

Conformisme et dénonciation dans *Seule* (1931)

Un film de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg

Gabrielle Chomentowski, docteur en Sciences politiques (IEP Paris, 2009), est l'auteur d'une thèse intitulée *L'amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique : politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941* qui a largement inspiré cet article. Elle a publié dans différentes revues universitaires traitant du cinéma comme *Contre-Bande* ou *Théorème*.

In *Dissidences*, « L'Art comme résistance, Eveil politique et engagement des artistes dans les années 1930 », vol 9, Octobre 2010, p. 56-71

Les études concernant les différentes formes de « résistance » qui ont pu exister dans l'Union soviétique dans les années trente se sont dernièrement multipliées. S'inspirant de la typologie des « résistances » sous le régime nazi formulée par Ian Kershaw¹, l'historien du stalinisme Nicolas Werth établit trois formes de résistance dans la société soviétique : la résistance active, l'insubordination et les déviances, et enfin les formes d'autonomie de l'opinion². Ces actes de résistance ont pris plusieurs aspects : manifestations, révoltes de pain, grèves, ralentissement du travail, actes individuels de sabotage, diffusion de littérature subversive, etc. Les plus connus parmi eux concernaient principalement les classes populaires (classe paysanne et classe ouvrière³).

Pour ce qui est de l'analyse du comportement des artistes envers le pouvoir soviétique dans les années trente, les chercheurs, souvent influencés par la vision de l'école totalitaire⁴, se sont longtemps limités à opposer artistes contraints par un carcan idéologique et pouvoir manipulant ou oppressant. Avec l'ouverture des archives en 1991 et la mise en perspective par les sciences sociales d'un « individu pluriel », les spécialistes du stalinisme ont été conduits à réévaluer la manière dont un artiste a pu se positionner en fonction des différentes situations ou interlocuteurs auxquels il était confronté⁵. Ainsi, de plus en plus de spécialistes de l'époque stalinienne ont démontré toute la complexité des rapports qu'ont pu entretenir les acteurs culturels et les acteurs politiques, les domaines de compétences des premiers et des seconds venant souvent à se superposer. Ce rapport de

¹ I. Kershaw, *Qu'est ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 286-304

² N. Werth, « Les formes d'autonomie de la "société socialiste" » in H. Rousso (sdd), *Stalinisme et nazisme, histoire et mémoire comparées*, Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

³ Parmi les études qui démontrent ces modes de résistance, voir S. Fitzpatrick, *Stalin's Peasant. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization* (*Le Paysan de Staline. Résistance et survie dans les villages russes après la collectivisation*) New York, Oxford University Press, 1994 ; L. Viola, *Peasant Rebels under Stalin: Collectivization and the Culture of Peasant Resistance* (*Les révoltes paysannes sous Staline : collectivisation et culture de la résistance paysanne*) New York, Oxford University Press, 1996; L. Viola, *Contending with Stalinism: Soviet Power and Popular resistance in the 1930s* (*Lutter contre le stalinisme : pouvoir soviétique et résistance populaire dans les années 1930*), London, Cornell University Press, 2002; J. J. Rossman, *Worker Resistance under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor* (*La résistance des ouvriers sous Staline : classe et révolution à l'atelier*), Cambridge, Harvard University Press, 2005.

⁴ L'école totalitaire affirme l'existence d'une société soumise à un projet « total » de la part du Parti, ne laissant aucune place à l'existence de niches d'autonomie. Voir H. Arendt, *Les origines du totalitarisme, le système totalitaire*, Paris : Seuil, 1972.

⁵ A ce propos, nous renvoyons à l'ouvrage de B. Lahire, *L'Homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998, dans lequel l'auteur démontre les capacités de l'individu de « faire avec » les différentes situations auxquelles il est amené à être confronté, usant des différentes facettes de son identité.

force se complexifie d'autant plus dans le domaine cinématographique où la création artistique n'est pas le produit d'une seule personne mais d'un collectif. La pluralité des individus et la multiplication des interactions qui peuvent exister entre les personnes de ce collectif tendent à brouiller les pistes amenant à identifier des signes d'engagement et des signes de résistance.

Pour illustrer cette singularité, nous proposons d'étudier le cas de deux réalisateurs, Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev, que la révolution a conduits à devenir artistes et qui réalisent, en 1931, le film *Seule (Odna)*. Cette date correspond à une période où le cinéma soviétique n'est pas encore intégralement assujéti au Parti et, à ce titre, bien que propageant les directives idéologiques de celui-ci, peut encore exprimer des idées critiques.

Le contexte créatif du film

Pour interpréter au mieux le film *Seule*, il est indispensable de cerner le processus de production qui prévaut dans l'URSS des années trente et également de replacer ce film dans la carrière et l'œuvre de ceux qui l'ont conçu, Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg.

Le processus de création

La période où le film *Seule* est réalisé voit s'achever la décennie d'expérimentation artistique et débiter une période de rigorisme dans tous les domaines artistiques en URSS⁶. Déjà à partir de 1929, le domaine cinématographique, à la fois art et industrie, est touché par la planification quinquennale, que ce soit sur le plan économique ou thématique. Le circuit de production d'un film est donc déjà en grande partie contrôlé, même si la direction des studios de cinéma conserve encore, jusqu'en 1936, une certaine autonomie⁷. Par conséquent, un film réalisé à cette époque est le produit d'un processus associant création et compromis⁸.

