

Cinéma russe Dix ans plus tard

Christina Stojanova

Volume 23, Number 4, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33230ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stojanova, C. (2005). Cinéma russe : dix ans plus tard. *Ciné-Bulles*, 23(4), 48–53.

Dix ans plus tard

CHRISTINA STOJANOVA

Il y a dix ans, *Ciné-Bulles* publiait mon article « Nouveau cinéma et nouvelle société russe »¹, qui examinait l'impasse dans laquelle se trouvaient, lors des premières années de l'après-communisme, le cinéma d'auteur russe et le cinéma expérimental émergent, que désertaient les amateurs de cinéma populaire au profit des films de genre, importés massivement à l'époque.

Aussi ce nouveau texte laissera-t-il de côté nombre d'œuvres réputées, signées par des auteurs établis, telles que **L'Arche russe** de Aleksandr Sokourov, **Second Class Citizens** de Kira Muratova, ou encore **The Cuckoo** de Aleksandr Rogozhkin, pour ne nommer qu'elles. De même que nous ne nous attarderons pas sur les quelques spécimens probants du « jeune cinéma d'auteur », souvent le fait de jeunes réalisatrices (Larisa Sidilova avec **With Love : Lilly**, Gulshat Omarova avec **Schizo**); ou le gagnant du Lion d'or à Venise en 2003, **The Return** (2003) de Andreï Zvyagintsev. Distribuées sur le marché nord-américain, ces œuvres, en effet, ont déjà fait l'objet d'études et de discussions dans la presse cinématographique, tant générale que spécialisée.

Ici, notre attention se porte sur des tendances, des thèmes et des idées auxquelles je me réfèrais déjà brièvement sous l'enseigne de « la quête du spectateur ». J'ai choisi ces genres sur la base de leur fréquente apparition dans la production des cinq ou six dernières années. Leur étude permettra d'élargir nos perspectives concernant les interactions complexes entre « nouveau cinéma russe », d'une part, et la société et les politiques de l'après-communisme, d'autre part.

Tout d'abord, la renaissance du genre mélodramatique nous permettra de comprendre les « politi-

*« En faisant
de ses enfants
les représentants
de divers
échelons sociaux,
Bobrova nous
permet
d'identifier
Baboussia
à la mère Russie
elle-même,
jetée au froid
par l'ingratitude
de ses enfants
nouveaux riches,
et mourant dans
le désespoir
de ne pouvoir
aider les plus
désespérés,
notamment
les réfugiés
tchéchènes. »*

ques des genres populaires »² en général. Les tentatives du cinéma populaire russe à reconquérir son public perdu évoluent, ne l'oublions pas, dans un climat de crise sans précédent, résultat de la casure des valeurs sociales et morales entraînée par l'après-communisme. Dans ces moments d'effondrements historiques, où (comme l'observait Maurice Blanchot au sujet de la Révolution française³) la loi a tendance à sombrer dans le mutisme, les genres populaires cherchent à montrer, par le biais de la mise en scène, comment dans ces moments de crise certains impératifs moraux et éthiques de base opèrent toujours⁴... Comme si le seul fait de les mettre en scène prouvait qu'ils existaient encore. Notre but sera donc d'étudier comment on pourrait définir le « jeu » — social, idéologique et esthétique — de ces impératifs éthiques de base⁵. Ce qui dirigera notre attention sur un développement entièrement neuf du cinéma russe, celui du *blockbuster* russe, qui défie actuellement là-bas la suprématie de sa contrepartie américaine.

