

« La ville propagande, Moscou dans le cinéma des années 1920-1930 »,

Gabrielle Chomentowski

In Kristian FEIGELSON et Laurent CRETON (sous la dir.), *Théorème « Villes cinématographiques, Ciné-lieux »*, n°10, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

En 1918 lorsque les bolcheviques quittent Petrograd pour Moscou¹, ville unificatrice de l'Empire russe, ils entendent rendre à la Russie révolutionnaire sa capitale légitime, la *Matouchka*, « petite mère chérie » comme la surnomme le peuple russe. Ce départ implique la condamnation du passé impérial lié à la cité tsariste. L'installation à Moscou est un symbole fort : au-delà de ce retour à la capitale déchu, il équivaut à un retour au peuple délaissé par le tsar que les nouveaux dirigeants veulent signifier. De plus, le statut de Moscou s'élargit d'une nouvelle dimension en 1922 avec la création de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques². A l'intérieur de ces frontières mêmes, l'Union Soviétique regroupe en son sein des centaines de peuples, de religions, de langues, de cultures différentes. Moscou devient la capitale de cette diversité. Slaves, turcophones, persanophones, orthodoxes, juifs, musulmans, bouddhistes d'Union Soviétique, surnommeront Moscou, « *naša stolica* », « notre capitale », celle qui abrite le siège du Parti communiste et son leader.

Ce nouveau statut doit beaucoup à la propagande officielle qui s'appuie sur une mythification de certains objets-types, afin de mobiliser les masses dans le but d'asseoir le socialisme. Ces mythes peuvent être assimilés à des images mentales, à des représentations qui renvoient à un signifié prémédité par le pouvoir. L'un des fournisseurs privilégiés de ces images pour les dirigeants communistes, c'est le

¹ Saint-Pétersbourg a été renommé Petrograd en 1914 et Leningrad en 1924. La ville retrouvera son nom en 1991. Quant à Moscou, elle est proclamée capitale de la République socialiste de Russie le 15 mars 1918 par le IV^e congrès des soviets et deviendra capitale de l'URSS en 1922. L'existence de Moscou n'est attestée par les textes traditionnels qu'à partir de 1147. Elle doit son nom au fleuve auprès duquel elle a été construite : la Moskova. Son kremlin y sera fortifié en 1156 sur l'ordre de Iouri Dolgorouki, grand prince de Kiev, prince de Vladimir-Souzdal et prince de Moscou, à qui on attribue généralement la création de Moscou. En 1328 Moscou devient la capitale religieuse de la Russie, lorsque le métropolite Théognoste s'y installe. C'est surtout sous le règne d'Ivan III (1462-1505) et Basile III (1505-1533) que Moscou sera considérée comme « rassembleuse de toute la Russie ». cf Marie-Pierre REY, *De la Russie à l'Union Soviétique : la construction de l'Empire 1462-1953*, Ed Hachette Livres, Paris, 1994, 253 pages.

² La Constitution de l'URSS se fera progressivement au cours des années 20 et 30, pour atteindre douze républiques avant la seconde guerre mondiale et quinze après guerre avec l'absorption des pays Baltes.

cinématographe, qui permet de toucher les masses illettrées encore nombreuses dans l'entre-deux-guerres. Cette mythification est étroitement cadrée, voire voulue par le pouvoir central qui gère au plus près toutes les sphères de la vie culturelle. L'élaboration du mythe est simplifiée par la méconnaissance qu'ont les populations soviétiques de Moscou : si un mouvement migratoire important s'effectue dès le début des années vingt du fait de la famine puis de la collectivisation forcée, cette migration s'articule de la campagne vers la ville la plus proche et ne constitue pas encore une réelle circulation des populations d'une république à l'autre. Dans les différents confins de l'URSS, les populations s'imaginent Moscou par le seul biais des images.

Au-delà de la dimension architecturale de la capitale soviétique³, qui sont réellement les habitants de Moscou dans ces années 1920-1930 ? Comment la caméra fixe-t-elle leurs spécificités ? Sont-ils russes, géorgiens, juifs, riches, pauvres, hommes, femmes, etc. ? Quel était leur mode de vie ? Si Moscou était censée être le cœur d'une union multiethnique, était-elle également représentative de cette mosaïque de peuples à travers les quelques films de la production cinématographique soviétique de cette époque⁴.

Moscou des années 20 : un grand village⁵

Nationalisé, le cinéma soviétique subit au cours des années vingt toute une série de restructurations organisationnelles devant permettre un meilleur rendement sur le plan économique et un meilleur contrôle au niveau idéologique. L'une des mesures prises est la création de plans thématiques, dont la mise en place deviendra automatique à partir de 1928 parallèlement à l'entrée en vigueur des plans quinquennaux. Ces plans thématiques touchent à la fois le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Ainsi pour l'année 1925, le Goskino, l'institution gérant les affaires du cinéma, a programmé la production de 39

³ A propos de l'analyse de la représentation architecturale de Moscou, voir l'article d'Anaïs LE BRUN, « La ville dans le cinéma soviétique : Une esthétique de la capitale, Moscou ou la mystification de l'espace », In *La ville au cinéma*, Etudes réunies par Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Longuet et Patrick Vienne, Artois Presse Université, Collection Lettres et Civilisations étrangères », 2005, pp 41-57.

