UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DE LÉNINE DANS LE CINÉMA SOVIÉTIQUE DES ANNÉES 1930 : ANALYSE SOCIOPOLITIQUE DE DEUX ŒUVRES CANONIQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

BÁLINT DEMERS

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu voir le jour si deux personnes ne m'avaient encouragé, chacune à leur manière, à entamer des études aux cycles supérieurs. Je me dois en ce sens de remercier Diane Poitras, qui m'a suggéré d'envisager cette avenue, et Ariane Aubin-Cloutier, qui m'a montré que des études pratiques en cinéma pouvaient fort pertinemment être complétées par des apprentissages théoriques. Diane Poitras, en tant que ma directrice, m'a en outre solidement épaulée tout au long de ce travail. Je dois également remercier plusieurs personnes qui à différentes étapes m'ont fort utilement outillé d'une manière ou d'une autre : Mouloud Boukala, Gilles Coutlée, Andreï Khabad, Maxime Ouellet, Viva Paci et Martin Robert. La rédaction de ce mémoire, en particulier durant les mois sombres et interminables de l'hiver, n'aurait pu être aussi plaisante sans la présence de compagnons de route tout à fait indispensables : mes inoubliables colocs Julie Beauchamp et Samuel Courtemanche du Laboratoire de recherche Ho Chi Minh, les complices Fanie Pelletier et Ariane Aubin-Cloutier, ainsi qu'Ignacio Albornoz Fariña et Joëlle Arseneau. Ce pays ne s'étant toujours pas doté de la gratuité du système universitaire qui est de nos jours un marqueur de civilisation, je remercie en outre mes parents, Tünde Váradi et Jean-Jacques Demers, d'avoir soutenu mes études, m'évitant ainsi les affres de l'endettement étudiant. Qu'il et elle soient également remercié-e-s d'avoir été les parents qu'ils furent et qu'ils sont toujours, me faisant le don de ce qu'il y a le plus précieux, c'est-à-dire du monde et de l'amour, et, de manière plus importante encore, de l'amour du monde. Finalement, merci à ma compagne Annah Tiprez, dont la présence et le soutien ont largement contribué à mon apprentissage du russe et sont toujours les synonymes de jours heureux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ix

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I
PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE 5

1. 1. Premières interrogations 5

1. 1. 1. Controverses médiatiques autour de figures historiques 5

1. 1. 2. Le choix du cinéma 6

1. 2. Cinéma et histoire 7

1. 3. La production du sens 9

1. 3. 1. Du reflet à la production 9

1. 3. 2. Hégémonie : la bataille pour fixer le sens 11

1. 4. Que faire de Lénine ? (choix de l'objet d'étude) 12

1. 4. 1. La place de Lénine dans l'Histoire 13

1. 4. 2. Le cinéma soviétique et la représentation de Lénine 14

1. 5. Question de recherche 17

1. 6. Objectifs de recherche 17

1. 5. Revue de littérature 18

1. 5. 1. L'approche historique des figures historiques et les travaux de Dobrenko 18

1. 5. 2. Les études du cinéma russe et soviétique 20

CHAPITRE II
CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL 22

2. 1. Présentation des approches disciplinaire et théorique 22

2. 1. 1. La sociologie politique 22

2. 1. 2. Théories de la représentation. Perspective constructiviste et approche discursive 23

2. 2. La représentation 25

2. 2. 1. Mode opératoire. Le langage, premier lieu de production du sens 25

2. 2. 2. Politique et représentation. Identité, peuple et signifiant vide 26

2. 2. 3. L'affect 29

2. 2. 4. Synthèse 31

2. 3. Le mythe 32

2. 4. Le cadre conceptuel appliqué à l'objet d'étude 37

2. 4. 1. Représentation, signifiant vide, identité et mythe 38

2. 4. 2. Hégémonie, propagande et construction de l'identité « par le haut » 39

2. 5. Hypothèses 45

CHAPITRE III
PRÉSENTATION DU CORPUS ET MÉTHODOLOGIE 46

3. 1. Corpus 46

3. 1. 1. Critères de sélection du corpus 46

3. 1. 2. Présentation du corpus sélectionné 47

3. 2. Méthodologie 48

3. 2. 1. La sociologie du film 49

3. 2. 2. Étapes de l'analyse 50

CHAPITRE IV
LA STALINISATION DE L'UNION SOVIÉTIQUE 53

4. 1. La prise de pouvoir par Staline et l'industrialisation à marche forcée 53

4. 1. 1. L'approche de Moshe Lewin 53

4. 1. 2. La fin de la NEP (1921-1928) 55

4. 1. 3. Les staliniens répondent à la crise des céréales par la crise permanente 56

