer des sujets russes. Son premier essai de mise à l'écran de *Boris Godounov* ne put aboutir mais dès octobre 1908, il proposait un *Stenka Razine* sorti du « premier atelier cinématographique russe » et qui eut un large succès populaire. Ce premier « grand » film russe de fiction (d'une longueur néanmoins modeste de 224 mètres) avait été précédé, dès les premiers mois de cette année 1908, d'une série de petits films décrivant des scènes de la vie russe. Profitant de l'énorme succès remporté par la première de *Stenka Razine*, Drankov organisa une conférence sur le nouveau cinématographe au sein de la Société Impériale russe des Techniques. Mais un deuxième entrepreneur russe se lançait déjà dans l'industrie cinématographique : Alexandre Khanjonkov. Pendant plusieurs années ils se sont livrés à une implacable concurrence.**

	Pendant la seule année 1914, la société de Drankov produisit près de 80 films dont beaucoup étaient des films « commerciaux » aux effets faciles comme la série de films d'aventures *Sonka petite main d'or* film en 6 séries et 24 parties (les trois séries conservées ont plus de 1200 mètres chacune). Drankov crée une société par actions avec capital de 600 000 roubles et reçoit le titre de marchand de la première guilde. La révolution a entraîné en 1917 et 1918 une grande crise dans l'approvisionnement en pellicule et les affaires de Drankov se sont rapidement détériorées. Réfugié d'abord à Kiev puis à Odessa pour terminer les films commencés, Drankov quitte la Russie en 1920 pour Constantinople et arrive aux Etats Unis en 1922. Il transforme un fourgon automobile en studio ambulant et va montrer des films aux communautés russes de différents états. En 1927, à Los Angeles, il annonce le tournage d'un film sur Nicolas II. Mais il semble que le projet n'aboutira pas. Il passera les dernières années de sa vie dans un magasin de photographie non loin de San Francisco.
Sergueï DVORTSEVOI	Né le 18 août 1962 à Tchimkent (Kazakhstan), il termine en 1982 ses études dans une école d'aviation de Krivy Rog (Ukraine). Jusqu'en 1988, il suit les cours par correspondance de la faculté de radioélectronique de l'Institut d'Electronique de Novossibirsk. En 1992, il est diplômé des Cours Supérieurs de formation des Scénaristes et Réalisateurs de Moscou où il fut l'élève de L. Gourevitch et S. Zelikine. Après avoir réalisé plusieurs documentaires, en 2007 il réalise son premier long métrage de fiction : *Tulipe* qui a été récompensé au festival de Cannes (2008).
Ivan DYKHOVITCHNY	Ivan Dykhovitchny est né à Moscou le 16 octobre 1947. Il a obtenu le diplôme d'acteur de l'école de théâtre B. Chtchoukine en 1969. Acteur au théâtre de la Taganka de 1970 à 1980, en 1982, il est diplômé des Cours supérieurs de formation des scénaristes et des réalisateurs où il a été l'élève de Eldar Riazanov.
Vladimir EISNER	Réalisateur, scénariste et producteur, il entre dans le monde du documentaire en 1985 et a à son actif aujourd'hui une vingtaine de films.
Vladimir EROFEEV	Né en 1898 à Moscou, il sera documentariste et critique dans le domaine du documentaire.
Alexeï FEDORTCHENKO	**Alekseï Fedortchenko est né à Sol-Iletsk dans la région d'Orenbourg en Sibérie. Après ses études dans un Institut Polytechnique, il a travaillé sur les projets de défense cosmique dans une usine à Sverdlovsk (Ekaterinbourg). En 1990, il est devenu économiste, puis directeur-adjoint du Studio de Sverdlovsk. A partir de 2000, il fut directeur du Département de la production du studio et participa à la production de plus de 80 films. Après avoir terminé ses études de dramaturgie au VGIK, il est devenu auteur de scénario de plusieurs films documentaires, dont *David*, qui raconte l'histoire d'un garçon juif, et a reçu de nombreux prix dans les festivals, dont le Grand Prix du festival de Stockholm.** **Fedortchenko a trouvé le scénario de son premier film de fiction *Les Premiers sur la Lune* sur Internet. Il a mis un sujet science fiction sous la forme d'un documentaire en utilisant des anciennes cameras et des techniques de vieillissement du matériel.** *Les premiers sur la lune* : a reçu le prix du meilleur documentaire au festival de Venise 2005, bien que le film ne soit pas considéré par son auteur comme un documentaire. A reçu également le prix du meilleur film et prix de la Guilde des critiques et des historiens du cinéma au festival « Kinotavr » en 2005. Ce film reconstitue les événements censés avoir eu lieu en 1938 : les premiers essais de cosmonautes russes sur la lune. Les techniques de tournage et notamment la caméra datent de cette époque, mais le film ne contient aucune image d'archives.
Antony FIANT	Docteur es cinéma (thèse sur Otar Iosseliani en 2000), il est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Rennes 2-Haute Bretagne où il enseigne l'histoire, la théorie et l'esthétique du cinéma, fiction et documentaire. Il est l'auteur d'une monographie consacrée à Otar Iosseliani (éditions L'Age d'Homme en 2002) et de nombreux articles publiés dans les revues *Positif, Trafic, CinémAction* ou encore *Images documentaires.*
Robert FLAHERTY	Robert Joseph Flaherty était un réalisateur de cinéma américain né en 1884 à Iron Mountain dans le Michigan et décédé en 1951 à Vermont dans le Montana. Il est considéré, avec Dziga Vertov, comme l'un des pères du film documentaire (terme utilisé pour la première fois lors de la sortie de *Moana*, dans un article du New York Sun écrit par John Grierson, qui travaillera plus tard avec Flaherty). C'est lui qui établit le premier le principe de fréquentation et complicité avec les filmés qui sera cher, plus tard, au cinéma direct, méthode largement utilisée par Jean Rouch dans ses films. Il est considéré aussi comme le fondateur de la docufiction, une pratique utilisée, d'une façon plus ou moins intense, dans tous ses films

	depuis *Nanouk l'Esquimau*. (in *Wikipédia)*
Herz FRANK	Né en 1926 en Lettonie, Herz Frank est un grand documentariste. Dès 1959, Il travaillera auprès des studios cinématographiques de Riga. Depuis 1993, il vit entre Israël et la Lettonie.