On examinera un autre phénomène intrigant, celui de la renaissance du cinéma nationaliste russe, étonnamment résilient dans l'histoire du cinéma soviétique. Un phénomène dont la dernière incarnation est ce qu'on peut appeler le « cinéma de Poutine », qui illustre les actions héroïques de personnages militaires ou issus du KGB en évitant soigneusement les ambiguïtés morales et les controverses politiques qui frappent l'armée et les « unités spéciales » — cf. des services secrets — telles que les scandales de corruption, la guerre en Tchétchénie

2. BROOK, Peter. *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, p. 201.

3. BLANCHOT, Maurice. « L'inconvenance majeure », Sade, *Français encore un effort si vous voulez être républicains*, Collection Libertés, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, in Peter Brook. *Ibid.*

4. BROOK, Peter. *Ibid.*

5. *Ibid.*

1. STOJANOVA, Christina. « Nouveau cinéma et nouvelle société russes », *Ciné-Bulles*, vol. 15 n° 1, printemps 1996, p. 4-10.



Baboussia de Lidia Bobrova

ou la renaissance du stalinisme et du chauvinisme. Puis, nous envisagerons les derniers développements d'un genre typique de l'après-communisme, le « thriller de mafia »⁶ — qui mêle curieusement les formules américaines à la sensibilité artistique russe, la représentation cinématographique du « nouveau Russe » ayant évolué dans une double direction : celle de la glorification mélodramatique et celle de la condamnation grotesque du mafioso.

Le mélodrame

D'après la spécialiste du cinéma russe Irina Shilova, le déclin du genre mélodramatique, en période communiste, s'explique par le fait que « " l'éducation sentimentale " [du public a toujours échappé] aux préoccupations didactiques et artistiques des cinéastes russes »⁷. Aussi l'absence prolongée de consensus sur les valeurs de base de la société postcommuniste — ce qui est socialement acceptable ou non, ce qui est « bien » ou « mal » — lui a donné bien des difficultés. En effet, et contrairement au

6. STOJANOVA, Christina. « Le film de genre américain dans le cinéma postcommuniste : " le Mafioso Thriller " », *Ciné-Bulles*, vol. 17 n° 2, été 1998, p. 38-43.

7. SHILOVA, Irina M. « Emotions as the source of a genre », trans. Christina Stojanova, *Kinovedcheskie Zapiski*, 1991, p. 67-71.

capitalisme bourgeois qui s'installa au XIX^e siècle sur la scène socioculturelle avec un ensemble bien défini de valeurs, le néolibéralisme postcommuniste refusa de fournir quelque argument à sa viabilité autrement qu'en termes économiques. Aussi les douleurs de cette période de transition ne furent aucunement justifiées en termes esthétiques ou éthiques, créant un vide émotionnel ouvrant la voie aux mélodrames étrangers. Alors, malgré ce que Thomas Elsaesser appelait la tendance générale du mélodrame à « bénéficier des périodes de crise sociale et idéologique »⁸, les premiers mélodrames russes à succès n'apparurent que tardivement dans les années 1990.

L'oscarisé *Soleil trompeur* de Nikita Mikhalkov (1994) fut l'un des premiers à surmonter l'impasse en libérant avec pathos nombre de souvenirs et d'images refoulés du passé russe. Cette histoire simple d'une journée dans la vie d'un héros de la guerre civile, victimisé par les purges staliniennes de 1930, canalisa un fort sentiment national et, dans les confins d'un triangle amoureux, soulevait le thème des loyautés et des trahisons. En 1999, Mikhalkov

8. ELSAESSER, Thomas. « Tales of sound and fury », Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is*, London, BFI, 1987, p. 45.



A Driver for Vera de Pavel Chuhraj

revenait au mélodrame dans son **Barbier de Sibérie**, nouvelle illustration d'une histoire d'amour tragique recelant de profonds complexes nationaux, cette fois dans la tension entre le désir de la tradition et les tentations de la culture occidentale.

