

Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985 d'Alexandre Sumpf

Nina Barada

Révolution russe de 1917 : retentissements et silences
Numéro 262, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88354ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Barada, N. (2017). Compte rendu de [*Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985* d'Alexandre Sumpf]. *Spirale*, (262), 28–31.

CINÉMA, RÉVOLUTION ET PROPAGANDE : 1917 EN IMAGES

PAR NINA BARADA

**RÉVOLUTIONS RUSSES AU CINÉMA.
NAISSANCE D'UNE NATION : URSS, 1917-1985**
d'Alexandre Sumpf
Éditions Armand Colin, 2015, 240 p.

Ce sont « *des outils, et non des théorèmes* », que l'historien Alexandre Sumpf revendique de mettre à la disposition des lecteurs de cet ouvrage portant sur la représentation des révolutions de Février et d'Octobre dans le cinéma soviétique de 1917 à 1985. Ces outils, ce sont principalement les recherches menées par Sumpf sur les contextes de production et de réception de ces films formant un genre à part, dit « *historico-révolutionnaire* » – un genre qui reflète exemplairement les processus d'écriture et de réécriture de l'histoire engagés par le régime soviétique dès 1917. Le genre *historico-révolutionnaire* est par conséquent très largement codifié, la reconstitution des événements, le mode de narration épique, la présence de figures héroïques et le manichéisme de la représentation étant les caractères les plus récurrents des films qui le composent. Cette représentation vise moins, rappelle Sumpf, « *le fait révolutionnaire* » lui-même que « *la confirmation que le régime qui en est issu se perpétue et se reconnaît toujours dans les principes qui ont fondé l'action bolchévique à ce moment de l'histoire nationale* » : soit le principe même de la commémoration qui, dans les célébrations de l'événement fondateur, cherche autant à renforcer l'identité de la communauté qu'à légitimer l'autorité qui la gouverne. Le genre *historico-révolutionnaire* est donc, on le comprend, un genre ouvertement propagandiste, et c'est précisément cette ostentation de la propagande, pour ainsi dire, que Sumpf cherche en fin de compte à interroger.

L'examen des contextes de production, de distribution et de réception des films est en effet le biais par lequel Sumpf entend relativiser, ou du moins mesurer, l'efficacité de la propagande soviétique – les archives constituant, bien entendu, le moyen de cette révision –, à rebours des interprétations « *totalitaires* » du régime (elles-mêmes issues principalement des travaux de Hannah Arendt

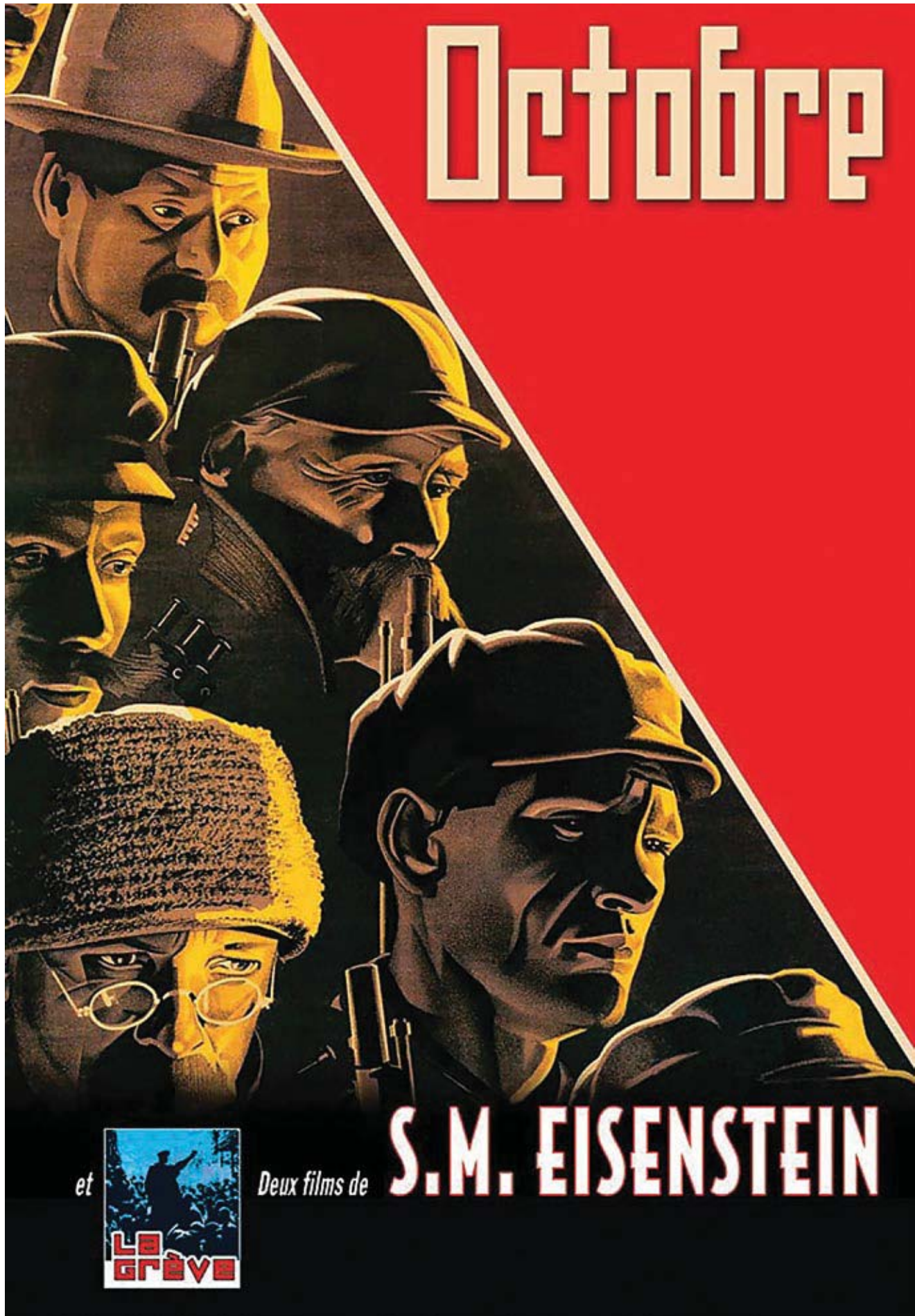
sur le sujet). L'auteur écrit ainsi, dans le premier chapitre de l'essai, que « *l'assimilation après 1945 du régime stalinien au régime nazi sous l'étiquette du "totalitarisme" a scellé une conception réductrice de ce cinéma, au sein duquel des films en réalité tout à fait anodins (mais pas forcément meilleurs) abondent* », remettant en cause « *l'image peu nuancée d'un "État-propagande" instrumentalisant le moindre film* ».