En effet, chaque studio de cinéma doit réaliser un certain nombre de films, avec un budget spécifique qui lui est alloué, et sur un certain nombre de thématiques préalablement définies par les sections artistiques du Comité central du Parti, puis réparties entre les studios par l'organisation centrale du cinéma de l'Union, Soïuzkino. Ensuite, tout au long de la réalisation du film, la direction du studio vérifie le contenu idéologique du film, se réservant le droit de demander au scénariste de modifier le scénario ou bien aux réalisateurs de transformer une scène. Le matériel technique étant monopolisé par l'Etat, le cinéaste qui veut créer est forcément inféodé à ce circuit étatique.

Pour autant, la complexité et la longueur du circuit de production laisse tout de même certaines marges de manœuvre aux cinéastes : à chaque nouvelle étape de production, le réalisateur entame un processus de négociations avec de nouveaux interlocuteurs pour mener à bien son projet créatif. La réalisation de films, finalement interdits de diffusion par la dernière instance de censure, prouve que le processus de contrôle de production était traversé de zones de liberté. Quant au film en

⁶ Pour une chronologie des étapes du développement de la culture soviétique voir l'introduction de K. Clark et E. Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953 (La culture soviétique et le pouvoir. Une histoire en documents, 1917-1953)*, Yale University Press, 2007, p. IX-XVIII.

⁷ Date à laquelle la GUKF, Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii i Fotografii ou Direction principale de la cinématographie et de la photographie, est absorbée dans une unique institution gérant tous les arts soviétiques – le Comité aux affaires artistiques.

⁸ Natacha Laurent a été l'une des premières historiennes à reconstituer le long processus de production d'un film ainsi que les différentes étapes de négociations qui rythmaient ce projet créatif entre les cinéastes, l'administration et les représentants politiques dans *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000

lui-même, composé de couches créatives complémentaires et successives (image, son, jeu d'acteur, lumière, etc.), il est difficilement contrôlable dans son intégralité⁹.

Le duo Leonid Trauberg et Grigori Kozintsev

Léonid Trauberg et Grigori Kozintsev, respectivement originaires d'Odessa et de Kiev, font connaissance en 1920 à Petrograd où ils sont venus participer à des expériences artistiques nouvelles et audacieuses. À peine âgés de 18 ans, ils fondent leur propre collectif théâtral basé sur une conception nouvelle, celle du « théâtre excentrique », qui doit associer un jeu « à la Charlot », les arts du cirque, le music-hall et le café-concert en s'opposant au théâtre contemporain qu'ils considèrent comme trop académique. Ils recrutent différents artistes enthousiastes qui désirent participer à l'élaboration de cette nouvelle école, appelée « Fabrique de l'Acteur Excentrique » (FEKS)¹⁰. Puis en novembre 1924, ils ouvrent un atelier de cinéma, adaptant ainsi leurs réflexions artistiques de la scène à l'écran.

Ils travaillent avec l'auteur d'œuvres sarcastiques Iouri Tynianov qui adapte pour eux la nouvelle de Gogol *Le Manteau*¹¹ (1926) qui ne décrit plus le bureaucratisme tsariste, mais celui de l'État soviétique. Toutefois, le film est vilipendé par les critiques de cinéma et la direction du studio est obligée de licencier les deux réalisateurs. Ils seront réintégrés avec l'appui de Tynianov qui leur offre un nouveau scénario, celui du film *S.V.D. L'Union pour la grande cause*, qui, lui, connaîtra un grand succès en URSS comme à l'étranger. Puis s'inspirant des œuvres de Karl Marx sur la Commune de Paris de 1871, ils partent en France pour tourner une partie de leur film *La Nouvelle Babylone* (Novyj Vavilon, 1929) dont le style se distancie déjà des théories « feksiennes ». Par ses différents aspects, l'« excentrisme » ne correspond plus aux exigences d'un pouvoir qui veut introduire l'uniformisation dans tous les domaines artistiques.

Pour cette raison, leur film *Seule* (1931) connaît un accueil mitigé. De plus, un an après sa sortie en mai 1932, un décret du Parti officialise l'obligation pour les artistes de tous les domaines confondus de se plier à la méthode du réalisme socialiste. Comme le souligne Michel Aucouturier, l'essentiel de cette contrainte ne réside pas dans le contenu esthétique mais dans le statut d'orthodoxie « plaçant l'art sous la juridiction du Parti-Etat totalitaire et l'asservissant à ses objectifs¹². »

Ayant pris conscience de ces changements dans les directives idéologiques, Kozintsev et Trauberg réalisent une trilogie : *La Jeunesse de Maxime* (Ûnost' Maksima, 1934), *Le retour de Maxime* (Vozvrašenie Maksima, 1937) et *Le Faubourg de Vyborg* (Vyborgskaâ storona, 1939). Celle-ci raconte le destin d'un jeune homme, ouvrier âgé de vingt ans au moment de la Révolution de 1917, qui développe sa conscience politique en même temps que la politique du pays évolue. La création d'un personnage tel que Maxime, dont le public russe comme les autorités ne se lasseront pas, permet aux deux réalisateurs de retrouver une popularité et un prestige dans le panthéon des cinéastes

⁹ Voir à ce propos la réflexion de Marx Ferro concernant la complexité singulière du film dans *Cinéma et Histoire : le cinéma agent et source de l'Histoire*, Paris, Denoël, 1977, p. 31

¹⁰ Pour une analyse complète de la FEKS, voir Natalia Noussinova (sdd), *Leonid Trauberg et l'Excentrisme, Les débuts de la fabrique de l'acteur excentrique 1921-1925*. Belgique, Yellow Now, 1993, ou encore François Albera (sdd), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.