Valeria GAY GUERMANIKI	Valeria Gaï Guermanika est née à Moscou en 1984. En 2005, elle a terminé des études à L'Ecole indépendante de cinéma et au ND "Internews". Elle débute sa jeune carrière comme documentariste et se fera remarquer au festival de Kinotavr avec son film « Les petites filles ». En 2008, son premier long métrage *Tous mourront, sauf moi* sera présenté au festival de Cannes et recevra le prix « Regards jeunes » et mention spéciale du jury de la Caméra d'or au Festival de Cannes.
Marina GOLDOVSKAIA	Née en 1941 à Moscou, elle termine le VGIK en 1963. Elle est documentariste, caméraman et docteur ès cinéma.
Ivan GOLOVNIOV	Ivan Golovniov a fait ses études à la faculté d'histoire de l'université d'Omsk. En 2002, il a suivi les cours de l'école-studio du studio de Sverlovsk sous la direction de Yaropolk Lapchine. En 2005, il a suivi l'enseignement des Cours supérieurs de formation des scénaristes et réalisateurs sous les directives de Piotr Todorovski et Natalia Riazantseva. Aujourd'hui, il réalise des documentaires, dont la production est familiale.
Stanislas GOVOROUKHINE	**Né le 29 mars 1936. En 1966, Stanislav Govoroukhine sort diplômé de la faculté de metteur en scène du VGIK. De 1959 à 1993, il a travaillé comme réalisateur dans les studios de Kazan, Odessa puis à Mosfilm. Il a été à la fois acteur, scénariste et réalisateur.**
Alexandre GRICHAKOV	Installé à Krasnoïarsk, A.Grichakov travaille pour la télévision régionale comme journaliste. « De l'autre côté de la rivière » est son premier documentaire.
Andreï GUERMAN	**Alexeï Guerman est né à Leningrad en 1936. Il est diplômé du LGITMIK (Institut National de Théâtre, Musique et Cinéma de Leningrad). De 1961 à 1964, Alexeï Guerman travaille au théâtre dramatique de cette ville. En 1965, il est assistant de Vladimir Venguerov pour la réalisation de La Cité ouvrière. En 1990, il crée le SPIEF (Studio du film expérimental). En 1992, Guerman reçoit le prix du « Bélier d'or » avec le titre d'« Homme de l'année cinématographique » pour « la création d'un studio unique, son intuition et sa persévérance ». Il reçoit de nombreuses décorations officielles pour son œuvre cinématographique en 1998. Cette même année, il réalisera « Krustialov ma voiture ». En 2006, est sorti « Il est difficile d'être un Dieu ».**
Natalya GUGUEVA	En 1981, Natalya Gugueva termine sa formation en danse classique et contemporaine au studio de Dnepropetrovsk et en économie pour finir ensuite la faculté de scénariste au VGIK.
Alexandre GUTMAN	A.Gutman commence sa carrière aux studios cinématographiques de Leningrad, comme assistant-opérateur. En 30 ans de carrière, il s'imposera comme réalisateur. Sa renommée est internationale.
Didier HUSSON	Délégué général des Ecrans documentaires, journaliste, critique de cinéma.
Otar IOSSELIANI	Cinéaste géorgien né à Tbilissi en 1934, Otar Iosseliani travaille aujourd'hui en France. On dit que son style le rapproche de Tati, mais son univers est beaucoup plus vaste et ses habitants nombreux (in *Wikipédia)*.
Alexandre IVANOVSKI	**Aleksandr Ivanovski est né le 28 novembre 1881 à Kazan. En 1906 il a terminé des études à la faculté de droit de l'université de Kazan. De 1904 à 1907, il est metteur en scène à l'Opéra Zimine de Moscou. En 1918 il est assistant réalisateur de Protazanov. A partir de 1923, il travaille comme réalisateur à Lenfilm. Il a écrit un livre, *Souvenirs d'un réalisateur*.** **Il est artiste émérite de la République de Russie depuis 1936 et a reçu le prix Staline en 1941.**
Nikolaï IZVOLOV	Historien du cinéma, spécialiste de A.Medvedkine.
Mikhaïl KALATOZOV	**Né à Tiflis (Tbilissi) de nom géorgien Kalatozishvili, Mikhaïl Kalatozov a d'abord fait des études d'économie. Il est diplômé en 1937 de l'Académie des Arts de Leningrad. Sa première formation au cinéma a été celle d'opérateur. Depuis 1967, il est réalisateur aux studios Mosfilm. De 1946 à 1948, il est vice-ministre du cinéma de l'Union Soviétique.**
Vitali KANEVSKI	Vitali Kanevski est né le 4 septembre 1935 à Soutchany. En 1960, il entre à la faculté de formation des réalisateurs du VGIK où il étudie sous la direction de Mikhaïl Romm. De 1966

	à 1974, il est emprisonné pour un délit qu'il nie avoir commis. Il reprend ensuite ses études au VGIK où il est diplômé comme réalisateur en 1977. Son premier long métrage *Bouge pas, meurs et ressuscite* obtient la Caméra d'or à Cannes en 1990. Cette oeuvre inspirée, sans concessions, plus ou moins autobiographique, dénote chez son auteur un talent original que confirme en 1992 *Une vie indépendante*. Ce dernier film reçoit le Prix du jury au Festival de Cannes-92. En 1993, Vitali Kanevski réalise : *Nous, les enfants du XXème siècle*, documentaire sur la dure condition des enfants de la rue dans les grandes villes, puis *Les nouveaux entrepreneurs* en 1999.