⁴ Le choix de ces films répond à deux critères : d'une part à une diffusion conséquente de ces films dans les années qui ont suivi leur réalisation et d'autre part à une thématique commune, la ville vue par l'étranger qu'il soit originaire de province ou d'un autre pays. *Trois dans un sous sol* (1927) d'Abraham Romm a été réalisé en 48 copies et *La jeune fille à cartons à chapeau* (1927) de Boris Barnet à 44 copies, à titre comparatif, le film d'Eisenstein *Octobre* est tiré à 92 copies, mais c'est une exception, en général les films à succès sont tirés à une quarantaine d'exemplaires. *Le Chemin de la vie* (1931) de Nicolas Ekk, un des premiers films parlant de l'industrie du cinéma soviétique a été également largement diffusé en URSS comme à l'étranger. Quant au film *Le Cirque* (1936) d'Alexandrov, sans avoir de chiffre exact, nous savons grâce à la presse de l'époque, que le film a connu un très grand succès et a été distribué dans toute l'URSS. Archives du RGALI, Fonds 645, Section 1, Dossier 369, p 40 « Informations sur la diffusion des films en mars 1929 ».

⁵ « Moscou est un grand village » [Moskva bol'shaâ dervenâ] signifie également que comme dans un village, il est fréquent de rencontrer des gens que l'on connaît.

films dont 6 sur la campagne, 4 sur les minorités nationales⁶. Aucune rubrique ne correspond à la ville. La situation de Moscou dans les années 20 et jusqu'au début des années trente, n'est pas des plus brillantes. *« En 1931 86% des maisons de Moscou n'avaient qu'un ou deux étages, 62% étaient encore construites en bois, 42% seulement des habitations possédaient l'eau courante et dans certains quartiers on tombait à 12%. A la fin des années 20, les moscovites avaient tout lieu de penser que Moscou n'était plus une ville. Les infrastructures d'une ville urbaine n'existaient pas, et il n'y avait aucune raison de déplorer la disparition de Moscou »*⁷.

L'état de pénurie dans lequel se trouvait le pays tout entier fragilise les premières décennies du régime bolchevique. Le manque de pain, conséquence de la désorganisation des campagnes et de la collectivisation, l'absence de produits de première nécessité, du fait d'une mauvaise gestion de l'industrialisation forcée, n'ont pas épargné Moscou. *« Les vitrines des magasins étaient vides et beaucoup de magasins étaient fermés, se rappelle un habitant de Moscou au printemps 1929. [...] Ici ou là les rues apparaissaient comme elles avaient été lors des années du communisme de guerre les plus sévères. Les coopératives étaient en désordre, sales et pleines d'ordures. Les cantines privées et les cafés étaient fermés. La réduction de fiacres sautait aux yeux. [...] Le chauffage central ne fonctionnait pas, et le chauffage individuel était pire encore. Il y avait d'énormes queues devant les magasins de bois. Les magasins de vêtements et de chaussures étaient vides. Des paquets arrivaient toutes les heures et demie. [...] Les rues étaient grisâtres »*⁸. Difficile de filmer les rues de Moscou et ses habitants dans de telles conditions tout en tenant compte de l'idéalisation de la Cité. Comment pouvait-on montrer que dans la capitale du premier pays socialiste du monde, la population faisait d'interminables queues pour subvenir à ses besoins ?

Les scènes filmées de Moscou sont limitées à certains lieux de la capitale et d'après certaines formes. Il est par exemple formellement interdit de filmer tout ce qui pourrait être l'expression d'une quelconque misère. Cette règle est respectée dans les films d'actualités et films documentaires. Aux archives du film documentaire à Moscou, il est difficile de trouver une séquence montrant une queue devant un magasin, ou bien des rues sans asphalte, etc⁹. Les « kinoks », petits films d'actualité, du réalisateur expérimental Dziga Vertov s'intéressent à des événements et des lieux de Moscou socialement symboliques de la

⁶ Archives d'Etat de la Fédération de Russie (GARF), Fonds 2306, Section 69, Dossier 545, p 12 Plan de production de Goskino pour l'année 1926.

⁷ Frederick STARR, « L'urbanisme utopique soviétique », In *Les Annales*, N°1, jan-fév 1977, p 87-105, pp 95.

⁸ Vladimir ANDRLE, *Workers in Stalin's Russia, Industrialization and Social Change in a Planned economy*, St. Martin's Press, New York, 1988, p 87.

⁹ Le seul film qui à notre connaissance montre le « vrai » Moscou de l'époque, est un film amateur d'un étranger venu en Russie dans les années 20 et qui a filmé en caméra caché quelques scènes de rue de Moscou. Il s'agit de Lord Mountbatten.

révolution tels que la désaffectation d'une église, une grève, mais son « ciné-œil » ne s'arrête pas sur l'individu qui habite ces espaces¹⁰.

Les films de fiction, quant à eux, sont sensiblement plus révélateurs d'une certaine réalité moscovite de l'époque. Les péripéties burlesques d'un américain dans *Mister West aux pays des bolcheviques* [Mister Vest v strane bol'shevikov] de Lev Koulechov donnent à voir Moscou en 1925 semblable à un village : les maisons sont effectivement en bois et certaines semblent abandonnées (celle des brigands), les rues sont désertes, seuls quelques fiacres circuler. Le film raconte l'histoire d'un américain, venu en URSS, pour vérifier les dires de la presse antibolchévique américaine : les révolutionnaires seraient de terribles brigands vivant le couteau entre les dents, prêts à croquer le premier venu. Arrivé à Moscou, Mister West devient effectivement la proie « d'anciens bourgeois » devenus bandits qui tentent de lui extorquer son argent. Mais les véritables soviétiques viennent à sa rescousse à temps pour lui faire apprécier toute la valeur des représentants du nouveau système politique en place en Russie. Le film serait donc fidèle à une certaine réalité moscovite architecturale de l'époque, même si, au fond, la ville donne la réplique à une aventure rocambolesque, sans donner beaucoup d'information sur ceux qui l'habitent, si ce n'est que tous les moscovites ne sont pas des voleurs.