¹¹ Les premiers films de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg sont les suivants : *Les Aventures d'Octobrine* (Pohoždeniâ Oktâbriny, 1924), *Michki contre Ioudenitch* (Miški protiv Ūdeniča, 1925), *S.V.D. L'Union de la Grande Cause* (S.V.D. Soûz Velikogo Dela, 1927), *Le Manteau* (Šinel, 1926). Les deux premiers ont disparu pendant la Seconde Guerre mondiale.

¹² Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.5

soviétiques. La trilogie, dénuée de plans esthétisants, rythmée d'une musique de Chostakovitch, s'applique à rendre chaque plan cinématographique au plus près de la réalité. Comme l'historien du cinéma Jay Leyda l'a souligné à propos du premier volet, « *le film est marqué par le souci constant d'éviter tout effet photographique ; on n'y trouve aucun plan de virtuosité pure, de photographie pour la photographie*¹³. »

Après la Seconde Guerre mondiale, les deux collaborateurs se séparent pour se consacrer chacun à ses créations. Trauberg est inquiété par la campagne anticosmopolite¹⁴ qui touche les artistes juifs après 1945 et se voit empêché de travailler. Quant à Kozintsev, qui semble échapper à cette discrimination, il se consacre aux adaptations cinématographiques de William Shakespeare, qui lui vaudront un certain succès.

Seule (1931) : un film correspondant aux directives idéologiques

Avec *Seule*, et pour la première fois, les réalisateurs quittent un de leurs décors et sujets favoris, la ville de Leningrad, pour se plier à la mode des grands espaces et de l'exotisme¹⁵. C'est dans un fait divers, paru dans la presse soviétique de l'époque, que Trauberg et Kozintsev trouvent le scénario de leur film. Les journaux racontent le sort d'une jeune institutrice, originaire de Leningrad, qui avait été envoyée en Carélie pour enseigner, et qui se perdit dans la neige en se rendant dans le village voisin pour aller voter. On la retrouva à moitié gelée et un avion fut dépêché pour la rapatrier jusqu'à un hôpital de Leningrad.

Les deux réalisateurs s'emparent de cette histoire et la modifient en y incorporant d'autres thématiques qui correspondent à l'air du temps : une jeune institutrice de Leningrad, Elena Kuzmina¹⁶, est envoyée à contrecœur dans les plaines de l'Altaï, parmi les Oïrats¹⁷, où elle est confrontée d'une part aux *koulaks* locaux et d'autre part à l'incompétence du chef du soviet du village. D'abord « seule », elle se défait progressivement de sa réticence envers ce monde qu'elle croyait « arriéré » et s'intéresse au sort de cette population aux prises avec le *bey* (autorité économique et

¹³ Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, p. 373

¹⁴ Cette campagne qui, sous couvert de lutter contre « le cosmopolitisme », cache en réalité un antisémitisme d'Etat, aura pour but d'anéantir le Comité antifasciste Juif dirigé par l'acteur Salomon Mikhoëls et aboutira à l'« affaire des blouses blanches » en 1953. Sur cette période, voir G. Kostyrtchenko, *Prisonniers du Pharaon rouge, Les répressions politiques contre les Juifs en URSS dans la dernière décennie du règne de Staline*, Paris : Actes Sud, 1998.

¹⁵ L'historienne Neïa Zorkaïa explique que le souci des réalisateurs de confronter la citadine à une vie exotique répondait à une mode cinématographique, « *Odna na perspektivah* » (« *Seule en perspectives* »), *Kinovedčeskie zapiski* (Ecrits sur l'histoire du cinéma) 2005, n°74, pp. 143-158, version Internet : <http://www.kinozapiski.ru/article/450/> (consultée le 24 juin 2010).

¹⁶ Les interprètes de *Seule* sont Elena Kuzmina (l'Institutrice), Piotr Sobolevski (son fiancé), Sergueï Guerassimov (le président du soviet), Maria Babanova (sa femme), Van-Lui Sian (le bey), Ianina Jeimo (une institutrice), Boris Tchirkov (l'homme de la cabine téléphonique).

¹⁷ Les Oïrats tout comme les Kalmouks, qui possèdent encore aujourd'hui leur entité administrative en Fédération de Russie, sont les descendants de tribus nomades de Mongolie qui ont émigré au XVII^e siècle vers l'Ouest. Les ethnographes ont joué un rôle crucial dans la « politique des nationalités » menée par les bolcheviques dès les premières années du nouveau régime : ils œuvraient pour une connaissance mutuelle des différents peuples entre eux et, en même temps, ils participaient à la nomination et à la catégorisation de ces différentes ethnies pour le Parti. Le choix de l'Oïratie par les réalisateurs G. Kozintsev et L. Trauberg relève d'un effet de mode de l'époque puisque. D'après Charles Stépanoff, ce choix est dû à un « *état d'effervescence de l'ethnographie concernant la région au début des années 1930* », dans « Le chaman-koulak : la dernière métamorphose, le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-1930 » in Elizabeth Anstett, *Un patrimoine sous influence, Usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris, Petra, 2009, p. 134.

patriarcale) qui les exploite, le chef du soviet (autorité politique) qui les méprise et le chaman (autorité religieuse) qui les maintient dans l'ignorance. Le lien entre l'institutrice et les Oïrats est définitivement scellé lorsque Kouzmina, conduite par le *bey* dans les steppes enneigées, est retrouvée à moitié morte et sauvée par la population locale.