Roman KARMEN	**Roman Karmen est né en 1906. De 1923 à 1930, il a travaillé comme photographe-correspondant du journal *Ogoniok*. En 1932, il termine ses études d'opérateur au VGIK. A partir de 1930, il travaille aux studios de Moscou du cinéma documentaire (aujourd'hui RTSSDF – РЦСДФ). Pendant la seconde guerre mondiale, il a dirigé un groupe d'opérateurs au front. A partir de 1960, il dirige la chaire de formation des réalisateurs de documentaires au VGIK. Roman Karmen est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma documentaire.**
Marin KARMITZ	Marin Karmitz, né en 1938 à Bucarest, est un exploitant, distributeur et réalisateur français, fondateur de la société MK2, spécialisé dans le cinéma indépendant, dit « d'auteur ». (In *Wikipédia*)
Alexeï KHANYUTIN	Né en 1956 à Moscou, Alexeï Khanyutin termine la faculté du VGIK (cours de R.Karmen) en 1978. Depuis 1985, il est chercheur à l'Institut russe des Arts. En 1988, il défend une thèse en critique d'art. De 1993 à 1997, il enseigne à la faculté du cinéma documentaire aux cours supérieurs des réalisateurs et scénaristes. Depuis 1997, il dirige le studio cinématographique non commercial « Laboratoire du cinéma indépendant ». En 1998, il devient membre de la direction du centre de production du documentaire et de la télévision « Dialogue ». Depuis 1999, il enseigne à la faculté des réalisateurs au VGIK. Depuis 2000 il est le directeur artistique du studio cinématographique «Parallax». Auteur de différents travaux sur l'histoire et la théorie du cinéma et du théâtre, il est aujourd'hui président de la Guilde du cinéma documentaire et de la télévision.
KINO	Groupe de rock russe très populaire en Russie dans les années 1980. On parlera de « kinomania ». Le leader du groupe, Viktor Tsoï se tuera dans un accident de la route en 1990. Le deuil fut national ; on chantonne encore ses chansons dans le pays.
Nino KIRTADZE	Documentariste et actrice géorgienne, installée en France.
Elem KLIMOV	**Elem Klimov est né en 1933 à Stalingrad (actuellement Volgograd). En 1937, il sort diplômé de l'Institut de l'Aéronautique de Moscou. Il a d'abord travaillé à la radio et à la télévision, et dans la philharmonie de Moscou. En 1964, il est diplômé de la faculté de mise en scène du VGIK, où il fut l'élève de E. Dzigan. En collaboration avec G. Lavrov et M. Khoutsiev, il a terminé le film de M. Romm *Et pourtant je crois*. De 1985 à 1989, Elem Klimov fut premier secrétaire de l'Union des artistes du cinéma de l'Union soviétique.**
Pavel KOGAN	Né en 1931, Pavel Kogan termine la faculté d'économie à l'université de Leningrad en 1956, puis en 1964, la faculté de théâtre au Guitis. Après avoir travaillé comme assistant-réalisateur, il devient dès 1964, réalisateur au sein des studios du documentaire de Leningrad. Il travaillera pour la télévision et sera également l'auteur de différents programmes (« Le cinéma et le temps », par exemple). Il aura à son actif une vingtaine de documentaires. Il s'éteindra en 1998.
Ilya KOPALINE	Né en 1900, il entrera dans le mouvement « Kinokov » et participera à différents projets cinématographiques, comme *Шагай, Совет!-Chagaï Soviet*, *Шестая часть мира-Chestaya tchact' mira*. Il dirigera pendant la grande guerre patriotique un groupe cinématographique sur le front et enseignera le cinéma documentaire au VGIK. Il mourra en 1976.
Victor KOSSAKOVSKI	Victor Kossakovski est né en 1961 à Leningrad (Saint-Pétersbourg). De 1978 à 1986, il est assistant-opérateur, assistant-réalisateur et monteur au Studio de films documentaires de Saint-Pétersbourg. De 1986 à 1989, il étudie au VGIK à Moscou. Il réalise des documentaires à Saint-Pétersbourg depuis 1989.
Pavel KOSTAMAROV	Né en 1975 à Moscou, il commence à travailler l'image des films de Loznitsa en 2000 et en 2002, il termine ses études au VGIK, à la faculté de formation des opérateurs. Depuis 2003, il est coréalisateur de films avec Antoine Cattin. Il est également le directeur de la photographie du film *Les choses simples* d'Alekseï Popogrebski (2006).