Si Elsaesser observe que « le mélodrame, comme forme, transpose dans la sphère du privé les éléments d'une crise sociale »⁹, le film de Lidia Bobrova, **Baboussia** (2003), est un excellent exemple de ce genre de transposition. Le film semble implicitement consolider un consensus selon lequel la source de tous les maux de l'époque serait imputable aux changements de l'après-communisme, contre lequel on prônerait un retour au « passé atavique » de l'époque stagnante de Brezhnev des années 1970. Récit de l'ultime périple d'une vieille dame qui, après avoir consacré sa vie aux autres, se heurte à l'indifférence et au rejet de sa famille lorsqu'elle cherche un gîte où passer ses derniers jours, le film juxtapose des épisodes « contemporains », d'une grisaille hivernale, à l'ensoleillement du passé idéalisé et harmonieux des années 1970. En faisant de ses enfants les représentants de divers échelons sociaux, Bobrova nous permet d'identifier Baboussia à la mère Russie elle-même, jetée au froid par l'ingratitude de ses enfants nouveaux riches, et mourant

9. *Ibid.*, p. 47.

dans le désespoir de ne pouvoir aider les plus désespérés, notamment les réfugiés tchétchènes.

Au cours des dernières années, le mélodrame a fini par occuper une place de plus en plus importante, non seulement comme genre mais comme mode artistique à part entière, voire une vision du monde — ajoutant souvent au mélange des éléments traditionnels de sentimentalisme russe, de mysticisme occidental et de mythologie urbaine. Tel le succès de Yelena Nikolayeva, **Popsa** (2005), histoire de l'ascension d'une jeune fille, de sa campagne au statut de vedette dans le milieu impitoyable du *showbiz* moscovite. On puise peut-être dans les conventions du genre, mais au lieu de dépendre de numéros musicaux, comme le ferait un film hollywoodien, **Popsa** use d'une bonne dose de critique sociale à travers son sentimentalisme, l'héroïne et sa gérante s'unissant d'étrange façon pour faire front commun contre les attentes du monde, essentiellement masculin, des riches et des puissants.

Le cinéma de Poutine

L'imagination mélodramatique russe a cependant trouvé un terrain on ne peut plus favorable dans la résurrection du genre dispendieux des bonnes vieilles épopées militaires et nationalistes. Deux films récents, signés par de jeunes réalisateurs, ont ainsi offert « leur » vision de certains événements de la Seconde Guerre mondiale, sans doute l'événement historique qui a le mieux forgé l'identité nationale au cours des 60 dernières années. Officiellement qualifié de « film favori de Poutine », **The Star** (2002), de Nikolai Lebedev, est l'histoire d'une unité spéciale de l'Armée rouge, qui, en 1944, s'aventure derrière les lignes ennemies. *Remake* d'un film qui attirera une trentaine de millions de spectateurs au cours des années 1950, « l'étoile » du titre n'y est pas seulement un mot de code, mais se réfère autant à l'étoile rouge qu'arboraient les soldats soviétiques sur leur casquette qu'à celle, géante, qui dominait les quartiers généraux du Kremlin (avant qu'elle disparaisse parmi d'autres symboles de l'ère soviétique). Comme dans le film d'origine, la troupe, ici, mourra héroïquement après avoir livré les coordonnées d'une imminente offensive ennemie. Mais, ici, le didactisme désuet du réalisme socialiste d'autrefois laisse place aux excès bien contemporains d'une violence hyperréaliste et d'une ambiance émotionnellement très chargée.

La Seconde Guerre mondiale, aussi appelée la « grande guerre patriotique », fut indiscutablement la dernière « guerre juste » que disputa la nation russe qui, d'après l'historiographie officielle, opposa un front commun sans précédent pour la protection de la mère patrie. On peut comprendre ce qui pousse la Russie de Poutine à explorer cet héritage au moment même où le concept d'« État », au sens traditionnel — et autoritaire —, est remis en question, tant par les jeunes (qui réclament une société ouvertement démocratique), les plus âgés (dont les rêves de prospérité remontent au totalitarisme de Brezhnev), les minorités ethniques (qui réclament violemment leur indépendance) que les « nouveaux Russes » (qui cherchent à positionner librement leur énorme prospérité aussi bien sur le plan économique que politique).