Cette œuvre aborde plusieurs thèmes que l'on retrouve de manière récurrente dans les films produits dans les différents studios de cinéma d'URSS et qui correspondent à l'idéologie prônée par le Parti communiste en ce début des années trente. Il s'agit de la construction du socialisme, la condamnation des *koulaks*, la critique d'une partie des membres du Parti et la critique des croyances païennes. Au moment où ce film sort, la Nouvelle politique économique (NEP) a été supprimée et des « dangers », tels que le trotskysme, ont été écartés. On cherche à démontrer matériellement le succès de la révolution et à relancer le processus de création d'un citoyen nouveau. *Seule* répond plus particulièrement à la thématique de la construction culturelle, dont la mesure première a été l'accès massif à l'éducation afin de permettre aux enfants, comme aux adultes, d'apprendre à lire et à écrire. Le monde rural et les contrées « orientales » qualifiées d'« arriérées », selon la terminologie soviétique, sont particulièrement visés par cette politique d'alphabétisation. Une pléiade d'instituteurs est envoyée aux quatre coins de l'Union Soviétique pour apporter un enseignement élémentaire à l'ensemble de la population.

L'image négative des koulaks

La collectivisation des terres et du bétail dans les campagnes mise en place en 1928, s'accompagne en URSS d'une lutte contre les paysans riches, les *koulaks*. Très vite, cette campagne de dékoulakisation touche tous les paysans possédant ne serait-ce qu'une vache ou un terrain et entraîne une situation chaotique dans les différents territoires de l'URSS¹⁸. La propagande invite la population à dénoncer le paysan riche, personnage assimilé à la classe bourgeoise et autrefois dirigeante. Les films doivent dans ce but faire comprendre au spectateur encore majoritairement illettré tout le danger que représente le *koulak*. L'illustration la plus emblématique de la manipulation de l'opinion publique sur ce thème trouve sans doute son paroxysme en 1932 lorsque la propagande étatique fait du jeune garçon Pavel Morozov un martyr des *koulaks*. Après avoir dénoncé son père comme *koulak*, l'enfant, aurait été tué par son grand-père. Si les historiens ont démontré qu'il s'agissait en réalité d'un fait divers magnifié sur le thème de la dékoulakisation par le Parti¹⁹, il n'en reste pas moins que l'événement fit grand bruit. Sergueï Eisenstein s'empara de ce mythe pour son film *Le Pré de Béjine* (Bežin lug, 1935) qui fut finalement interdit²⁰.

¹⁸ Sur la collectivisation des campagnes en URSS, voir entre autres A. Graziosi, *The Great Soviet Peasant War. Bolsheviks and Peasants, 1917-1933* (*La grande guerre soviétique des paysans. Bolcheviks et paysans, 1917-1933*), Harvard University Press, 1996.

¹⁹ Encore aujourd'hui, malgré l'ouverture des archives, il semblerait que l'identité des meurtriers reste floue.

²⁰ Le cas de censure de ce film révèle également la complexité du raisonnement des autorités chargées de la censure, N. Laurent, *op.cit.* pp. 48-50.

Kozintsev et Trauberg décident de traiter dans leur film du thème de la lutte des classes dans les campagnes et de la dékoulakisation. Ainsi, face aux pauvres bergers oïrats s'élève un personnage caractéristique du *koulak* dans l'imagerie soviétique, l'ancien bey de la localité. Les réalisateurs ne laissent d'ailleurs pas le choix au spectateur d'interpréter librement ce personnage : dès le générique, devant le nom de l'interprète Van-Lui Sian, il est écrit « koulak-le bey²¹. » Celui-ci, rachitique, édenté et vieux, incarne physiquement les traditions anciennes et désuètes que le communisme veut surpasser. Cependant, aussi pauvre que les autres Oïrats autour de lui en apparence – son manteau est rapiécé et il se présente comme un pauvre berger affirmant « *avant j'étais riche, mais j'ai partagé tous mes moutons avec ma famille...* » – le bey est un être fourbe et violent.

Ainsi que l'indique le premier carton de la seconde partie du film (« *de quoi vivraient les peuples de l'Altaï, s'il n'y avait pas les moutons* »), c'est autour de ces animaux, seule richesse locale que la lutte des classes va se jouer entre le bey et les bergers. Tout d'abord, le bey égorge les moutons pour faire marché de leur viande, alors que les bergers vivent de la laine que donnent ces moutons. Un article du journal, dont Kouzmina se sert pour apprendre à lire aux enfants, affirme que « *celui qui tue un mouton est un ennemi des Soviets...* ». Par ailleurs, en plus de spolier les bergers de leur unique bien de subsistance, le bey exploite les enfants : un jour, alors que Kouzmina enseigne avec passion aux enfants, le bey fait irruption dans la maison qui fait office d'école, et vient prendre de force les enfants pour qu'ils fassent paître les moutons. Il bouscule violemment Elena qui tente de s'interposer lui rappelant que les enfants n'ont pas à travailler. Dehors, la steppe gelée et silencieuse contraste vivement avec la violence des rapports humains. Le parallèle entre des prises de vue suggérant des émotions contradictoires revient souvent dans le film.