Lev KOULECHOV	**Lev Koulechov est l'un des fondateurs de la cinématographie soviétique.** **Né à Tambov, il s'installe à Moscou après la mort de son père. Il étudie la peinture à l'école des Beaux-Arts. En 1916, il est invité par Khanjonkov dans ses studios et est chargé de faire les décors du célèbre cinéaste Evgueni Bauer avec qui il se lie d'amitié.** **En 1917, il est décorateur, assistant d'Evgueni Bauer et acteur pour le film *A la recherche du bonheur*. La même année, il réalise son premier film, le *Projet de l'ingénieur Pright*, « premier film russe réalisé selon la conception du montage, avec des images spécialement élaborées et assemblées selon les lois du montage » (L.Koulechov, Entretien enregistré à Moscou en 1965). En 1919-20, il est chef des actualités auprès de l'Armée Rouge : il filme avec Edouard Tissé des reportages sur la guerre civile, dans des conditions souvent très dangereuses. Fin 1919, il crée à l'Institut technique du cinéma un cours de rattrapage pour les élèves refusés. Ses étonnants succès lui valent l'autorisation de fonder un collectif, « le laboratoire Koulechov », dont feront partie l'actrice Aleksandra Khokhlova et de futurs cinéastes, dont Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Boris Barnet, Leonid Obolenski, Serge Komarov, Vladimir Foghel, A.Reikh, Mikhaïl Doller, Valeri Inkijinov. A vingt et un ans, L.Koulechov est le plus jeune et le plus brillant professeur de cinéma. En 1920, il tourne avec ses élèves un « film policier révolutionnaire », *Sur le Front rouge* (réalisé sur le front occidental lors de la lutte contre les Polonais blancs) qui mêle séquences documentaires et scènes de fiction.** **Technicien et théoricien, il cherche, par l'expérience, à dégager les « lois » de l'art cinématographique à travers les ressources du montage. Il approfondit son expérience, faite en 1917, de ce qui fut appelé « l'effet Koulechov », c'est-à-dire le montage d'une même image de l'acteur Mosjoukine dans des combinaisons diverses (avec une assiette de soupe, une porte de prison, des images de situation amoureuse). L'expression de l'acteur semblait radicalement différente dans chaque situation, et Koulechov en vint à considérer le montage comme l'essentiel du travail du réalisateur. L'acteur lui-même doit jouer avec la précision d'une marionnette (« à toute émotion correspond un mouvement du corps »), et le cinéaste opère le « montage » de l'acteur. L'artiste de cinéma est un constructeur, thèse qui valut à Koulechov l'accusation de « formalisme ».** **Le collectif se disperse en 1926. Koulechov réalise son premier chef-d'œuvre *Dura Lex* (1926), remarquable par la rigueur du découpage et le jeu des acteurs. En 1933, il réalise *Le Grand Consolateur*, d'après les œuvres de l'écrivain américain O'Henry. Le film est écrit sur trois plans différents : celui de la réalité (la vie de O'Henry en prison), celui de la fiction (la vie de l'héroïne, empruntée aux récits de l'écrivain, qui se console en lisant des contes roses), celui de l'invention (la modification par O'Henry de la vie réelle de Jimmy Valentine, le « casseur » de coffres-forts).** **Si Koulechov a découvert le montage -inspiré d'ailleurs dans ses recherches par le cinéma américain, et singulièrement par le cinéaste Griffith- il n'obtint pas la reconnaissance méritée : souvent contraint à l'inaction, il se voua surtout à l'enseignement, où il finit sa carrière, à partir de 1944 comme directeur du VGIK (Institut national du cinéma).**
Oleg KOVALOV	Critique de cinéma, il écrit entre autre pour la revue « Séance ».
Maria KRAVTCHENKO	Ayant terminé ses études à l'université d'Etat de Saratov en journalisme, Maria Kravtchenko décide de poursuivre un enseignement dans le domaine du cinéma et réussit à entrer au VGIK en réalisation de documentaire (coursr : Mirochnitchenko). *Collectionneurs d'ombres* est son premier film, réalisé en 2005.
Nikolaï LEBEDEV	Historien en cinéma, enseignant au VGIK, Nikolaï Lebedev est une des grandes figures au VGIK, où il a développé la faculté des réalisateurs et dirigé pendant de nombreuses années la chaire d'histoire du cinéma.
Viktor LISSAKOVITCH	Continuant sa grande carrière comme documentariste, il est aujourd'hui, chef de chaire en réalisation pour le documentaire au VGIK et enseignant.
Sergueï LOUKANTCHIKOV	Né en 1945 à Smolensk, il termine en 1974 le VGIK comme documentariste. Depuis 1972, il travaille pour « Belarusfilm ». De 1998 à 2000, il y sera directeur général.
Pavel LOUNGUINE	Né en 1949 à Moscou. il fait des études de mathématiques et de linguistique à l'Université de Moscou (MGU) de 1965 à 1971, puis obtient un diplôme de scénariste en 1978. De 1974 à 1989, il écrit une dizaine de scénarios pour la télévision et le cinéma. Le public européen le découvre en 1990 avec son premier film de fiction, *Taxi Blues* (1990, France-Russie/ prix de la mise en scène à Cannes et mention spéciale du jury œcuménique, Prix Nika à

	Moscou de la meilleure photographie), sélectionné et récompensé à Cannes, comme la plupart des suivants : *Luna Park* (1992), *Le Pionnier clandestin* (1993), *Ligne de vie* (1996), ***La Noce*** (2000). Pavel Lounguine a également réalisé plusieurs documentaires pour les chaînes de télévision française : *Goulag, le secret du bonheur* (1991, France 2), *Nice, la petite Russie* (1993, France 2), *Les Inuits -un peuple en trop* (1994, Arte), *La vie en rouge (1996), Vladimir Maïakovski* (1998, France 3). Il réalisa dernièrement L'île (2007), distribué en France en janvier 2008.
Sergueï LOZNITSA	Né en 1964 à Kiev, Sergueï Loznitsa se forme à l'Institut cinématographique de Moscou (VGIK). Au croisement de différentes disciplines (photographie, peinture, musique), les documentaires de Sergueï Loznitsa dépeint une humanité aux prises avec l'écoulement du temps, soumise à des bouleversements économiques, sociaux et politiques de grande ampleur. Sergueï Loznitsa réalise avec Marat Magambetov *Aujourd'hui nous construisons la maison* en 1996 et *La Vie, l'automne*. Il se lance seul en 2000 avec *L'Attente*, puis *La Colonie*, *Portraits* (2002), *Paysage* et *L'Usine* en 2004. Primés de nombreuses fois dans différents festivals, ces films demeurent peu connus du grand public. Son nouveau film « Представление-Predstavlenie » sort en 2008.
Murat MAMEDOV	Né en 1939 à Tsinvali, il termine en 1968 le VGIK. Il travaillera comme opérateur aux studios cinématographiques de Kiev, puis deviendra réalisateur à partir de 1973. En 1990, il sera artiste émérite en Ukraine.
Natalya MECHTCHANINOVA	Originaire de Krasnodar, Natalya Mechtchaninova est réalisatrice et scénariste.
Alexandre MEDVEDKINE	Cinéaste russe né en 1900, Alexandre Medvedkine a traversé presque un siècle d'événements importants en URSS. A 17 ans, il vécu l'insurrection d'octobre ; à 20 ans, la guerre civile ; à 38 ans, les procès staliniens ; à 41 ans, la guerre où il sera en première ligne pour la filmer ; à 89 ans, la dernière année de sa vie, il s'éteindra dans l'euphorie de la Perestroïka, convaincu que cette cause du communisme à laquelle il avait consacré toute sa vie trouvait enfin là son aboutissement[281].