Autre film portant sur la Seconde Guerre mondiale, **Our Own** (2004) de Dmitri Meskhiyev a reçu littéralement une avalanche de prix nationaux. Le succès de **The Star** n'était pas un cas isolé... Avec une approche inédite, **Our Own** jette un éclairage sur la vie intérieure d'un pays enfoncé dans le chaos de 1941, première année de la guerre, et montre impitoyablement les conflits d'un village où trois soldats de l'Armée rouge (un intellectuel juif doublé d'un commissaire politique, un tireur ukrainien et un agent de services secrets) tentent de fuir la menace de l'emprisonnement allemand. Le village est un microcosme de la « guerre non patriotique », livrée dans les terrains occupés, où le sort du commissaire et de l'agent est entre les mains des collaborateurs, traîtres, opportunistes, sceptiques et autres pragmatiques paysans, et surtout du père du tireur d'élite, maire du village. Interprété avec flamboyance par l'acteur ukrainien Bogdan Stupka, celui-ci constitue la révélation du film : malgré sa haine profonde pour le régime soviétique, il nourrit les réfugiés et les libère, malgré les risques. Non pas qu'il soit convaincu par le discours de l'agent : seulement, il baisse son arme pour la seule cause capable d'abolir les différences — la défense de la patrie. Message humaniste pour ce film de guerre qui donne un sens nouveau aux épreuves de la Russie contemporaine, comme aux tentatives de Poutine à persuader ses compatriotes à laisser de côté leurs différences ethniques ou sociales au nom de la souffrante mère patrie.

Dernière contribution au « cinéma de Poutine », **A Driver for Vera** (2004) de Pavel Chukhraj revisite



Sisters de Sergei Bodrov Jr.

l'ambiance relativement décontractée des années 1960 et expose des tensions mal connues entre les pouvoirs militaires et ceux du KGB. Il s'agit de l'histoire d'un général de la marine soviétique d'origine ukrainienne utilisé comme bouc émissaire lors d'une enquête concernant une catastrophe sous-marine nucléaire, survenue au moment de la crise des missiles de Cuba. Bien des pressions sont faites auprès du général afin qu'il dissuade sa fille handicapée et têtue d'avorter d'une grossesse non désirée. Dans l'espoir d'en faire un parti pour Vera, celui-ci emmène en Crimée un officier moscovite de belle apparence en tant que nouveau chauffeur. Mettant à nouveau l'acteur Stupka dans la peau d'un homme puissant déstabilisé par les épreuves de son enfant, le film offre un superbe portrait du côté sombre de la vie des puissants, dissimulé par les façades des villas de bord de mer. Bien que le conducteur éprouve éventuellement de l'attirance pour Vera, l'intrigue politique se corse lorsqu'un aide privé du général et un homme du KGB tentent de le recruter. Après avoir assisté à l'assassinat du général et au meurtre de Vera par des brutes du KGB, il se cache avec le bébé dans un ravin en ce qui semble être une tentative désespérée pour faire faux bond à une mort certaine. Et c'est son ancien collègue, l'« aide », qui les découvre, mais qui, en un étonnant coup de théâtre, décide de ne pas les dénoncer.



Zhmurki d'Aleksei Balabanov

De telles explorations des secrets sinistres de l'histoire soviétique — pour mettre en valeur des héros exemplaires et des gestes positifs de pardon et de sacrifice, peu importe leur impact réduit à l'échelle globale — véhiculent l'expression de la proverbiale « âme russe », qui est vraiment la matière dans laquelle les « films de Poutine » sont faits. Évidemment, on vise aussi à réhabiliter les figures d'officiers du KGB et des commissaires de parti, pourtant associés au mal absolu dans l'inconscient collectif. Si la Russie veut survivre au nouveau millénaire, semble dire le subtil message, il faudra apprendre à sympathiser même avec ces « méchants » puisque « nous sommes tous une grande famille »; d'autant plus que Poutine lui-même est une créature du KGB, sincèrement convaincu que le cadre strictement enrégimenté de cette organisation sauvera la Russie de l'anarchie totale.