Cette représentation négative des paysans riches dans les films soviétiques a précédé de peu la radicalisation de la politique de dékoulakisation. C'est en plein tournage que Staline prononce un discours annonçant le passage « *de la limitation des tendances exploiteuses des koulaks à la liquidation des koulaks en tant que classe*²². » Il s'agit à présent non seulement de critiquer, mais de condamner toute une classe. Dans cette optique, la seconde partie du film fait l'objet de débats au sein de la direction de Soïuzkino qui décide que le film doit être retravaillé pour « *décrire avec plus de relief et plus distinctement la victoire sur les koulaks*²³. »

Le président du Soviet rural

et les purges au tournant des années vingt et trente

Outre la représentation du *koulak* conforme aux attentes du Parti, les réalisateurs de *Seule* intègrent une image négative du représentant du Parti. Le président du soviet semble avoir trouvé dans cette contrée oïrate la sinécure idéale. En plus d'être fainéant, il ignore les directives du Parti : il laisse le marché privé se développer ; il laisse les enfants travailler alors que la loi l'interdit ; il permet au plus riche des bergers de faire fructifier son troupeau au détriment des plus pauvres. Elena vient se plaindre à lui que le bey a emmené de force les enfants pour les faire travailler : « *On vient de recevoir*

²¹ A noter que l'acteur qui interprète ce bey est en réalité un Chinois qui avait été déniché par les réalisateurs dans un marché de Leningrad où il vendait des jeux chinois, N. Zorkaïa. *op.cit.*, version internet : <http://www.kinozapiski.ru/article/450/> (consultée le 24 juin 2010).

²² Cité dans Nicolas Werth, *Histoire de l'Union Soviétique. De l'Empire russe à l'Union Soviétique 1900-1990*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 225.

²³ Archives du RGALI (Moscou) : Fonds 645, Section 1, Dossier 368 « Résolution et notes de protocoles de la réunion de la direction de Soïuzkino, Protocole n°27 », p. 96 : Réunion de la Direction du 19 mars, traduction de l'auteur.

ces affiches [sur la dékoulakisation], dit le président en montrant le mur, quant aux enfants, nous n'avons reçu aucune instruction...et nous ne nous en mêlons pas ». « Et c'est ça le soviet du village ! », s'exclame Elena. « Ne reçois-tu pas ton salaire à temps ? Le reste ne te regarde pas », répond-il.

Sa malveillance se poursuit dans la moquerie. Il reconnaît les aspects artistiques de l'affiche de dékoulakisation, dans sa forme, mais n'accorde aucune attention à son contenu. Son comportement est indigne d'un représentant du pouvoir communiste. Il est toujours débraillé, mâchonnant de manière continue, le plus souvent avachi sur son lit, dormant, sans aucun sens de la solidarité qui est censé rapprocher tous les missionnaires de l'Etat. Il refuse à plusieurs reprises de venir en aide à Kouzmina et il est prêt à l'enterrer alors que celle-ci gît dans la neige à moitié morte.

Ainsi, si dans un premier temps le spectateur pourrait penser que les réalisateurs osent une critique féroce du Parti, il faut se rappeler que le film est réalisé au moment où plusieurs purges ont lieu, et cela depuis 1929, dans les cellules rurales du Parti pour éliminer les éléments s'opposant à la collectivisation forcée. Cette opposition se manifestait le plus souvent par une passivité ou par un refus de rassembler tous les biens des paysans dans les fermes collectives (*kolkhozes*)²⁴. On peut alors voir le portrait très négatif du représentant du Parti dans *Seule* comme une illustration du processus politique en cours dans la société soviétique.

La vision du chaman

La représentation d'un autre personnage du film se trouve en adéquation avec les différentes directives du Parti de l'époque : le chaman. En effet, la lutte contre les différentes religions de l'ancien Empire de Russie occupe une place privilégiée dans la propagande soviétique. L'image négative des représentants du clergé orthodoxe ou musulman, ou des personnages symbolisant des superstitions et des croyances populaires est récurrente dans les films. Le chaman occupe une place d'autant plus particulière, qu'il prétend être porteur de pouvoirs surnaturels. Pour les bolcheviques, il est assimilé à un reliquat de l'arriération du passé contre qui il faut lutter avec acharnement, car seule la rationalité ouvre la voie vers la modernité. En outre, en 1930 des ethnologues observent que contrairement à l'idée fortement répandue selon laquelle le chamanisme est en voie de disparition, celui-ci connaît un renouveau en Sibérie : la propagande est alors appelée en ce début des années trente à intensifier la condamnation des chamans²⁵.