Nikita MIKHAILKOV	Nikita Mikhalkov-Konchalovski est né à Moscou le 28 octobre 1945. Il veut d'abord devenir comédien et choisit finalement la réalisation, tout en continuant à jouer dans un certain nombre de films. Après ses études au VGIK (classe de M. Romm), Mikhalkov réalise *Un jour tranquille à la fin de la guerre*, moyen métrage. Ses films, à partir de *Ami chez les ennemis, ennemi chez les siens*, évocation de la lutte entre " Rouges " et " Blancs " à l'aube de la révolution bolchevique, ainsi que *L'Esclave de l'amour*, évoquent l'histoire intime des êtres sur le fond des violences de l'Histoire, pendant la période soviétique. Mikhalkov préfère les intrigues situées dans le passé, ce qui lui permet d'éviter la censure. Nikita Mikhaïlkov n'a jamais quitté l'U.R.S.S, mais a toujours gardé ses distances avec le régime. Dès la fin des années 80, avec la libéralisation du régime, il tourne avec l'aide de la France *Les yeux noirs* et *Urga*, ses plus grands succès internationaux. Puis il tourne, co-produits avec la France, *Anna* et *Soleil trompeur*, dont il interprète lui-même le rôle principal : Mikhalkov y dénonce la cruauté du stalinisme et du goulag : sa nostalgie de la Russie éternelle, celle du temps des tsars, apparaît dans ces films, et dans sa fresque, (présentée en ouverture du 52e Festival de Cannes) *Le Barbier de Sibérie* où il joue lui-même le rôle du souverain Alexandre III. Son dernier film « 12 » évoque l'ambiguïté du problème de la guerre en Tchétchénie.
SergueÏ MIROCHNITCHENKO	Né en 1955 à Tcheliabinsk, Sergueï Mirochnitchenko termine la faculté de réalisation du VGIK comme réalisateur de films documentaires et télévisés (master de A.Kotchetkova). Il travaille alors comme réalisateur aux studios de Sverdlovsk et « TRITE ». Depuis 1998, il dirige le master de réalisation de documentaires au VGIK et est directeur artistique du studio « Ostrov ».
Gueorguiï NEGACHOV	Documentariste de 1974 à 1998, il consacre sa carrière au documentaire en dirigeant de 1994 à 2003 les studios de Sverdlovsk, ainsi que le festival d'Ekaterinbourg depuis 1997.
Alexandre NEVZOROV	Réalisateur-producteur et présentateur de la chaîne pétersbourgeoise, aux opinions nationalistes dures, condamné après les événements d'octobre 1993[282]. On lui doit les émissions comme « 600 secondes » et « Le champ sauvage ».
Nikolaï	Né en 1936 à Leningrad, il termine la faculté de mise en scène à l'institut de cette

[281] In « Le tombeau d'Alexandre » de Chris MARKER

[282] « Les médias russes face à la guerre en Tchétchénie » par Anne LE HUEROU, in *Télérévolutions culturelles Chine, Europe centrale, Russie*. FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (sous la direction de). L'Harmattan Communication, 1998 (78)

OBUKHOVITCH	même ville comme « Artiste-technicien de la scène » (cours de N.Akimova). En 1970, il sera diplômé en réalisation aux cours supérieurs des scénaristes et réalisateurs (cours de Vermichevoï) et travaillera comme réalisateur-metteur en scène au studio du film documentaire de Saint-Pétersbourg, après avoir longtemps travaillé au studio « Lenfilm » comme metteur en scène et opérateur. Artiste émérite en Russie, il a été décoré de la médaille d'or de Pouchkine pour sa contribution au « développement, à la conservation de la culture traditionnelle nationale » (1999).
Andreï OSSIPOV	Né en 1960 en Sibérie, il finira l'institut de polytechnique d'Odessa en 1982, puis les cours supérieurs de scénaristes et de réalisateurs en 1995 (cours de E.I.Tachkova).Au cours de sa carrière, il reçoit de nombreux prix nationaux et internationaux.
Iossif PASTERNAK	Né en 1950, la formation musicale de Iossif Pasternak reste très présente dans ses films : il aime travailler l'image et la musique en même temps, et collabore avec beaucoup de compositeurs russes. Grâce à l'expérience qu'il a engrangée en Europe, il tente de nous raconter la Russie et le mythe russe avec un autre regard. Et de trouver sa propre interprétation de son pays. Nombre de ses films sont sélectionnés et primés dans le cadre de festivals internationaux du film et du documentaire. Aujourd'hui, il vit toujours en Russie mais travaille beaucoup en France, notamment avec 13 production et Arte.
Annick PEIGNE-GIULY	Journaliste et écrivain, Annick Peigné-Giuly a travaillé de 1982 à 2006 au journal Libération et s'est occupée très tôt du documentaire, en les regardant à la télévision. Ce domaine échappant à la critique cinématographique, elle prend alors le relais en tant que critique auprès du journal. En tant qu'auteur, on lui doit un livre sur les affiches du cinéma en collaboration avec Jean-Louis Capitaine (Les affiches du cinéma français, éditions Seghers/Archimbaud, 1986), un livre d'entretiens avec Pierre Desgraupes (Hors antenne, éditions Quai Voltaire, 1991), et aussi un roman, A Paci (éditions Grasset, 1998), Prix du livre corse. On lui doit aussi la publication de Jéromine Benielli, une passion corse, dans la collection « Une femme, un peuple », aux éditions Plon (2000). Depuis 1999, elle est également membre du comité de rédaction de la revue Images documentaires. En 2001 elle a réalisé un documentaire radiophonique pour l'émission de Colette Fellous, « Carnet nomade », sur France Culture.