Pourtant le cinéma va traiter sans pudeur de la crise du logement thème essentiel dans la vie des moscovites des années vingt. Jusqu'à la révolution de 1917, la Russie est massivement rurale. La césure politique provoque de manière progressive une transformation dans le balancier entre urbanité et ruralité¹¹. La construction de nouveaux réseaux de voies ferroviaires permet l'arrivée massive de populations d'origine paysanne en ville. Les famines successives du début des années vingt puis du début des années trente, conséquences de la guerre civile, à la confiscation des récoltes puis à la collectivisation forcée, poussent les populations des campagnes à aller chercher un meilleur avenir ailleurs. Or aucune infrastructure indispensable à l'accueil de ces nouvelles populations provinciales n'a été créée avant le début des années trente. « *Tenir compte de ces migrations eût exigé des anti-urbanistes qu'ils sachent qu'une foule de paysans chargés de leur balluchon, venus péniblement par train de Kiev et de Kazan,*

¹⁰ Dziga Vertov, de son vrai nom Mikhaïl Kauffman, a développé un modèle de cinéma d'actualité ou cinéma documentaire bien particulier. Entouré d'une équipe d'opérateurs qu'il envoyait par delà les terres soviétiques, il montait le résultat de ces tournages, créant des films originaux, tels que *l'Homme à la caméra*, *La Sixième partie du monde*, *La Berceuse*, etc. Voir Yuri TSIVIAN *Lines of resistance : Dziga Vertov*, Le Giornate del cinema muto, 2004, et *Dziga Vertov, muet en 1929* in Théorème 8 *Caméra politique : cinéma et stalinisme*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005.

¹¹ En 1917, Moscou comptait 2 millions d'habitants, il n'y en avait plus que 1 million en 1920 (exil de l'aristocratie et de l'intelligentsia, retour des ouvriers et paysans dans leurs villages suite au chômage grandissant dans la ville) ; en 1926 ils seront à nouveau 2 millions, et en 1939 4 millions, en 1989 la population sera estimée à 8 millions. cf Nicolas WERTH, 'Des Hommes, des chiffres et des classes', [pp 42-61], In *Moscou 1918-1941, De l'homme nouveau au bonheur totalitaire*, op.cit.

avaient afflué vers Moscou poussés par des raisons bien plus profondes et plus universelles que ne l'étaient leurs théories optimistes, et d'abord par le désir d'y trouver une vie meilleure. Ils voulaient l'ignorer »¹². En découle une véritable crise du logement, qui oblige au partage des logis, prémisse aux appartements communautaires. Ce nouveau mode d'habitation influe de manière conséquente sur les rapports sociaux et favorise l'apparition d'un couple nouveau.

Deux films de 1927 illustrent sans détour ces changements de type social à Moscou. Il s'agit de *Trois dans un sous-sol* [Tret'â Mešanskaâ] d'Abraham Room produit par Sovkino¹³ et de *La jeune fille au carton à chapeaux* [Devuška s korobkoj] de Boris Barnet produit par la Mejrabpom'Rus¹⁴. Dans *Trois dans un sous-sol* (mars 1927), le héros Vladimir Fogel 'monte' à Moscou pour chercher du travail en tant qu'imprimeur. Il rencontre un ancien camarade de l'armée, Batalov qui lui propose de l'héberger. Vu les difficultés du héros à trouver un logement, celui-ci accepte. Fogel s'installe donc chez Batalov et sa femme Lioudmila dans un sous-sol au 3 de la rue Mechenskaïa¹⁵. Et alors que Batalov est envoyé en mission « loin de Moscou » une intrigue amoureuse voit le jour entre Lioudmila et Fogel. De retour, le mari est contraint de partager le toit avec sa femme et son nouvel amant. Lioudmila tombe enceinte. Les deux hommes refusent la paternité et imposent à l'épouse-concubine un avortement. Mais celle-ci décide de garder l'enfant et part en train vers un avenir meilleur. *La jeune fille au carton à chapeaux* sort un mois plus tard (avril 1927). Le film décrit les aventures d'une modiste, Natacha, qui fait la rencontre d'un jeune provincial, Ilia Sneguirev, tout juste arrivé dans la capitale. Celui-ci vit dans la rue, vu le déficit de logement. Prise de pitié, Natacha lui propose un mariage blanc pour qu'il bénéficie d'une chambre qui lui a été attribuée par le pouvoir soviétique dans la maison de son employeuse, Madame Irma, et qu'elle n'utilise pas. Cette union déplaît fortement à Madame Irma qui rend la vie impossible aux deux jeunes gens cohabitant pour crédibiliser leur mariage aux yeux des autorités. Après divers quiproquos et une promiscuité forcée, les deux jeunes gens, tombés finalement amoureux l'un de l'autre, emménagent ensemble dans le cadre d'un mariage sincère.

¹² Frederick Starr, « L'urbanisme utopique soviétique », op.cit, p 104. Les années vingt fournissent l'occasion de débats passionnés entre urbanistes et anti-urbanistes. Les urbanistes préconisent une urbanisation rationnelle, scientifique et politique, alors que les anti-urbanistes au contraire prônent l'explosion de l'agrégal urbain et la création d'une unité agro-urbaine.