La révolution commémorée

L'ouvrage se divise en deux parties inégales. La première (d'une cinquantaine de pages) propose, comme l'indique son intitulé, « *Cinéma et révolution en Russie-URSS* », un tour d'horizon introductif : Sumpf y revient rapidement sur les courts métrages d'agitation (*agitka*), ces premières productions grossièrement propagandistes qui furent rapidement rejetées par le public comme par les professionnels, avant que les fictions *historico-révolutionnaires* n'assument la plus grande part des représentations des événements de la Première Guerre mondiale et de 1917. Dans une moindre mesure, cette première partie est aussi un exposé méthodologique : l'historien revient sur la démarche qu'il a adoptée et affirme la nécessité de l'approche contextuelle, approche qui commandera de bout en bout la seconde partie. Par conséquent, et bien qu'on puisse le regretter, le corps du texte ne comporte pas de références à d'autres écrits théoriques, sur la propagande non plus que sur le cinéma soviétique, quoiqu'une bibliographie sur ces thèmes soit fournie.

La seconde partie est donc consacrée à l'analyse détaillée de 19 films, suivant une approche chronologique allant de 1917 à 1974. Cette partie est elle-même scindée en quatre étapes dont les trois premières se situent dans l'entre-deux-guerres,





ce moment constituant la période la plus productive en matière de fictions historico-révolutionnaires. De manière à satisfaire à l'exigence de contextualisation, l'analyse s'ordonne méthodiquement, un même cheminement réglant la progression de tous les cas de figure : résumé de l'intrigue, biographie succincte du cinéaste, contexte de diffusion et de réception (incluant les outils de promotion des films, en particulier par le biais de nombreuses descriptions d'affiches), et analyse de séquences.

L'EXAMEN DES CONTEXTES DE PRODUCTION, DE DISTRIBUTION ET DE RÉCEPTION DES FILMS EST [...] LE BIAIS PAR LEQUEL SUMPFF ENTEND RELATIVISER, OU DU MOINS MESURER, L'EFFICACITÉ DE LA PROPAGANDE SOVIÉTIQUE [...], À REBOURS DES INTERPRÉTATIONS « TOTALITAIRES » DU RÉGIME

On retrouve donc les grandes œuvres ayant contribué à la codification du genre autant qu'à la mythification des événements de 1917, dont *La fin de Saint-Petersbourg* (1927) de Vsevolod Poudovkine et *Octobre* (1928) de Sergueï Eisenstein, tous deux réalisés pour célébrer le dixième anniversaire de la révolution. Sumpff rappelle que si sa réception publique a été mitigée, le film d'Eisenstein a néanmoins fourni à la révolution les images qui lui manquaient (et aux masses leur figuration), au point que ces images ont pu être intégrées dans certains manuels scolaires en tant qu'archives authentiques – qu'on en vienne à se documenter sur la réalité par le biais de la reconstitution filmique constitue peut-être le comble du pouvoir du cinéma. Comme *Le cuirassé Potemkine* (1905) avant lui, *Octobre* est à cet égard plus qu'un film de commande, il est un monument en lui-même : l'incarnation (proprement édifiante) de l'événement. Le film inaugure de surcroît une autre pratique, celle de faire incarner Lénine par un acteur, un choix alors largement débattu, mais qui, dans les faits, légitimera sa présence à l'écran, puisqu'il deviendra une figure incontournable des représentations de la révolution. Les films, dès lors, participeront du culte de Lénine (« Leniniانا »), qui ne faiblira pas, sans cesse mobilisé et réactivé par le régime, et ce, quels que soient ses gouvernants.