En guise de conclusion : le thriller de mafia

Il semblerait cependant qu'aucun héros exemplaire, aucun accomplissement artistique ne saurait combler la fascination des spectateurs pour l'agression multiple du « thriller de mafia », obsédé par la vie des « nouveaux Russes ». Apparu tôt dans les années 1990 comme une mixture d'éléments empruntés aux films de gangsters hollywoodiens, aux films noirs ou de règlements de comptes, son contenu à formules se résume à la lutte d'un héros solitaire pour restaurer la justice contre les méchants — très souvent des membres des services secrets devenus gangsters. L'un des derniers thrillers de mafia de la « période classique » est **Sisters** (2001), unique film de Sergei Bodrov Jr. Comme son important prédécesseur — **Brother** (1997) d'Aleksei Balabanov — **Sisters** doit sa popularité à un équilibre précis entre l'appréciation et la condamnation, le mythe et

« Si la Russie veut survivre au nouveau millénaire, [...] il faudra apprendre à sympathiser même avec ces “ méchants ” puisque “ nous sommes tous une grande famille ”; d'autant plus que Poutine lui-même est une créature du KGB, sincèrement convaincu que le cadre strictement enrégimenté de cette organisation sauvera la Russie de l'anarchie totale. »

la réalité. Mais, contrairement à ses prédécesseurs, **Sisters** offre une représentation équilibrée des rôles sexuels en suivant l'affection grandissante entre deux sœurs séparées, prises entre divers règlements de comptes de mafiosi rivaux, au cœur desquels elles deviennent les seuls « agents rationnels et moraux »¹⁰, capables de distinguer le bien du mal.

L'évolution du genre a suivi le pessimisme social grandissant, souligné ici par l'apparition, en caméo, du réalisateur dans le film. Ce geste à la fois narcissique et innocent lie la *persona* « écranique » de Bodrov Jr. comme « bon mafioso et possible sauveur » avec les films de la série des **Brother**, où il occupait le rôle principal, insinuant que tandis que la loi et l'ordre en Russie ne cessent de diminuer, son type de héros prônant l'autodéfense de même que le « thriller de mafia » comme genre continueront largement d'être en demande¹¹. Cela dit, les derniers développements du genre ont beau avoir absorbé de nouvelles influences esthétiques, son ambivalence quant à l'idée de « condamner les mafiosi comme des tueurs avarés et sans scrupules, ou de les représenter comme des sortes de Robin des bois contemporains »¹² demeure.

En témoignent particulièrement les œuvres populaires du jeune Aleksei Sidorov : la dramatique télé **Brigada** (2002) et le *blockbuster* **Shadow Boxing** (2005). Tout en romançant l'amitié de dix ans de quatre amis d'enfance, le réalisateur échoue à changer son point de vue avec l'anéantissement de l'Union soviétique, lorsque ses personnages deviennent d'importants chefs de mafia plus impliqués que jamais dans des œuvres meurtrières et des histoires sentimentales compliquées (**Brigada**). **Shadow Boxing** va à la limite inverse, créant un héros positif et exemplaire qui, comme celui de **Brother**, réussit à battre les mafiosi à leur propre jeu. Malgré un court séjour en prison (!), il conquiert « la fille » et, de plus, remet sa carrière internationale de boxeur sur les rails, préparant le terrain de la *sequel*...

10 HAVEL, Vaclav. « The power of the powerless », *The Power of the Powerless*, sous la direction de John Keane, London, Hutchinson, 1978, p. 65.

11. Malheureusement, S. Bodrov Jr. a péri lors des premiers jours de tournage de son second film, **The Connector** (2002) où il jouait le rôle d'un officier déchu de l'armée qui, malgré ses jambes amputées, consacrait sa vie à combattre les mafiosi.