¹³ *Trois dans un sous-sol* : scénario de Victor Chklovski et Abraham Room. Interprétation de Nikolai Batalov, Lioudmila Semenova et Vladimir Foguel. Sovkino est le studio d'état de Moscou de l'époque.

¹⁴ *La jeune fille au carton à chapeaux* : scénario de Valentin Turkin et Vadim Tchetchernevitich. Interprétation d'Anna Sten, Vladimir Fogel, Ivan Koval-Samborski, Serafima Birman. Mejrabpom'Rus (Abbréviation d'Aide Internationale aux ouvriers de Russie) est un studio privé, à l'origine des plus beaux films des années 20. Il fut liquidé en 1936.

¹⁵ Littéralement le nom de cette rue signifie *la rue bourgeoise*.

Ces deux films contemporains, soulèvent des questions d'ordre social et politique similaires. Premièrement, les deux films utilisent le même élément déclencheur de l'intrigue : l'arrivée d'un provincial à Moscou. Fogel et Ilia, débarquent dans la capitale avec enthousiasme par le biais de la modernité : le train. Dans *Trois dans un sous-sol*, la première séquence intercale des prises de vues en contre-plongée de la locomotive, des prises de vues en plongée des rails, et des prises de vues latérales du train avançant à toute vapeur. L'arrivée en train d'Ilia Snéguirev, le jeune provincial de *La jeune fille au carton à chapeaux*, dans la capitale est presque identique. Aucune information n'est donnée concernant l'origine géographique des héros, seul compte l'objectif. Le train est la métaphore de la modernité, elle-même motrice de la dialectique du pouvoir socialiste et dont le cœur (ou la destination pour le train) est la cité impériale: Moscou. D'autre part, le canevas de chacun de ces films traite avec le même burlesque des questions liées aux difficultés à se loger : les conditions de logement souvent misérables (un sous-sol, une pièce chez des gens), les petits arrangements pour conserver ou obtenir un logement (Batalov préfère rester avec sa femme et son amant, le mariage fictif de Natacha et Ilia), les réquisitions d'espace dans les appartements déjà occupés (la maison de Madame Irma). Enfin, les deux films s'attardent sur la transformation des rapports amoureux à travers la libéralisation des mœurs prônée par la révolutionnaire Alexandra Kollontaï¹⁶ (le ménage à trois), l'autorisation de l'avortement (celui que suggère Fogel et Batalov à Lioudmila), la simplification administrative du mariage (celui de Natacha et Ilia), la liberté sexuelle des femmes (Lioudmila prend un amant, puis décide d'élever seule son enfant) l'indépendance des femmes (Natacha sait contenir ses prétendants, se débrouillant seule, quitte à choisir elle-même au bon moment celui qui lui convient).

Moscou nous donne donc à voir ses habitants et ceux-ci nous montrent Moscou. A travers une caméra subjective, le spectateur voit les nouveaux immeubles en contre-plongée, ses usines et ses jardins. Dans les rues, la caméra filme de loin des passants, l'animation des rues, elle ne capte pas de visage, comme pour marquer l'anonymat propre aux grandes cités et l'assimilation qu'elle va imposer à ses habitants. Au-delà d'une assimilation naturelle, le cinéma des années trente annonce une conformité forcée. *Le chemin de la vie* [Putëvka v žizn'] de Nicolas Ekk, un des premiers films parlant de l'histoire du cinéma soviétique en 1931 présage déjà de cette nouvelle politique liée à la révolution culturelle des années trente. Le film relate les actes de délinquance de jeunes orphelins, errant dans les rues de Moscou, et envoyés dans un centre de l'OGPU, la police politique, en périphérie de la capitale, pour être rééduqué par un

¹⁶ Alexandra Kollontaï : révolutionnaire du début du siècle qui envisageait le monde nouveau du socialisme libéré des contraintes sociales d'hier. Elle prônait donc la liberté sexuelle pour les femmes, l'abolition du couple traditionnel, le recours à l'avortement, etc.

instructeur utopiste. Le chef de cette bande de « *besprizornnye*¹⁷ », est le tatar Mustapha, interprété par Ivan Kyrliia¹⁸. Mustapha chante des chansons populaires en tatar ; il parle russe avec un accent tatar, il utilise son propre langage d'orphelin des rues moscovites. Tout d'abord rétif aux méthodes de rééducation dont lui et sa bande font l'objet, Mustafa participe progressivement avec détermination à la construction d'une voie de chemin de fer puis fait siennes les idées socialistes. Sa manière de parler et de se vêtir changent alors. Pourtant, sur l'autel de la modernité, une locomotive fauche Mustafa qui meurt, avant d'avoir rejoint la cité, en homme nouveau. Si la rééducation des éléments dits contre-révolutionnaires ou bien nuisibles permet la réhabilitation dans le monde nouveau du socialisme, par contre il ne peut en être pareil dans la capitale. Le film relate des événements qui se déroulèrent en 1923, mais fait allusion pertinemment au début des années trente. Moscou ville-modèle du système soviétique, ne peut accepter des marginaux, mais seulement des éléments nés de la révolution, accompagnant métaphoriquement sa reconstruction.