Dans *Seule*, le chaman apparaît très peu à l'écran. On le voit danser et tambouriner autour d'une femme malade à quelques reprises. On entend également son chant et sa musique en arrière fond alors que des images de la steppe apparaissent à l'écran. Les pratiques du chaman viennent rappeler à Kouzmina, comme au spectateur, le contraste qui existe entre la modernité de la ville dont vient l'héroïne et l'arriération de l'Oïratie : alors que Kouzmina s' imagine dans son rôle d'institutrice devant les enfants oïrats et s'exclame « aujourd'hui, les enfants, je vais vous parler des miracles de la technique », elle est interrompue par le chant du chaman qui lui rappelle l'incongruité de l'enseignement de la technique, symbole de la modernité, dans un pays où les traditions ancestrales perdurent.

Un film qui dérange à bien des égards

²⁴ N. Werth, *op. cit.*, p. 238. Sur la résistance passive des présidents de soviet rural et plus généralement des paysans, voir *supra* note 3.

²⁵ Ch. Stépanoff, *op.cit.* p. 130.

Le film *Seule*, s'il correspond à plusieurs niveaux à l'idéologie du moment, conserve néanmoins une originalité esthétique et un traitement poétique de la narration qui montrent que les réalisateurs ne se sont pas complètement détachés de l'excentrisme de leurs débuts. Ce non-conformisme leur vaudra une sévère critique. Par ailleurs, comme nous allons le voir plus loin, la description des moyens utilisés par l'Etat-Parti (haut-parleurs, affiches) pour diffuser son message à l'intention des populations évoque directement la volonté du pouvoir de maîtriser en totalité les individus.

La critique de formalisme

A la sortie de *Seule*, de nombreuses revues spécialisées ainsi que la presse généraliste critiquent le travail des réalisateurs et surtout la première partie du film. On reproche aux auteurs de ne pas avoir su s'éloigner de leurs idées *feksiennes*, d'avoir manqué de réalisme, d'avoir placé leur héroïne dans un monde onirique, dans l'irréel d'une vie impossible. Karl Radek déclare dans un article des *Izvestia* (*Les Nouvelles*) que le mode de vie de l'héroïne est irréaliste pour l'époque. Il argumente qu'une institutrice soviétique ne peut pas être aussi bourgeoise et avoir un train de vie tel que celui que mène Kouzmina dans le film : « *les conditions dans lesquelles vit cette institutrice ne sont pas réelles : une institutrice même au goût bourgeois n'aurait sûrement pas chez nous des draps aussi soyeux*²⁶. »

Il est certain que les réalisateurs ont imprégné cette première partie d'un certain burlesque qui rappelle l'atmosphère de leurs films précédents, réalisés selon les théories de la FEKS. Dans une scène, Kouzmina, assise à la terrasse d'un café, mange à la louche dans une grande marmite, alors que son fiancé joue du violoncelle et que derrière eux une pancarte déclare : « Que c'est bien ! ». Dans une autre, l'irréalité se poursuit avec les théières et les tasses qui chantent à l'héroïne « *Que la vie est belle !* », se faisant ses confidentes et complices. Cette poésie dans le contenu onirique, dans la forme (les jeux de lumière) et dans les sonorités (la musique de Chostakovitch symbolisant la légèreté de cette vie²⁷) fut plutôt mal reçue. Si la théorie du réalisme socialiste n'est pas encore officialisée – elle le sera à peine un an plus tard –, il était déjà de bon ton de se limiter à un style réaliste.

La parodie des moyens de communication

Le film *Seule* pourrait être qualifié de propagande au sens où il propage les principales idées d'une doctrine politique. Il accorde également une part non négligeable à la thématique des moyens de propagande utilisés par le Parti. En effet, outre les nombreuses affiches que l'on aperçoit dans le film, des haut-parleurs diffusent en continu des recommandations sur la manière de vivre dans la société soviétique, donnant l'impression de connaître les pensées qui traversent l'esprit des citoyens. « *Ecoutez ! Ecoutez ! Votre destin définit [...] le sort de millions de gens. [...] Qu'avez-vous fait ? Que faites-vous ? Qu'allez-vous faire ?* » martèlent d'une voix grave et monotone les haut-parleurs dans les rues de Leningrad alors que Kouzmina erre dubitative dans les rues, méditant sur son avenir. Et la jeune institutrice leur répond, comme s'ils pouvaient l'entendre, comme s'ils participaient à sa réflexion.

²⁶ Karl Radek, « Dva fil'my » (« Deux films »), *Izvestiâ* (*Les Nouvelles*), le 23 avril 1931. Karl Radek est alors membre du bureau éditorial du journal.

²⁷ Sans doute peut-on voir dans l'œuvre composée ici par Chostakovitch une illustration musicale de l'avant-garde musicale qui associait musique de cabarets, poésie et dissonances et que l'on retrouve par exemple dans le « Groupe des Six » en France créé par Jean Cocteau. Voir à ce propos François de la Bretèque, « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le "Groupe des Six" », 1895, n° 38, *Musique !*, 2002, version Internet : <http://1895.revues.org/document258.html> (consultée le 24 juin 2010).