4. 1. 4. La Terreur 58

4. 2. Le discours stalinien 59

4. 2. 1. Le recours au sens commun de la Russie traditionnelle 60

4. 2. 2. L'appropriation de l'Histoire 61

4. 2. 3. Le réalisme socialiste 62

4. 3. Conclusion 67

CHAPITRE V
LA MUTATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE SOVIÉTIQUE AU TEMPS DE LA STALINISATION 68

5. 1. La stalinisation de l'industrie cinématographique (1928-1938) 68

5. 1. 1. Les bolchéviques et le cinéma. Le modèle des années 1920 68

5. 1. 2. La prise en main stalinienne 70

5. 1. 3. Le règne de Boris Choumiatski 72

5. 1. 4. La censure 74

5. 1. 5. Les purges 77

5. 2. La mutation stalinienne du cinéma soviétique 78

5. 2. 1. La chasse au « formalisme » et l'adoption d'une nouvelle esthétique.... 80

5. 2. 2. La bifurcation du genre historico-révolutionnaire. *Tchapaev* 81

5.3. Conclusion 86

CHAPITRE VI
LÉNINE EN OCTOBRE 88

6. 1. Mikhaïl Romm (1901-1971) 88

6. 2. La production du film 90

6. 2. 1. Le jubilé de 1937 90

6. 2. 2. Boris Choukine, premier interprète de Lénine 91

6. 2. 3. Le tournage et la réception de *Lénine en octobre* 93

6. 3. Analyse de Lénine en octobre 95

6. 3. 1. Synopsis 95

6. 3. 2. Esthétique 96

6. 3. 3. Séquence 3 –Intérieur, nuit : dans le train pour Petrograd 97

6. 3. 4. Séquence 5 –Extérieur, nuit : Lénine débarque à Petrograd 100

6. 3. 5. Séquence 6 –Intérieur, nuit : l'arrivée chez Anna Mikhaïlovna 100

6. 3. 6. Séquence 7 –Extérieur, nuit : rencontre avec Staline 101

6. 3. 7. Séquence 9 –Intérieur, nuit : la réunion du Comité central 102

6. 3. 8. Séquence 11 –Intérieur, nuit : fin de la réunion du Comité central 105

6. 3. 9. Séquence 13 –Intérieur, nuit : chez Vassili et Natacha 107

6. 3. 10. Séquence 17 –Intérieur, jour : Lénine et Vassili 110

6. 3. 11. Séquence 19 –Intérieur, jour : la trahison de Kamenev 113

6. 3. 12. Séquence 25 –Intérieur, jour : l'agent du gouvernement provisoire ... 115

6. 3. 13. Séquence 26 –Intérieur, nuit : Lénine ne tient plus en place 116

6. 3. 14. Séquence 32 –Intérieur, nuit : dans le tramway 118

6. 3. 15. Séquence 35 –Intérieur, nuit : rencontre avec le paysan Pétka 120

6. 3. 16. Séquence 38 –Intérieur, nuit : l'insurrection est en marche (I) 120

6. 3. 17. Séquence 41 –Intérieur, nuit : l'insurrection est en marche (II) 121

6. 3. 18. Séquence 43 –Intérieur, nuit : le pouvoir pour longtemps 122

6. 3. 19. Séquence 45 –Intérieur, nuit : la révolution victorieuse 123

6. 4. Conclusion 125

CHAPITRE VII
L'HOMME AU FUSIL 129

7. 1. Sergueï Youtkévitch (1904-1985) 129

7. 2. La production du film 131

7. 2. 1. Une genèse mouvementée 131

7. 2. 2. Le nouvel interprète de Lénine et le tournage *L'Homme au fusil* 132

7. 3. Analyse de L'Homme au fusil 133

7. 3. 1. Synopsis 133

7. 3. 2. Esthétique 134

7. 3. 3. Séquence 5 –Intérieur, jour : Lénine écrit la Révolution 134

7. 3. 4. Séquence 17 –Intérieur, jour : la rencontre avec Lénine 135

7. 3. 5. Séquence 18 –Intérieur, jour : Lénine dans son bureau 138

7. 3. 6. Séquence 19 –Intérieur, jour : les retrouvailles de Chadrine et Lénine (I) 139