Artavazd PELECHIAN	**Artavazd Pelechian est né à Leninakan en Arménie. Il reçoit une formation aux cours du soir pour travailleurs à Kirovakan. Il est ensuite employé comme dessinateur puis comme constructeur technique. De 1963 à 1968, il étudie la mise en scène cinématographique au VGIK à Moscou sous la direction de L.Kristi puis d' Igor Talankine . Il se spécialise dans le documentaire, réalisant ses cinq premiers films alors qu'il est encore étudiant. En 1969, il rentre en Arménie où il crée au studio Armenfilm, puis au studio Belarusfilm, une œuvre remarquée. Il tourne les séquences documentaires de Sibériade, film d'Andreï Mikhalkov-Kontchalovski (1978). Il doit sa célébrité internationale à ses idées novatrices sur le montage « à contrepoint » et ses théories sur l'équilibre son-image.**
Pavel PETCHONKIN	Réalisateur, producteur, scénariste, Pavel Petchonkin est depuis les années 1990 directeur du festival du cinéma documentaire à Perm « Flahertiana ».
Andreï PLAKHOV	Né en 1950, Andreï Plakhov est un éminent critique de cinéma en Russie.
Yuris PODNIEKS	Né en 1950 à Riga en Lettonie, il termine le VGIK en 1975. Il commence à travailler comme assistant-opérateur, puis opérateur. En 1977, il devient réalisateur. Son film *Est-il facile d'être jeune* le portera sur les hauteurs du succès. Mort tragiquement en 1992, il restera une grande figure du cinéma letton.
Vsevolod PUDOVKINE	**Vsevolod Poudovkine est en 1893, à Penza (Russie centrale). Après avoir fait des études de physique et chimie, il s'engage en 1914, est fait prisonnier en 1915, s'évade en 1918. Il entre au laboratoire expérimental de Lev Koulechov en 1923. Acteur et réalisateur, il a aussi publié de nombreux écrits théoriques sur le cinéma et fut professeur au VGIK, qu'il a dirigé avec Eisenstein . Il est mort à Riga en 1953.**
Youli RAIZMAN	**Youli Raïzman est né à Moscou. Il est diplômé, en 1924, de la faculté de sciences sociales de l'Université de Moscou. Il travaille comme assistant-réalisateur aux studios Mejrabpom-Russie pour le réalisateur I. Protazanov. A partir de 1931, il est réalisateur à Mosfilm. De 1944 à 1964, il est professeur au VGIK.**

Marina RAZBEJKINA	**Née à Moscou, elle termine l'Université de Kazan en 1971 ? A partir de 1986, elle écrira des scénarios, parallèlement à son métier de journaliste et d'institutrice. Depuis 1989, elle réalise ses propres documentaires. En 2003, elle filme son premier long métrage «Время жатвы-Vremia jatvy», pour lequel elle recevra différents prix nationaux et internationaux. Son deuxième film « Yar » est aussi magnifique.**
Mikhaïl ROMM	**Mikhail Romm est né à Irkoutsk, diplômé de la faculté de sculpture de l'Institut supérieur d'art et de technique en 1925. Il travaille d'abord comme sculpteur, acteur et traduit des classiques français. A partir de 1931, il travaille au Sovkino (aujourd'hui Mosfilm) et réalise en 1934 son premier film *Boule de suif* , adapté de la nouvelle de Maupassant, romancier qu'il connaissait bien.**
Leonid RYBAKOV	**Leonid Rybakov est né en 1959. En 1983, il est diplômé du MIFI, puis en 1991 du MGIK (Institut national de la cinématographie) où il étudia sous la direction de V. Naoumov. Il réalisa des courts métrages, des films publicitaires et travailla aussi pour la télévision.**
Sergueï SELIANOV	Un des plus connus des producteurs russes, Sergueï SELIANOV est aussi réalisateurs, scénaristes. En 1992, il organisera et dirigera la chaîne télévisée « STV ». Il a à son actif produit plus de 40 films de fiction et de documentaires. On retiendra les films de BALABANOV (*Le frère, Le frère 2, Colin maillard, Cargo 200*), ou encore *Les sœurs* de S.BODROV fils, *Dziga et ses frères* d'E.TSYMBAL,…
Viktor SEMENJUK	Documentariste né en 1940, il termine en 1963 la faculté de lettres de l'université de Kharkov, puis en 1975, la faculté en réalisation au VGIK (cours L.Kristi). A partir de 1973, il travaillera aux studios du film documentaire de Saint-Pétersbourg. En 1989, il devient directeur du programme du festival « Message to man », organisé dans cette même ville. Depuis 1998, il enseigne la réalisation dans le domaine du documentaire à l'université de cinéma et de la télévision à Saint-Pétersbourg.
Rollan SERGUIENKO	Né en 1936, il termine le VGIK en 1963 (cours de A.Dovjenko). Il travaillera aux studios de Kiev, où il filmera 3 longs-métrages. De nombreux titres lui seront accordés pour son œuvre originale.
Yuri SHILLER	Né en 1942, il termine le VGIK (cours de G.Tchuraï) en 1970. Il travaillera dans différents studios de l'URSS, dont « Novossibirsk-Téléfilm », depuis 1975.
Jacques SIMON	Professeur de classes préparatoires, Jacques Simon est l'un des créateurs du site kinoglaz.fr. Son intérêt pour la langue et la culture russes ainsi que son expérience de collaboration dans différentes associations culturelles lui ont permis de concevoir et lancer le projet de l'association Kinoglaz, dont l'objectif est de faire connaître le cinéma russe au public francophone. Il est le président de cette association.
Alexandre SOKOUROV	Réalisateur de films et de documentaires, scénariste, Aleksandre Sokourov est en 1951 dans le village Podovikha de la région d'Irkoutsk. Il suit son père, militaire en Pologne, au Turkmenistan puis arrive à Gorki. Il y fait ses études à la faculté d'histoire de l'Université d'Etat tout en travaillant à la télévision locale. Il part ensuite à Moscou où il entre au VGIK, l'Institut National de la Cinématographie (atelier d'A. Zgouridi). Il y obtient en 1979 le diplôme de réalisateur. Son premier métrage, *La Voix solitaire d'un homme*, réalisé alors qu'il était encore au VGIK ne sera distribué qu'à partir de 1987. A partir de 1982, il vit et travaille à Saint-Pétersbourg où il acquiert rapidement une place de premier plan parmi les réalisateurs de documentaires. Mais aussi bien ses films que ses documentaires, peu conformistes, sont difficilement diffusés. Souvent considéré comme l'héritier spirituel de Tarkovski, Alexandre Sokourov sera reconnu sur le plan international avant de l'être dans son propre pays. Cependant en 1996 il obtient en Russie le "bélier d'or" du meilleur réalisateur. En 1997 il est lauréat du Prix d'État de la Russie. En 1998 il a le prix du Vatican (prix du troisième millénaire). Plusieurs de ses films ont eu des prix lors de festivals internationaux. L'Académie Européenne du Cinéma a inclus le nom d'Aleksandre Sokourov dans la liste des 100 meilleurs réalisateurs.