Cette propagande incessante et omniprésente va finalement « raisonner » notre héroïne. Effectivement, au début du film Kouzmina est seulement absorbée par son bien-être et par les biens matériels qu'elle devrait bientôt posséder (de la vaisselle, des meubles). Elle ne décide d'ailleurs pas de partir enseigner dans l'Altai par conviction. La jeune femme est tiraillée entre son désir de rester en ville et la pression morale de la propagande. « *Seuls les trouillards, et les amateurs de bien-être, les ennemis du peuple, ne veulent pas partir là-bas !* », affirme la responsable des mutations auprès de laquelle Kouzmina est venue se plaindre. Un responsable de l'organisation Sovkino souligne au moment de la sortie du film : « *[L'institutrice] est libre dans son choix, libre dans le fait qu'elle peut ne pas partir. Mais en même temps, elle n'est pas libre puisque son choix est qualifié d'individualiste, et que dans toutes les rues de sa ville bien-aimée, les haut-parleurs demandent sans cesse au passant : qu'est-ce qu'il a fait, qu'est-ce qu'il fait et qu'est-ce qu'il s'apprête à faire dans les conditions de la lutte des classes pour la construction socialiste [...]* »²⁸. »

Comme le suggère cet auteur, Kouzmina part en « sacrifiée »²⁹. Elle se sacrifie non pas pour le bien de la collectivité, mais pour sauver les apparences et prouver qu'elle n'est pas si égoïste qu'elle en a l'air. Elle ne vit donc pas le départ de Leningrad comme un sacrifice pour une cause juste, mais comme une injustice qu'elle subit. Elle est obligée de renoncer à son amour pour sa ville et pour son fiancé, son destin est broyé par son devoir de construire le communisme. Or le thème du sacrifice personnel est récurrent dans la littérature russe révolutionnaire du XIX^e siècle et connaît une amplification après 1917 dans des œuvres artistiques³⁰. Comme tous les citoyens soviétiques, Kouzmina est incitée à se sacrifier au nom du communisme.

Ce sacrifice prend finalement sens dans l'esprit de l'héroïne à la fin du film quand, retrouvée à moitié morte, elle est rapatriée à Leningrad pour être soignée. En même temps, les haut-parleurs diffusent, apparemment dans tout le pays, l'annonce de son sauvetage. Tous les habitants de la Sibérie où elle travaillait, mais aussi des autres régions semblent hypnotisés par ces voix venues d'un ailleurs indéfini. De gros plans sur leur visage les montrent inquiets à l'écoute de l'annonce de la mort prochaine de Kouzmina, puis ils se réjouissent qu'un avion vienne la sauver. Notons que les Oïrats écoutent l'annonce de la télégraphiste alors qu'apparemment aucune ligne électrique ni haut-parleur n'étaient jamais apparu dans les images correspondant à cette région. Est-ce que les haut-parleurs de Leningrad sont assez puissants pour diffuser leur message jusqu'en Sibérie, ou est-ce que la voix du Parti est assez forte pour se passer de moyen de diffusion ? L'impression d'une autorité omniprésente et omnipotente portée par la modernité technique plane sur cette fin de film. Le caractère surnaturel de cette dernière scène tend à démontrer la dimension sacrée du pouvoir des soviets qui s'est finalement superposé au pouvoir des chamans.

Ces scènes viennent confirmer le discours diffusé par les haut-parleurs au début du film qui scandaient aux oreilles de Kouzmina : « *le destin d'un seul individu concerne des millions d'autres individus.* » Ce lien qui unirait tous les citoyens soviétiques révèle le projet d'une société totale où les individualités seraient fondues dans la masse, où chaque décision prise a pour ambition le bien-être

²⁸ Vladimir Sutyryn, « Ot intelligentskikh illūzij k real'noj dejstvitel'nosti » (« Des illusions intellectuelles à la réalité telle qu'elle est »), *Proletarskoe Kino (Le Cinéma prolétarien)* 1931, n°5-6, p. 15

²⁹ Le terme vient de l'article de Boris Alpers, « Odnā Feksov » (« Seule des Feks »), *Sovetskoe Iskusstvo (L'Art soviétique)*, 13 octobre 1931

³⁰ Malte Griesse évoque l'idée du sacrifice inhérent à la société soviétique et qui transparaît déjà dans l'œuvre de Karl Marx dans l'idée que l'« *image du grand esprit et génie individuel [...] devient pitoyable dans ses possibilités d'action face à la classe consciente qui agit en commun* » dans Griesse, « Enjeux historiques des journaux et la correspondance dans la réécriture de l'histoire de la révolution sous Staline », *Cahiers du monde russe* 1/ 2009 (Vol 50), pp. 93-124.

commun. C'est dans ce cadre, face à la solidarité de tous les citoyens soviétiques pour la sauver, que Kouzmina prend conscience du bien-fondé de son sacrifice.