7. 3. 7. Séquence 28 –Intérieur, nuit : les retrouvailles de Chadrine et Lénine (II) 140

7. 3. 8. Séquence 30 –Extérieur, nuit : le discours sur « l'homme au fusil » 141

7. 4. Conclusion 142

CHAPITRE VIII
LÉNINE COMME SIGNIFIANT VIDE 145

8. 1. Contexte historique et institutionnel de production : la construction d'un discours stalinien 145

8. 1. 1. La figure de Lénine comme élément d'articulation d'un discours de la continuité 145

8. 1. 2. Le cinéma au service des identités populaires 147

8. 2. Aspects de la représentation de Lénine 148

8. 2. 1. Des mises en images concordantes 148

8. 2. 2. L'humanité de Vladimir Ilitch 149

8. 2. 3. La menace fantôme 149

8. 2. 4. La communion avec les masses et la Révolution 150

8. 2. 5. Lénine face à sa tâche politique 153

8. 2. 6. Lénine et Staline 155

8. 3. Synthèse 158

CONCLUSION 160

ANNEXE A
GRILLE D'ANALYSE FILMIQUE 168

ANNEXE B
LÉNINE ADOPTANT UNE STATURE « HISTORIQUE » 169

APPENDICE A
LA CENSURE DE LÉNINE EN OCTOBRE 170

BIBLIOGRAPHIE 171

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour sujet la représentation des figures historiques au cinéma et prend pour objet d'étude la figure de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930. Nous traitons de cette question sous un angle sociopolitique en approchant les représentations comme des lieux de production de sens et incidemment des enjeux de pouvoir, dont l'affect est une dimension importante. Ainsi, la représentation cinématographique de Lénine est dans un premier temps inscrite dans son contexte historique et institutionnel de production. La mise en place du stalinisme durant la décennie 1930 correspond à plusieurs égards à une rupture de fait avec le régime issu de la Révolution de 1917, rupture que le pouvoir a cherché à transformer en continuité par la production d'un nouveau discours officiel qui dans un même temps dessinait une nouvelle identité politique « stalinienne ». L'industrie cinématographique soviétique a au même moment été profondément transformée, en partie pour répondre à ces objectifs politiques. La représentation cinématographique de Lénine a été largement modelée par ce contexte, comme le montre l'analyse d'un corpus composé de deux films canoniques, *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm et *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkévitch. Celle-ci révèle des mises en images remarquablement cohérentes qui donnent une large part aux affects en esquissant un personnage humain et attachant qui dans un même temps est en communion avec les masses et profondément dévoué à sa tâche politique. Nous en concluons que la figure de Lénine fonctionne comme un signifiant vide produisant un sens mythique qui esquisse une éthique et un idéal de vie du stalinisme, tout en produisant une continuité entre la Révolution et la société soviétiques des années 1930.

Mots clés : cinéma soviétique, figure historique, Lénine, représentation, stalinisme, signifiant vide

INTRODUCTION

Vous autres cinéastes, n'avez aucune idée de la responsabilité qui repose entre vos mains. Considérez avec attention chaque action, chaque parole de vos héros. Souvenez-vous que votre travail sera jugé par des millions de personnes. Il ne faut pas inventer des images et des évènements alors que vous êtes assis devant votre bureau. Vous devez les tirer de la vie. Apprenez à l'école de la vie. Que la vie soit votre professeur.