Néanmoins, à l'approche de la Seconde Guerre mondiale et au moment du vingtième anniversaire d'Octobre, c'est la figure tutélaire de Staline

qui s'impose – même lorsque le nom de Lénine demeure à l'avant-plan : *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm et *La grande lueur* (1938) de Mikhaïl Tchiaourelï apparaissent ainsi comme les films les plus « staliniens » du jubilé, par la mise en scène d'un péril intérieur et de complots menaçant la révolution et son guide – cela, alors même que l'actualité est celle de la grande terreur et des procès de Moscou condamnant les anciens compagnons de Lénine. La période d'après-guerre est constituée d'œuvres relativement mineures et Sumpff l'aborde donc plus rapidement, l'étude s'achevant néanmoins sur l'analyse de *Raspoutine*, *l'agonie* d'Elem Klimov, réalisé en 1974 mais projeté pour la première fois seulement en 1985, reflet d'une interprétation qui, à l'encontre de la conception téléologique de 1917, considère désormais l'« effondrement » du tsarisme plutôt que l'« ascension irrésistible » des bolchéviques, quoique le film conserve une structure épique et relève encore du genre historico-révolutionnaire.

L'analyse des films ne revient donc pas seulement sur leurs conditions de diffusion, elle comprend presque systématiquement des extraits de critiques ou d'évaluations professionnelles et populaires, des enquêtes ayant été régulièrement menées auprès des spectateurs invités à faire part de leurs réactions à l'issue de leur visionnement. Ces archives permettent finalement à Sumpff de constater le relatif échec d'un genre qui, s'il « figur[a] obligatoirement dans toute planification de la production des studios », fut « dans l'ensemble non rentable » et dont les intentions, pour le dire sans détour, ne dupèrent pas grand monde. Un constat qui fait écrire avec enthousiasme à l'historien que le genre « historico-révolutionnaire se distingue à la fois par la relative stabilité de ses caractéristiques [...] et la fascinante plasticité de son appréhension », les films permettant « de saisir une société singulière où la mémoire et l'histoire font immédiatement l'objet d'un investissement étatique systématique, mais où, pas plus qu'ailleurs, nul ne parviendra jamais à contrôler les intentions des créateurs ni, surtout, les réactions du public ».

Violences de la fiction

Au risque de jouer les trouble-fêtes, on peut néanmoins se demander si ce n'est pas précisément la stabilité de ces caractéristiques – soit les conventions du genre relevées par Sumpff : manichéisme, mode de narration épique, héroïsme, etc. – qui inquiète quelque peu cette assurance. Si certaines « intentions des créateurs » et « réactions du public » échappent en effet au contrôle de l'État, et c'est tant mieux, c'est néanmoins l'emprise de ces cadres du récit sur les créateurs comme sur le public et sur ses gouvernants qui aurait mérité



d'être interrogée plus longuement, en particulier lorsque ces cadres non seulement résistent à une révolution, mais demeurent ceux par lesquels on la représente. En ce sens, le modèle épique sur lequel est bâti le récit révolutionnaire, modèle qui lui-même rappelle le récit mythique en lui empruntant son exemplarité et sa cohérence, ne tend-il pas à précipiter la révolution dans l'épopée comme dans le mythe, en en faisant un événement fondateur et une explication totale de l'histoire? Avec pour conséquence, peut-être moins directe mais plus violente, qu'à son tour, la réalité doit se plier à cette configuration mythique, c'est-à-dire qu'elle devienne tout aussi exemplaire et cohérente. Sans cette emprise, en effet, il paraît difficile de concevoir qu'un pouvoir justifie la violence qu'il inflige réellement par les images qu'il s'est données de la réalité ou, en d'autres termes, qu'il conforme la réalité à ses fictions.

Lorsque le cinéma prête à cette figuration du mythe sa supériorité technique non seulement à représenter les masses, mais à mettre en scène la réalité - c'est-à-dire, dans ce cas, à inscrire le mythe dans la réalité -, il tend, comme disait André Bazin dans son essai sur *Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*, à le rendre «*incontestable*», c'est-à-dire à le naturaliser ou, devrait-on dire ici, à le réaliser. C'est donc ce moment où l'on fait des mises en scène, des images et des récits du cinéma - et, plus généralement, des écarts entre la représentation et la réalité - le fond sur lequel la violence se légitime qu'il faut aussi remettre en question, faute de quoi l'on comprendrait mal les appétits de propagande d'un régime, de même que l'on risquerait de pacifier les images en oubliant qu'on peut s'autoriser d'elles pour faire violence au réel. ■

**Le Festival de la poésie de Montréal
en collaboration avec Magnéto présente**

poésieg

NOUVEAU PROJET DE BALLADODIFFUSION

**Découvrez-le dès le 13 novembre dans le métro,
du 15 au 20 novembre au Salon du livre de Montréal
et sur poesiego.com**

FPM