Valery SOLOMINE	Valery Solomine est né le 20 décembre 1938 à Novossibirsk. Il est diplômé, depuis 1969, de la faculté de formation des opérateurs (chaire de P. Noguine), du VGIK et a travaillé dans divers studios, notamment : Daltelefilm, Novossibirsktelefilm, Irkousktelefilm, Studios du Nord-Caucase, Studios Sibérie-ouest etc… Solomine est maintenant directeur artistique des studios Sibir-Kino et vit à Novossibirsk. Il est aussi pianiste de jazz amateur. En 1998, il reçoit le prix Vertov de la Guilde des réalisateurs de Russie pour sa « maîtrise dans la

	réalisation » ; en 2005, le prix Astafiev pour « la vérité dans son cinéma documentaire » pour le film *Le Pêcheur et la danseuse* au festival *Message to man* à Saint-Pétersbourg.
Nikolaï SVANIDZE	Né en 1955 à Moscou, il termine la faculté d'histoire au MGU en 1977. Il travaillera aux Etats-Unis et au Canada, puis en 1991 en Russie pour la télévision. Il dirigera différentes émissions comme « Contrastes », « Miroir »…
Mikhaïl TCHIAOURELI	**Né en 1994, après avoir fréquenté une école professionnelle, il entrera en 1916 dans une école de sculpture et de peinture à Tbilissi. Il continue ses études de sculpture en Allemagne de 1922 à 1924. De 1924 à 1926, il est sculpteur à Tbilissi. A partir de 1926, il travaille comme acteur au Théâtre Rouge de Tbilissi. En 1926, il organise et dirige le Théâtre géorgien de comédie musicale. A partir de 1928, il travaille comme réalisateur à Tbilissi et à partir de 1946 à Mosfilm. De 1950 à 1960, il enseigne au VGIK.**
Vladimir TIUL'KINE	Né en 1955, il termine la faculté de physique-mathématiques de l'université d'Etat du Kazakhstan, l'institut d'Etat de théâtre, musique et cinéma de Leningrad et les cours supérieurs (deux ans) des scénaristes et réalisateurs (cours de Grigori Tchouraï).
Leonid TRAUBERG	**Il est né à Odessa, en Ukraine. Sa vocation artistique est précoce : dès l'âge de 17 ans, encore lycéen, il crée à Odessa un studio d'art dramatique. En 1920, il est journaliste et comédien à Petrograd. Il y rencontre Grigori Kozintsev et Sergueï Youtkevitch, avec qui, en 1921, il crée la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique). Parallèlement, de 1926 à 1934, il est enseignant à l'Institut d'art scénique de Leningrad. Sa carrière de cinéaste se confond jusqu'en 1945 avec celle de Kozintsev (voir cette fiche), avec qui il réalise tous ses films.** **Son rôle dans cette collaboration concerne essentiellement le scénario, les dialogues, la construction des personnages et le découpage, Kozintsev assumant la vision créatrice du film. D'abord essentiellement définie par les ambitions de l' « excentrisme » de la FEKS, l'inspiration des cinéastes s'oriente de manière décisive, avec *Seule*, (1931) vers le réalisme socialiste. Cette collaboration s'interrompt en 1945, après l'interdiction du film *Des gens simples* (1945), qui évoque les souffrances des soldats au front, jugé « raté et incorrect ». Le film sera réalisé en 1956, après le XXème Congrès, mais Kozintsev en désavoue le montage. La carrière de Trauberg, Juif, soupçonné de « cosmopolitisme », est interrompue jusqu'en 1959. Il se consacre alors à la direction des cours de mise en scène de l'Union des cinéastes de l'URSS. Il est le frère aîné d'Ilya Trauberg, également cinéaste.**
Evgueni TSYMBAL	Né en 1949, il termine la faculté d'histoire de Rostov sur le Don. Il travaille ensuite comme assistant-réalisateur, puis en 1984, il termine les cours supérieurs de scénaristes et réalisateurs (cours de E.Riazanov). Il réalise des documentaires, travaille également pour la télévision et est l'auteur de différents documents scientifiques historiques.