–Joseph Staline[1] (1929)

Dans un local étroit de ce que l'on devine être l'Institut Smolny, le mythique quartier-général des bolchéviques durant le Révolution d'octobre, Maxime s'apprête à inaugurer une toute nouvelle banque publique. Dans les deux films précédents[2] (1937) de la trilogie qui lui est consacrée par le duo Trauberg et Kozintsev, cet ouvrier russe se révoltait contre le régime tsariste avant de devenir un militant révolutionnaire. Le troisième volet de la trilogie, *Les Faubourgs de Vyborg* (1939), le voit nommé à la tête de ladite banque suite à la prise du Palais d'hiver. Il est tard et Maxime s'étend sur un banc de bois pour une courte nuit de sommeil. À côté de lui, un tableau d'affichage indique que l'établissement ouvrira ses portes à sept heures le lendemain matin. Bientôt, nul autre que Vladimir Ilitch Lénine fait son entrée dans la pièce. Alors que Maxime ronfle sur son banc en bois, le dirigeant bolchévique s'approche en souriant du tableau d'affichage, et remplace d'un coup de craie le « 7 » par un « 8 ». Il accorde donc une heure de sommeil de plus à Maxime. Fondu au noir.

Trois observations permettent de dégager le caractère inusité de cette scène. D'abord, cette apparition de Lénine n'a aucune fonction narrative, puisqu'elle ne contribue nullement à la progression de l'intrigue du film. Il s'agit plutôt d'une digression, ou

---

[1] Jay Leyda, *Kino: histoire du cinéma russe et soviétique*, (Lausanne : L'Age d'homme, 1976), p. 311.
[2] Respectivement *La jeunesse de Maxime* (1935) et *Le Retour de Maxime* de G. Kozintsev et L. Trauberg.

d'un « clin d'œil » complice à l'intention des spectateurs, de la même manière que pouvaient l'être, par exemple, les *caméos* d'Alfred Hitchcock. À la différence qu'ici, c'est une figure historique que voit surgir le public. Ce qui nous amène à notre second point : ce moment ne fonctionne *que* dans la mesure où il met en scène une figure historique connue des soviétiques et facilement identifiable. La scène n'aurait effectivement guère d'intérêt si elle présentait un militant bolchévique anonyme. Finalement, si l'on réfléchit de plus près à ce qu'exprime cette digression, l'on s'aperçoit qu'elle travaille à caractériser Lénine lui-même, et que cette caractérisation est essentiellement de l'ordre de l'affect. En effet, elle n'exprime –du moins directement– aucune idée ou doctrine particulière. Lénine apparaît simplement empathique et attentionné tout en étant un peu malicieux (il fait gagner une heure de sommeil à Maxime à son insu).

Cette scène à la fois étrange et intrigante pour un spectateur encore peu familier avec le cinéma stalinien est le point de départ de ce travail. En effet, si la digression en question semble à première vue innocente ou même inutile, une première intuition souffle qu'il n'en est rien. Dans le contexte du stalinisme où le film est produit, l'apparition inopinée d'une figure historique comme Lénine ne peut qu'avoir un sens éminemment politique. Ces interrogations dépassent donc le cadre de la réflexion cinéphilique pour examiner le lien entre représentations, histoire, politique et cinéma. Le sujet de ce mémoire, à savoir la représentation des figures historiques au cinéma, renvoie ainsi à la question plus large du rôle politique joué par les figures historiques pendant leur vie, et surtout après leur mort. Quant à notre objet de recherche, c'est-à-dire la figure de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930, il peut être considéré comme un cas potentiellement paradigmatique de mise en image cinématographique d'une figure historique, mais aussi de réappropriation politique de l'histoire par un régime qui en fut un praticien particulièrement hyperactif et dont le cinéma était un médium privilégié.

Évidemment, la question de la représentation de l'histoire au cinéma a été le sujet de nombreuses réflexions, tout comme le cinéma soviétique des années 1930 qui peut être considéré comme un véritable sous-champ des études du cinéma russe et soviétique. En ce sens l'originalité de cette recherche ne réside pas dans son sujet ni dans son objet, mais bien dans la façon de les appréhender, et ce par la focalisation sur la représentation cinématographique d'un personnage au moyen d'une approche théorique particulière. En adoptant un angle sociopolitique et un cadre théorique et conceptuel largement tiré du post-marxisme, cette étude approche les représentations comme des lieux de production de sens et par conséquent des enjeux de pouvoir. La question de l'affect, si centrale à la scène que nous avons décrite plus haut et qui est une dimension essentielle de l'acte de représentation est ainsi inscrite dans le champ du politique. Il en va de même pour les différentes écritures de l'histoire, qui ne sont pas approchées comme des témoignages, mais comme différentes positions dans le vaste champ de bataille de la fixation du sens.