Ville chantier et modèle unique de citoyen moscovite

Dans les années 1920, Moscou apparaît comme le laboratoire de différentes expériences artistiques et techniques. Les jeunes cinéastes affirment l'ambition de créer le cinéma d'une nouvelle société. L'année 1928 marque l'institutionnalisation de l'industrie du cinéma dont les films sont contrôlés à chaque étape de leur création par l'œil acéré des censeurs¹⁹. Les films doivent être irréprochables d'un point de vue idéologique, adaptés à l'historiographie soviétique, et conformes aux normes artistiques du réalisme socialiste. A l'image des gratte-ciels que l'on édifie dans la nouvelle Moscou, les films doivent élever le nouveau mode de vie socialiste des années trente en modèle unique. « *C'est l'époque du grand « Plan général pour la reconstruction de la ville de Moscou » [dénommé Plan Staline] qui était censé servir d'exemple d'urbanisation pour tout le pays et donner naissance à une capitale socialiste-modèle, qu'on pourrait faire admirer par les étrangers et les citoyens soviétiques* »²⁰.

Il n'est pas question pour autant de filmer le processus de transformation de la ville. L'apparition de la ville nouvelle semble auréolée de fantastique, comme surgissant de la terre. Tout fut mis en œuvre pour

¹⁷ *Besprizornnye* : signifie en russe, *vagabonds*. Cette histoire est inspirée de faits véritables. La guerre civile avait jeté dans les rues des milliers d'orphelins, qui s'organisèrent en bandes et vivaient de petits délits. Le pouvoir soviétique essaya de les contenir en les envoyant dans des « maisons pour enfants » ou des centres où ils devaient être rééduqués selon les méthodes de l'éducateur Anton Makarenko qui firent sensation à l'époque. Voir aussi Dorena Caroli *L'enfance abandonnée et délinquante dans la Russie soviétique (1917-1937)*, ed L'Harmattan, Paris 2004.

¹⁸ Cet acteur, devenu célèbre pour son interprétation dans *Le chemin de la vie*, disparaîtra dans les purges de 1937, accusé de « nationalisme bourgeois ».

¹⁹ Richard Taylor *The Politics of the Soviet cinema 1917-1929*, ed Cambridge University Press, 1979.

²⁰ Sheila Fitzpatrick, *Le stalinisme au quotidien, La Russie soviétique dans les années 30*, Ed Flammarion, Traduit par Jean-Pierre Ricard et François-Xavier Nérard, 1999, pp 108.

que « *Moscou devienne l'image symbolique du socialisme triomphant* »²¹ Le film d'Alexandre Medvedkine *La Nouvelle Moscou* (1936) sera interdit pour ne pas avoir suivi les instructions officielles. Le film relate la venue à Moscou d'un brillant architecte qui souhaite concourir pour l'élection du meilleur plan de reconstruction de Moscou. En chemin il fait la connaissance d'une jeune provinciale qui l'aidera à réaliser son plan architectural. Les séquences filmées de Moscou relèvent presque toutes du trucage : des immeubles sont déplacés pour élargir les avenues et un plan-séquence tourné d'une voiture donne l'impression que tout le quartier autour du Kremlin est déjà rénové, ce qui n'est pas le cas à cette date. Alors que, lors du fameux concours, le jeune provincial projette son plan architectural sous forme de film, une mauvaise manipulation technique donne le film à voir à l'envers : les immeubles hier démolis avec de la dynamite ressuscitent sous les yeux des spectateurs. La fameuse Cathédrale du Saint-Sauveur, construite à la fin du XIXe siècle, et dont les coupoles avaient été entièrement recouvertes d'or, resurgit de ses cendres sur l'écran de *La Nouvelle Moscou*. La destruction de cette cathédrale en 1931 devait permettre de construire, sur la rive de la Moskova, un palais des Soviets, sorte de gratte-ciel surmonté d'une statue de Lénine²². Ce palais qui apparaît en surimpression dans le film de l'architecte, ne verra jamais le jour dans la réalité et le film sera interdit.

Malgré l'évolution politique et sociale, ces films incarnent en une décennie une série de héros venus « d'ailleurs ». Fogel de *Trois dans un sous-sol* et Ilia de *La jeune fille au carton à chapeau* tout comme le jeune architecte du film de Medvedkine arrivent en train dans la capitale avec les yeux émerveillés du provincial. Les héros des comédies musicales, nouveau genre dans le paysage cinématographique soviétique, seront souvent également extérieurs à Moscou. Concrétisation de l'expression stalinienne « *Camarades, la vie est devenue plus gaie* », ces comédies portent en apothéose la propagande de l'époque : les denrées alimentaires abondent (alors que les difficultés à se nourrir convenablement s'accroissent), les ouvriers et kolkhoziens rivalisent d'ingéniosité pour accomplir de grands exploits industriels et économiques (l'exploit de Stakhanov²³ avait été truqué), et Moscou concentre toutes les capacités de réalisation du bonheur (la capitale est à partir de 1936 le décor de terribles purges que de nombreuses personnes tentent de fuir). « *Située au cœur de l'utopie stalinienne, Moscou apparaît comme*

²¹ Cf Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Que sais-je ? Ed des Presses Universitaires de France, Paris, 1998, (127 pages), p 96.

²² L'emplacement sur lequel la cathédrale avait été construite restera longtemps un terrain vague, avant de devenir une piscine sous Khrouchtchev. Dès la fin de l'URSS, une nouvelle cathédrale sera reconstruite au même endroit que l'ancienne. Quant au film d'Alexandre Medvedkine, *La Nouvelle Moscou*, il sera interdit de diffusion jusqu'en 1988.