Ivan TVERDOVSKI	**Né en 1961, il termine l'institut d'aviation de Moscou en 1965. En 2005, il crée le studio du film documentaire « Point de vue » et depuis 2001 est documentariste. Réalisateur d'environ une quinzaine de films, il sera récompensé nationalement et internationalement. En 2008, il s'essaye à la fiction, comme metteur en scène.**
Alexeï UTCHITEL	**Né en 1951 à Leningrad, Alexeï Utchitel obtient en 1975 son diplôme de réalisateur au VGIK. A partir du 1975, il est réalisateur à la Maison de la production des films documentaires à Leningrad. A partir du 1992, Alexeï Utchitel dirige la Compagnie "ROCK". Il est auteur de plusieurs courts métrages. Son documentaire *Les différents visages de la discothèque* (1981) a reçu le Prix du Komsomol. En 1996, il reçoit le titre officiel de la Fédération de Russie de maître des Arts, en 2002 celui d'artiste émérite.**
Dziga VERTOV	Dziga Vertov, de son vrai nom Denis Arkadievitch Kaufman, est né à Bialystok le 2 janvier 1896. Il fait des études de médecine à l'Institut de neuro-psychologie de Moscou et étudie parallèlement la musique. A partir de 1919, Dziga Vertov se tourne vers le cinéma. Il entre à la section des actualités du Comité du Cinéma de Moscou, où il choisit son pseudonyme : "Dziga " (toupie en ukrainien) " Vertov " (nom dérivé du verbe « vertet » : « tourner»). Dziga Vertov prit part à la création du premier journal filmé soviétique *La semaine du cinéma* en 1918-1919. Pendant la guerre civile il tourne des films au front et met au point sa théorie sur le cinéma documentaire le ciné-oeil plus pénétrant que le regard humain : "Je suis – dit Vertov - le ciné-œil, l'œil mécanique, la machine qui déchiffre d'une manière nouvelle un monde inconnu ». Ce déchiffrement cinématographique est un montage ininterrompu qui

	commence avant même le tournage par le choix du sujet et l'organisation des prises de vues. En 1922 se forme, autour de Vertov, un groupe de jeunes cinéastes (M.A. Kaufman – le frère de Dziga Vertov -, I.Beliakov, A. Lemberg, I. Kopaline, A. Rodtchenko...) sous le nom des « Kinokis » qui au cours des années 1922-1926 publieront un journal en forme de films, le « kino-pravda » (le cinéma vérité). Puis Vertov signe des films documentaires tels que *Le ciné-oeil, En avant, Soviet !, La sixième partie des terres*, sorte de chronique de la marche de la révolution vers une nouvelle vie. *Le ciné-oeil* a obtenu une médaille et un diplôme à l'exposition universelle de Paris en 1924. Le départ en 1926 de Vertov en Ukraine a entraîné la disparition du groupe des Kinokis. En 1930, Vertov réalise l'un des premiers films documentaires soviétiques sonores : *La symphonie de Dombass*. Il a tourné ses derniers films pendant la deuxième guerre mondiale. De 1944 à 1954, il a édité un journal consacré au cinéma *Nouvelles du jour*. Il a des projets ambitieux et novateurs mais, mal compris, il manque de moyens et de soutiens pour pouvoir les réaliser. Dziga Vertov meurt à Moscou en 1954.
Sergueï YUTKEVITCH	**Sergueï Yutkevitch est né dans une famille appartenant à la bourgeoisie intellectuelle de Saint-Pétersbourg. Réfugié avec ses parents en Ukraine au début de la guerre civile, il se lie à Kiev avec Grigori Kozintsev : ils peignent des décors et ouvrent leur premier théâtre. Il n'a que quatorze ans. C'est dans l'enthousiasme qui porte la jeune génération des artistes révolutionnaires qu'ils créent la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique). Sergueï Yutkevitch se passionne pour la création populaire, l'art du clown, la pantomime, le cirque.** **Il rencontre Eisenstein au GVYRM, l'école de théâtre de Meyerhold, dont il partage la débordante activité théâtrale. Il compose avec lui pour la FEKS une pantomime, la *Jarretière de Colombine* (1922). En 1925-26, Yutkevitch anime un spectacle de cabaret, la *Blouse bleue*, un « journal vivant ». En 1924, il commence une carrière de cinéma comme assistant-réalisateur, puis réalisateur improvisé, à sa grande terreur (il a vingt ans !) dans les studios de Mejrabpom-Rouss, pour un court-métrage *A nous la radio !*, commencé par un « imposteur illettré » qui s'était fait passer pour cinéaste, et qu'il fallut remplacer au pied levé pour terminer le film ! Il devient ensuite décorateur et assistant d'Abram Room « le premier maître qui l'initia effectivement à tous les mystères du métier » S.Yutkevitch (*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, les Editeurs français réunis, 1966). Il tourne avec lui *le Traître* (1927) et *Trois dans un sous-sol* (1927). Il porte au cinéma ses qualités de peintre et d'esthète, dont ses deux premiers longs métrages muets : *Dentelles* (1928) et *la Voile noire* (1929) portent la marque. Son premier film sonore *Montagnes d'or* (1931) marque l'entrée de la musique sérieuse à l'écran (compositeur Dimitri Chostakovitch). Accusé de formalisme, Yutkevitch devra toujours ruser pour concilier les exigences du cinéma soviétique et l'esprit d'avant-garde qui le caractérise, le rendant proche des recherches menées en Occident, celles de Picasso par exemple, qu'il admire. Il touche à tous les genres : cinéma poétique, réalisme socialiste dans *ContrePlan* (réalisé avec F.Ermler), documentaires (*Trois Chants sur Lénine*), transpositions théâtrales (*Othello*), burlesque (*les Aventures du brave soldat Chveïk*). Il a par ailleurs écrit de nombreux ouvrages sur le cinéma, et n'a jamais renoncé au théâtre : ainsi a-t-il mis en scène *la Punaise* (1953) et *les Bains* (1955) de Maïakovski. Docteur ès arts, il fut professeur au VGIK et artiste du peuple de l'URSS, bien que son indépendance créatrice lui ait valu le refus de deux de ses films, *Chveïk s'en va-t-en guerre* et *Lumière sur la Russie*.**
Irina ZAITSEVA	En 1983, elle termine le VGIK comme cameraman (Cours de V.I.Yussov et A.S.Temerin). Elle débute sa carrière comme caméraman-réalisatrice aux studios « Belarusfilm ». Depuis 1986, elle travaille comme réalisatrice au studio cinématographique de Krasnoyarsk. Membre de l'Union des cinéastes de Russie.
Igor ZOLOTAREVSKI	Producteur général de « ArtMediaGroup » - Né en 1979, il termine ses études à l'université Lomonossov de Moscou. De 1998 à 2005, il travaille pour la première chaîne comme spécialiste au département international et dirige différents projets pour la chaîne (http://www.mediaatlas.ru/whoiswho/?a=view&id=2351)

Sources : www.kinoglaz.fr
www.russiancinema.ru (Энциклопедия отечественного кино СССР / СНГ – Entsyclopedia otetchestvehhogo kino – Encyclopédie du cinéma national URSS/CEI)
(traduction du russe par l'auteur de ce mémoire