La critique des bureaucrates soviétiques

Par ailleurs, Kozintsev et Trauberg ne peuvent se défaire d'un de leurs thèmes de prédilection que l'on retrouve dans tous les autres films : la critique des bureaucrates. Le ton utilisé par les différents représentants du pouvoir tend à donner une image négative de l'administration soviétique. La responsable du Commissariat du peuple, auprès de laquelle Elena est venue se plaindre à propos de sa mutation, a un ton monocorde et automatique. « Vous comprenez, je vais me marier », tente d'expliquer Elena. La femme, dont on ne voit pas le visage, répond : « Vous aurez de beaux meubles, vous aurez une belle vie, comme je vous comprends... ». Puis, tapant à la machine, elle déclare froidement : « sur place nous avons besoin d'enseignants prêts à la lutte, des alliés confiants dans la construction socialiste. Les peureux, les amateurs de confort, sont les ennemis du pouvoir des soviets, qui ne sont pas nécessaires sur place. C'est pourquoi, si possible, laissez l'institutrice Kouzmina rester, puisqu'elle ne veut pas partir...³¹. » Lorsque le film sort sur les écrans de Leningrad, cette automatiser de la vie bureaucratique soviétique ne passe pas inaperçue : « Quand l'héroïne entre timidement dans le bureau de la responsable et demande à ne pas être envoyée dans la campagne profonde de l'Altai, sur l'écran on voit un plan large d'une femme qui ne bouge pas, comme une poupée, le dos d'une vieille femme avec un chignon très caractéristique. La voix mécanique prononce une réponse composée de mots froids et impassibles³². »

Conclusion

Comment comprendre le positionnement d'un artiste en URSS dans les années trente ? Pour ce faire, il ne suffit pas seulement d'étudier ses déclarations d'intention prises dans sa vie publique, mais il faut également analyser ses œuvres qui reflètent en grande partie, consciemment ou non, la vision de la société dans laquelle il vit. Grigori Kozintsev aurait affirmé que les expériences de la FEKS aussi bien au niveau théâtral que cinématographique étaient pour lui l'équivalent esthétique de la révolution³³. Avec Leonid Trauberg, ils épousèrent sans se défaire d'une vision romantique les idéaux de la révolution et tentèrent donc de les appliquer dans leurs œuvres. Ils adoptèrent dans leurs films les différentes directives émises par le Parti, voire les devancèrent parfois comme le souligne Charles Stépanoff qui relève chez les réalisateurs « une réflexion et un engagement politiques décisifs » concernant la représentation du chaman³⁴.

Il faut cependant garder à l'esprit que dans le cas de la création cinématographique, son produit fini est l'œuvre d'un collectif qui exerce, en Union Soviétique, une pression extrêmement forte sur les réalisateurs, pour maîtriser le contenu idéologique ainsi que l'esthétique des films. On l'a vu dans le cas de *Seule* où la direction du studio voulait renforcer la représentation de la lutte contre les *koulaks*. En outre, un film est toujours sujet à interprétations diverses. Ainsi, au moment de la sortie du

³¹ Ce personnage est une femme d'un certain embonpoint, les cheveux blancs, un chignon. Sur le mur est accroché un portrait de Lénine. Elle ressemble beaucoup à Nadejda Kroupskaïa, l'épouse de Lénine, qui était responsable au sein du Narkompros de la politique d'éducation en URSS dans les années 1920. Même si Kroupskaïa n'a pas travaillé à Leningrad, nous restons persuadée que c'est à elle que les réalisateurs font référence dans le film.

³² B. Alpers, *op.cit.*

³³ Aleksandr Karaganov, Grigorij Kozincev, *ot « Carâ Maksimiliana » do « Korolâ Lira »* (Grigori Kozintsev, du « Tsar Maksimilien » au « Roi Lear »), Moscou, Materik, 2003, p. 31

³⁴ Ch. Stépanoff, *op.cit.* p. 135

film, certains critiques accusèrent les réalisateurs de montrer une image trop négative de la manière dont sont formées les institutrices qui, sortant de l'Institut, seraient « *politiquement illettrées et socialement impuissantes* », alors que celles-ci font partie « *des plus qualifiées*³⁵ » du pays. Dans ce sens, le film fut mal reçu par une partie de la presse qui critiqua fortement la première partie du film : le choix de l'institutrice pour des valeurs « petites bourgeoises » entachait grandement la figure symbolique de cette qui devait être la cheville ouvrière du communisme.

Mais le plus étonnant c'est que personne n'ait fustigé le film pour la critique de la bureaucratie soviétique ou encore pour ce qui semble être une dénonciation de la mainmise par les autorités sur les consciences des Soviétiques. On observe que la restriction des libertés est déjà dans l'air du temps et on ne peut pas s'empêcher d'y voir une vision orwellienne avant l'heure de la société soviétique. A ce titre, il semblerait que les réalisateurs se soient également engagés dans la voie de la dénonciation. Mais où se situe la frontière entre la dénonciation et la peinture de la société d'alors ? A ce propos, l'historienne du cinéma Neïa Zorkaïa met en garde : « Il ne faut pas voir avec notre regard de contemporain le passé : les artistes vivent avec leur temps, respirent l'air du temps. D'autant plus concernant des artistes engagés comme les jeunes Kozintsev et Trauberg dans les années vingt, pour qui la référence poétique [...] était Maïakovski [...] »³⁶.

Ainsi, comme on le voit dans le cas du film *Seule*, les notions d'engagement et de résistance sont extrêmement complexes dans le contexte de l'art cinématographique soviétique du début des années trente. Encore influencés par une vision utopique des bienfaits de la révolution, les réalisateurs sont pris dans l'étau du contrôle idéologique qui va en se resserrant, mais parviennent néanmoins à porter un regard (à travers la caméra) acerbe sur le fonctionnement de cette société soviétique, témoignant ainsi des dérives du système politique.

³⁵ V. Sutyurin, *op.cit.* p. 19

³⁶ N. Zorkaïa, *op.cit.*