²³ Alexeï Stakhanov était un mineur de charbon du Donbass, qui avait, le premier, réussi à extraire un volume de charbon équivalent à ce que 10 hommes extrayaient. C'est du moins ce que les journaux de l'époque rapportèrent et le pouvoir utilisa cet exemple pour promouvoir une politique de « l'excellence ». Stakhanov a donné son nom au qualificatif « stakhanoviste », qui renvoie donc à toute personne ayant accompli un exploit de production économique ou industriel. Des recherches ont montré par la suite, que Stakhanov n'avait pas extrait seul le charbon.

une contrée féerique. C'est là que se passent des choses inhabituelles, presque magiques. Les personnages vont à Moscou pour améliorer leur existence et recevoir les prix qui récompensent leurs exploits »²⁴.

Cette « montée » vers Moscou de nombreux héros de comédies musicales, accompagne l'intronisation de la nouvelle Constitution pour l'Union Soviétique de 1936, au sous-titre « Constitution de l'Amitié des peuples ». Ce texte officialise l'égalité entre tous les peuples de l'Union Soviétique, tout en introduisant le concept de « première parmi les égaux » relatif à la Russie. Sous couvert d'unifier les différentes républiques, la Constitution réhabilitait le peuple et la culture russe après l'héritage colonisateur de l'empire tsariste. A présent, la Russie devenait l'élément fédérateur : puisque la Révolution avait eu lieu en son sein, elle obtenait un statut particulier et devenait première entre les égales. Moscou fut tout naturellement désignée comme le faire-valoir de cette amitié. Cette image d'Épinal fait ainsi pendant à ce que Lénine avait surnommé « la prison des peuples » en référence au traitement brutal que le gouvernement tsariste imposait aux différentes minorités nationales. Par exemple, longtemps les étrangers ont été interdits de séjour à Moscou et contraints de vivre à l'extérieur des murailles de la ville²⁵. Seuls les riches commerçants étrangers avaient les moyens et le droit de s'y installer. Les mouvements migratoires des premières années du nouveau régime furent moins importants que ce que la propagande soviétique évoqua alors : peu de personnes avaient les moyens d'acheter un billet de train, de louer un logement... *« Cette multitude de peuples, dont Moscou serait l'expression, est largement rhétorique. [...] Parmi les peuples de l'empire, les Russes dominant largement. Plus de 85% en 1926, ils atteignent, en 1939 89% de la population moscovite »²⁶*. D'autre part, contredisant l'image internationaliste de Moscou, les conflits ethniques étaient fréquents entre ouvriers de minorités nationales et ouvriers russes. Ces luttes dégénéraient souvent dans un racisme violent et les slogans 'à bas les Russes' et de l'autre côté 'à bas les Tatars' rythmaient la bagarre²⁷.

Le Cirque (1936) de Grigori Alexandrov, ancien collaborateur de Sergueï Eisenstein, devenu le promoteur d'un cinéma populaire, illustre parfaitement cette idéalisation de Moscou comme terre d'accueil et fer de

²⁴ Richard Taylor « La comédie musicale stalinienne : quelques propositions », [pp 83-94], In Natacha Laurent (Sous la direction de), *Le cinéma « stalinien » questions d'histoire*, Ed Presses Universitaires du Mirail, 2003 (240 pages), p 92.

²⁵ Cf la notion de permis de résidence (*propiska*). A la fin du XIXe siècle Moscou comptait 5% d'étrangers contre 14,5% à Saint-Petersbourg. Cf Ewa BERARD, 'Prologue : Et Moscou redevient capitale', p 35 et 'Saint-Petersbourg : ville ou mythe ?' [pp 269-276], In *De Russie et D'ailleurs, Feux croisés sur l'histoire*, Collection historique de l'Institut d'Etudes slaves, Paris, 1995 (607 pages), p 270.

²⁶ Alain BLUM, 'Changer la ville, changer l'homme', [pp p 73-93], In *Moscou 1918-1941, De l'homme nouveau au bonheur totalitaire*, Ed Autrement, Paris 1993, 349 pages, P 89.

²⁷ Cf David L. HOFFMAN, *Peasant Metropol, Social identities in Moscow, 1929-1941*, op. cit, p 124.

lance de ce concept d'Amitié des peuples²⁸. *Le Cirque* s'ouvre sur une fuite, celle d'une artiste américaine, Marion Dickson, poursuivie par ses compatriotes pour avoir mis au monde un enfant noir. Elle se réfugie dans les bras de Kneïshitz, un allemand qui l'emmène en Union Soviétique et la fera chanter. Au sens propre puisqu'elle sera la vedette d'un numéro de music-hall dans un décor de conquête de l'espace et au sens figuré puisque l'allemand menace notre héroïne de dévoiler aux soviétiques l'existence de son enfant noir. C'est finalement ce qu'il fait, pour se venger de l'amour que Marion porte à l'artiste soviétique émérite Martynov. Il révèle donc le crime de Marion lors d'une séance de cirque. Mais dans une scène devenue célèbre, des hommes et des femmes de différentes couleurs et nationalités (Russe, Ukrainien, Japonais, Géorgien, Juif et Noir) prennent sous leur protection l'enfant à qui ils chantent une berceuse²⁹.

Marion Dickson, interprété par Lioubov Orlova, star du cinéma soviétique et épouse d'Alexandrov, est le prototype même de l'assimilation de l'étranger. Elle ressent dès le début une empathie très forte pour sa nouvelle terre d'accueil à Moscou. Elle fait tout pour gommer son accent quand elle parle russe et décide de changer son prénom en *Macha*, diminutif du prénom russe Maria et équivalent de Marion. L'URSS, dans le discours de l'héroïne, se résume à Moscou, cité-empire exempte de racisme, contrairement à son ancienne patrie américaine dont on aperçoit au début du film les habitants, qui se comportent comme des brutes. Marion s'entraîne à parler russe sur une chanson que Martynov lui apprend, *Le Chant de la Patrie*, dont l'épicentre est Moscou³⁰:

Au centre du pays, Moscou est désormais au cœur de la chanson. *Le Cirque* associe Moscou à des lieux mythiques : lorsque Martynov apprend à Marion la chanson de la Patrie dans une chambre de l'hôtel Moskva, dont l'édification n'est en réalité pas achevée, la caméra balaye la Place rouge, cœur de l'empire soviétique. Le plan montre également le Théâtre du Bolchoï, symbole des arts du pays³¹. L'essence du

²⁸ Grigori Alexandrov a joué dans les films d'Eisenstein (*Le cuirassé Potemkine*, *La ligne générale...*) puis est devenu son assistant, avant de s'éloigner de l'esprit eisensteinien pour réaliser des films à grand public, des comédies musicales dans le style hollywoodien. Il sera le cinéaste officiel et préféré de Staline.

²⁹ Parmi ces personnages représentants de l'Amitié des peuples, il est important de noter la présence de Lev Sverdlin dans le rôle du japonais (cet acteur juif jouera presque toujours des rôles d'asiatiques), et de Salomon Mikhoëls, directeur du Théâtre Juif de Moscou et acteur extrêmement célèbre. Notons également, que l'utilisation du terme « nationalité » n'est pas anodine. Ce terme renvoie à la politique des nationalités soviétiques qui considérait les Juifs comme relevant d'une nationalité et non pas d'une religion.

³⁰ Cette chanson « Le chant de la Patrie » composée par Isaak Dounaevski sur des paroles de Vassili Lebedev-Koumatch devint l'indicatif de Radio Moscou en 1938 et même l'hymne national non officiel de l'URSS. « *Ô ma terre natale est un vaste pays, / De fleuves, de champs, de forêts superbes, / Je ne sais d'autre pays/ Où l'homme puisse respirer un air plus libre. / De Moscou jusqu'aux frontières les plus lointaines, Des montagnes du sud jusqu'à la mer du nord, / Un homme marche comme le maître/ De cette immense mère patrie. [...]* ».

³¹ « La première ligne du métro de Moscou fut mise en service au milieu des années 30 : les lustres, les escaliers gigantesques et les stations grandioses émerveillèrent la population. De nouveaux édifices monumentaux furent construits : l'hôtel de Moscou, avec 1200 chambres prévues dans un emplacement de premier choix, près de la Place

concept socialiste est concentré ici dans l'édification grandiose de Moscou. Alexandrov le confirme dans le discours qui précède la projection de la première du *Cirque* le 22 mai 1936 : « [...] Nous voulions éveiller chez le spectateur, qui verra notre film, le sentiment de fierté pour notre pays et le sentiment de bravoure. Nous avons pris pour cela tous les objets, tous les lieux de tournage, par exemple, qui travaillaient à notre idée principale. Quand nous avons filmé Moscou, nous voulions montrer Moscou de telle manière, que celui qui n'aime pas Moscou, se mette à l'aimer, et que celui qui l'aime, l'aime encore plus fort. Si nous filmions une locomotive, alors nous ne filmions pas une locomotive ordinaire. Si la locomotive ne joue aucun rôle, mais passe de manière fugitive, parce que l'action se passe dans une gare, alors nous voulions, tout de même filmer cette locomotive qui ferait la fierté de chaque spectateur. Nous avons choisi une locomotive de construction soviétique, fabriqué dans une usine soviétique, et l'avons filmée de telle sorte que ce ne soit pas seulement beau mais aussi puissant. C'est pourquoi nous avons filmé le métro et avons pris des images de l'hôtel « Moskva » [...] »³².

Le film s'achève sur le défilé du 1^{er} mai, auquel Marion et tous les artistes du *Cirque* se sont joints, et dont le but est encore une fois la Place rouge. « La plupart des gens ne 'connaissaient' Moscou que par des images cinématographiques et, pour des raisons de propagande, seuls certains quartiers de la 'grande ville de pierre' étaient montrés : le Kremlin et/ou la Place Rouge en raison de leurs significations historiques et politiques [...]. Mais la plupart des spectateurs n'avaient rien de réel à opposer à ces images de cinéma, dont le pouvoir magique était ainsi renforcé »³³. Ce défilé marque la dernière étape d'assimilation de Marion dans la capitale soviétique : elle interprète à nouveau *le Chant de la patrie* avec ses nouveaux « camarades » et compatriotes sans le moindre accent. Elle a revêtu un habit blanc tout comme les personnages du film qui l'ont rejointe pour défiler. Ce blanc, cette non-couleur, représente la neutralité. Dans le contexte de la mythification de Moscou, cette neutralité portée par tous les personnages se veut une métaphore de l'uniformité propre au processus de l'assimilation. *Le Cirque* est le film de référence pour évoquer l'illustration de l'amitié interethnique et la politique antiraciste du gouvernement soviétique. D'ailleurs, Alexandrov lui-même l'affirmait : « [...] Nous voulions que le film soit dans ses moindres détails, du tout début jusqu'à la toute fin, un film complètement soviétique. Nous avons choisi le matériel, le sujet, les détails du texte, avons écrit les chansons, avons créé l'image des personnages de telle manière que tout converge dans ce but. Le thème du film c'est la solidarité internationale, l'égalité

Rouge, était un « palais de conte de fées » aux yeux d'un provincial ébloui », In Sheila FITZPATRICK, op.cit. p 108-109.