12. STOJANOVA, Christina. *Op. cit.*



Deux autres scènes de *Zhmurki*

Tycoon (2002) de Pavel Lounguine offre une autre vision romancée de la mafia, très proche de celle de *Brigada*, le charme et la vigueur en moins. On y rencontre aussi un groupe d'amis qui, saisissant les « occasions d'affaires » apparemment illimitées du début des années 1990, se trahissent mutuellement ou tombent en disgrâce auprès de celui qui est destiné à faire partie des « oligarques ». Ici, la touche de Lounguine pour analyser les idiosyncrasies sociales et nationales (*sic*) de la Russie postsoviétique ne peuvent sauver le film de sa littéralité excessive, sorte d'hommage ennuyeux à la vie et à l'époque de Boris Berezovsky, l'un des 30 plus puissants « oligarques » russes, d'ailleurs scandaleusement extradé en Angleterre par Poutine tout juste avant la sortie du film.

À l'autre extrémité, deux films commandent une attention toute spéciale. **Killer** (1998), tentative du réalisateur Darezhan Omirbayev pour déconstruire le genre par le biais d'un examen, au néoréalisme impitoyable, du désespoir social et psychologique qui oblige parfois les honnêtes gens à servir les mafias postcommunistes. Rien de charismatique ou de romantique dans ce film qui évoque la fin d'un chauffeur discret, obligé par chantage de tuer un journaliste, avant d'être tué lui-même « par précaution », abandonnant sa jeune épouse et son enfant malade. Au lieu du *glamour* habituel, des poursuites en voiture et des fêtes luxuriantes et interminables, le film dévoile les réalités sinistres de la vie postsoviétique : chômage, pauvreté, alcoolisme, corruption, absence de loi et d'ordre.

On peut comprendre que le public russe de l'après-communisme se détourne de films pareils, dont le pessimisme n'est que trop familier. Aussi Balabanov, l'un des plus originaux et controversés cinéastes russes actuels, en plus d'être le fondateur du



« *Zhmurki* est un pastiche hilarant des films de mafia russe des années 1990, avec sa structure en forme d'illustration de bande dessinée qui pourrait servir de leçon à une classe d'écoliers traitant de "l'accumulation d'un capital initial". »

« thriller de mafia », a choisi une autre manière de déconstruire et même de « sonner le glas » du genre, du moins en tant que véhicule « glamourisant » le mafioso. **Zhmurki** (2005) est un pastiche hilarant des films de mafia russe des années 1990, avec sa structure en forme d'illustration de bande dessinée qui pourrait servir de leçon à une classe d'écoliers traitant de « l'accumulation d'un capital initial ». La représentation impitoyable, par Balabanov, des « mérites » intellectuels et éducationnels des gros magnats actuels doit ici beaucoup à l'univers de gangsters stupides et d'intrigues de farce d'un Guy Ritchie — alors que la description de leurs habiletés politiques et « méthodes d'affaires » seraient plutôt à trouver du côté des bains de sang d'un Tarantino... Dans ce témoignage mordant sur l'état actuel des affaires russes, le cinéaste s'adjoint l'aide d'une distribution prestigieuse comprenant Nikita Mikhalkov, Aleksei Panin, Sergei Makovetsky et Renata Litvinova, qui ont apparemment accepté de malmener au passage le prestige de leur image médiatique, comme pour répondre à une sorte de devoir civique et dans l'espoir que la satire en vienne à aider quelque part la bien mal en point société russe. Noble préoccupation que celle-là, bien qu'elle tende sans cesse à s'embourber dans l'incroyable quantité d'adaptations de classiques russes convertis en téléseries : *Anna Karénine*, *L'Idiot*, *Les Frères Karamazov*, *Les Âmes mortes*, *Le Docteur Zhivago*... Apparemment, bien des réalisateurs russes ont leur chemin de carrière tout tracé pour la décennie qui se poursuit : ce terrain neutre, confortablement placé entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire, semble une alternative lucrative aux défis artistiques de l'« art élevé » et aux controverses politiques et sociales des genres populaires. Mais donnons-nous rendez-vous dans dix ans pour jeter la lumière sur cet aspect du cinéma russe. ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel