

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

42 | 2004

Varia

Journée d'étude « Cinéma et stalinisme »

Inalco-Paris, 10 juin 2003

Élodie Dulac



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/1372>

DOI : 10.4000/1895.1372

ISBN : 978-2-8218-1018-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2004

Pagination : 129-131

ISBN : 2-913758-42-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Élodie Dulac, « Journée d'étude « Cinéma et stalinisme » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 07 janvier 2008, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1372> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.1372>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Journée d'étude « Cinéma et stalinisme »

Inalco-Paris, 10 juin 2003

Élodie Dulac

- 1 La journée d'étude « Cinéma et stalinisme », coordonnée par Kristian Feigelson (IRCAV-Paris III) et Charles Urjewicz (CRREA-Inalco) était vouée à comprendre comment le phénomène complexe du « stalinisme » au cinéma, a perduré pour être réexaminé au-delà des frontières de l'URSS.

« L'expérience soviétique » entendait rendre compte du rapport entre politique et cinéma. Il s'agit tant d'analyser l'impact de certains films que d'explorer l'histoire soviétique au cinéma dans la continuité critique de la rétrospective organisée au Centre Pompidou l'hiver précédent. Dans son introduction générale, l'historien Péter Kenéz (Université de Californie) interrogea les processus de propagande du « cinéma stalinien » pour exposer leur mise en œuvre dès avant 1929. Le cas du *Pré de Béjine* d'Eisenstein, rapporté par Éric Schmulévitch (Nancy 2II), définitivement interdit en 1937, permit de décrypter le fonctionnement des principaux mécanismes de la censure à cette époque. Mais d'après Natacha Laurent, historienne (Toulouse II), une histoire des institutions cinématographiques soviétiques s'impose réellement aujourd'hui avec l'ouverture des archives pour appréhender en profondeur l'ère stalinienne. Cette période, gravée dans les mémoires, est toujours traitée aujourd'hui à l'écran de manière diversifiée par une génération de cinéastes post-soviétiques. Ainsi dans *Moscou-Parade* (1992), Ivan Dykhovichny met en scène une *nomenklatura* décadente en 1939 semblant se détacher progressivement de l'idéal soviétique comme le démontra Thomas Barran (Brooklyn College). Malgré le malaise persistant de la société face au phénomène stalinien, Nikita Mikhalkov, dans *Soleil Trompeur* (1994), tente de réconcilier la Russie bolchevique et celle de la *perestroïka* en représentant un passé soviétique aussi cruel qu'exotique et mystificateur. Ces formes de « national-bolchevisme », résurgentes à l'écran, furent développées par l'historien Charles Urjewicz (Inalco). Éloignée donc de ces propos, *Khroustaliov, ma voiture !* d'Alekseï Guerman, fresque majeure de la décennie, ouvrit le montage d'extraits filmiques « Figures de Staline » présenté en conclusion de

cette matinée. Ces images eurent le mérite d'illustrer le fonctionnement dans l'histoire des figures du dictateur tant sous l'angle fictionnel que documentaire.

- 2 La seconde partie de la journée, intitulée « Regards sur Staline », sous l'égide d'Antonin Liehm, renseigna davantage sur la façon dont cet esprit stalinien perdura à l'écran en Europe comme ailleurs. Un aperçu général par Gábor Eross (Budapest Collegium) sur la représentation de Staline en Europe centrale souligna la surprenante, sinon paradoxale, nostalgie de quelques réalisateurs envers le passé stalinien. Mais d'autres observatoires, hors Europe centrale, deviennent précieux pour le chercheur soucieux de comprendre le phénomène stalinien au cinéma. Par exemple, Michèle Lagny (Paris III) étudia la revue italienne *Cinema*, son influence sur Visconti afin d'exposer tant l'empreinte communiste pendant le fascisme, que le rôle joué par plusieurs films soviétiques en Europe, notamment au début du néo-réalisme italien. Ou encore *Mission to Moscow* de Michael Curtiz (1943), fiction envisagée comme une « propagande nécessaire » par Daniel Sauvaget (Paris III), pour légitimer l'alliance américano-soviétique après Pearl Harbour. Le contexte de la guerre froide, présenté par François Garçon (Paris I), ne sera pas étranger à toutes les représentations édulcorées de l'après-guerre où les réalisations françaises se gardent de toute influence américaine. Mais la véritable révision de l'histoire stalinienne vient de l'étranger proche, de Géorgie, avec *le Repentir* (1984) de Tengviz Abouladzé apportant un regard neuf sur la survivance du phénomène stalinien au travers des générations de Soviétiques, selon Kristian Feigelson (Paris III). Par son caractère hybride, cette œuvre, qui connut un immense succès à l'époque, dépassa les frontières de l'URSS. Le cinéma n'a sans doute pas fini d'enterrer « définitivement » Staline. Antonin Liehm fit remarquer à juste titre les limites d'une trop fréquente tendance de l'analyse filmique à réduire l'étude du « stalinisme » au cinéma à un point de vue exclusivement politique et donc réducteur. Peut-on alors dépasser cette dimension en se demandant aussi comment le cinéma a pu se détacher d'un héritage stalinien trop pesant ? L'esthétique du « réalisme socialiste » gagnerait-il à être interrogé sous un jour nouveau pour mieux appréhender ses différentes variantes ? Tout comme le processus de la déstalinisation marqué par la découverte de films inédits restés longtemps censurés. Les actes de ce séminaire seront publiés en 2005 dans la revue *Slovo* de l'Inalco afin de pointer certaines questions restées encore dans l'ombre.