³² Archives du RGALI, Fonds 631, Section 2, dossier 172, Sténogramme du discours du camarade Alexandrov lors de la projection publique du film « Le Cirque », le 22 mai 1936.

³³ Richard TAYLOR, « La comédie musicale stalinienne : quelques propositions », op.cit., p 93.

des races »³⁴. Pourtant les scénaristes ont fait le choix de donner la parole à une héroïne non soviétique, à une américaine, alors que les référents des républiques soviétiques non russes restent à la marge de l'histoire. La scène de la berceuse est effectivement un hommage à la diversité, d'autant plus fort, que l'acteur du théâtre juif de Moscou, Salomon Mikhoëls, est le seul à chanter dans une autre langue que le russe, en yiddish. Ce film est également symbolique de la fragilité d'un tel discours : dix ans plus tard le théâtre juif de Moscou est fermé et Mikhoëls est assassiné dans des conditions obscures en 1948³⁵.

Les clivages ville/campagne

*« Les réformes socialistes ont modifié tout le cours de la vie de la cité; d'un foyer d'oppression sociale, elles ont fait un centre de travail libre et créateur, d'égalité et d'amitié entre les peuples. [...] Là où il n'y avait que de minuscules masures ont surgi des blocs d'immeubles à plusieurs étages, bien aménagés ; les rues et les ruelles tortueuses sont devenues de larges routes asphaltées »*³⁶. Cette affirmation porte en elle toute la propagande que le pouvoir soviétique a voulu imposer à la nouvelle Moscou. Cette formule, retrace l'uniformité dans la vie des citoyens moscovites reflétée dans les films de l'entre-deux-guerres. Mais cette « réalité » n'est pas aussi lisse qu'il n'y paraît, en témoignent les difficultés d'ordre social rencontrées par ces nouveaux moscovites venus « d'ailleurs », et l'intransigeance face à ceux qui auraient refusé de s'assimiler au modèle imposé d'un citoyen sans couleurs. De même la multiethnicité prônée par le pouvoir n'est que le leurre d'une politique visant à conditionner le citoyen à la perte de sa spécificité.

Le projet marxiste envisageait la résolution de l'opposition entre ville et campagne, mais en réalité cette contradiction s'est accentuée dans les années trente avec un contraste florissant entre la « folklorisation » de la campagne et l'uniformité de la ville. Cet échec atteint son acmé avec le dépérissement de la campagne dans les décennies suivantes, conséquence des différentes famines et de la collectivisation forcée. Au lieu d'une symbiose entre le monde de la ville et le monde de la campagne, telle que les urbanistes la rêvaient, la ville a écrasé la campagne, absorbant ses habitants. A l'instar de ces héros des films soviétiques issus de cette « province » virtuelle et se fondant dans la ville, pour illustrer cette victoire de la ville sur le reste du territoire

³⁴ Archives du RGALI, Fonds 631, Section 2, Dossier 172, op.cit.

³⁵ L'ouverture des archives soviétiques, et le travail qu'a mené l'historien russe Guennady Kostyrtchenko, prouveront l'implication des plus importants personnages du PC soviétique dans le meurtre de Mikhoëls.

³⁶ Boris SVETLITCHNYJ, « Les villes de l'avenir » [Naši goroda na puti v buduše], In *A l'aide des autodidactes politiques* [V pomoč političeskomu samoobrazovaniju], Traduit en français par Georges Paluy, In *Recherches Internationales*, N° 20-21, Paris, 1960.

Si nous replaçons ce sujet dans une dimension plus internationale, les grandes métropoles ont toujours cristallisé les espoirs et les rêves de l'ascension sociale pour grand nombre de d'individus, suscitant le syndrome de Rastignac. A travers la littérature ou le cinéma, ces héros anonymes ont souhaité sortir de la province pour venir tenter leur chance dans la capitale, à Paris, New York ou Londres. La crise économique de 1929 a provoqué l'errance de populations rurales, renforçant une dynamique migratoire de la campagne vers la ville³⁷. D'autre part, le renversement du balancier entre urbanité et ruralité n'est pas propre uniquement à Moscou. Le développement industriel de l'entre deux guerres est également une des raisons de ce changement social qui touche notamment l'Europe³⁸.

Du cinéma des années vingt reflétant une liberté des mœurs et une réalité sociale qui s'inscrit dans une crise mondiale de l'urbanisme, aux années trente miroir de la mythification du pouvoir et du durcissement de la doxa communiste, le spectateur assiste en fin de compte à un véritable jeu de piste entre réalité et propagande, souvent mêlées et inextricables.

Résumé :

Entre discours politiques et réalités sociologiques, cet article tente d'analyser les représentations cinématographiques de Moscou et de ceux qui l'ont habitée, à travers quelques films phares du cinéma soviétique de fiction, des années vingt et trente. Moscou, ancienne capitale délaissée par le pouvoir tsariste, deviendra progressivement la Cité-symbole des aspirations utopiques du Parti communiste d'URSS, cristallisant les espoirs et les rêves de millions de citoyens soviétiques.

³⁷ Cf par exemple le film *Les Raisins de la colère* (1940) de John Ford d'après le roman de John Steinbeck sur l'errance des paysans américains chassés de l'Oklahoma au moment de la crise économique.

³⁸ Dans les années trente, pour la première fois la population urbaine prédomine en France: 51% de la population totale de l'Hexagone en 1931 et 52,5% en 1936. Données citées par Pascal BALMAND, « Piétons de Babel et de la cité radieuse, Les jeunes intellectuels des années 1930 et la ville », In *Vingtième siècle*, Oct-Dec 1985, N° 8, pp 31-42.