Cette étude cherche donc à montrer comment la représentation cinématographique de Lénine s'est construite dans le cinéma soviétique des années 1930 et quel sens elle y produit. Pour ce faire, sont analysées deux mises en images cinématographiques du personnage, celles correspondant aux longs-métrages de fiction *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm et *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkévitch. Ces deux films sont en outre inscrits dans leur contexte tant sociopolitique qu'institutionnel de production. En effet, la construction des représentations et la production du sens étant des phénomènes historiquement contingents, la contextualisation des mises en images de Lénine est nécessaire à leur analyse.

Dans cette optique, ce mémoire se divise en huit chapitres renvoyant à trois phases de recherche. Ainsi, les trois premiers chapitres correspondent à la phase théorique. Dans le chapitre I, nous exposons en détail la problématique de recherche, depuis les

premières interrogations sur la représentation des figures historiques jusqu'à la formulation d'une question et d'objectifs de recherche. Dans le chapitre II, nous examinons en détail notre cadre théorique et conceptuel et formulons une hypothèse de recherche. Le chapitre III nous amène à présenter le corpus de film sur lequel s'appuiera notre analyse ainsi que la méthodologie employée pour mener cette dernière à terme. Les deux chapitres suivants correspondent quant à eux à la deuxième phase de notre recherche, c'est-à-dire la mise en contexte politique et institutionnel de notre objet d'étude. Dans le chapitre IV, nous décrivons la mise en place du pouvoir stalinien et de son régime de discours. Dans le chapitre V, nous montrons comment ce changement de régime a transformé l'industrie cinématographique soviétique. Finalement, les trois derniers chapitres sont consacrés à l'analyse du corpus en tant que tel. Les mises en image de Lénine dans *Lénine en octobre* et dans *L'Homme au fusil* sont ainsi respectivement analysées dans les chapitres VI et VII. Le chapitre VIII sera quant à lui consacré à effectuer une synthèse des données dégagées dans les chapitres précédents et à analyser l'ensemble au moyen de nos outils conceptuels, ce qui permettra de répondre à notre question de recherche.

Concluons cette introduction avec une indication quant à la translittération des noms russes qui, pour des raisons évidentes, sont légion dans ce mémoire. Dans la plupart des cas, nous avons utilisé la transcription généralement admise dans les ouvrages de langue française. Dans les cas où la translittération nous apparaissait comme inconséquente et gênant la potentielle prononciation des noms, nous n'avons cependant pas hésité à enfreindre la convention pour proposer une forme plus simple et cohérente[3].

---

[3] L'exemple type en ce sens est le nom Choukine, dont la translittération communément admise s'écrit sous la forme « Chtchoukine ». La lettre « щ » (« Щукин ») en russe est ici retranscrite sous la forme « chtch », alors qu'elle correspond plutôt à un son « ch » plus aigu et sifflotant.

CHAPITRE I : PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE

1. 1. Premières interrogations

1. 1. 1. Controverses médiatiques autour de figures historiques

Ce mémoire a pour point de départ une interrogation sur la représentation des figures historiques dans les médias de masse, et plus particulièrement au cinéma. Des débats récents tenus dans la sphère médiatique nous ont orientés dans cette direction. Dans un premier temps, une controverse a éclaté en France autour de la représentation de Maximilien Robespierre (1758-1794) dans un jeu vidéo. Des dirigeants du Parti de gauche reprochent alors aux concepteurs du jeu de se livrer à une « propagande contre le peuple », et de mettre de l'avant « un discours politique, idéologique [...] » (Gerbet, 2014). Plus récemment, la rumeur voulant que l'acteur hollywoodien Leonardo DiCaprio soit courtisé pour interpréter Lénine dans une production russe commémorant les cent ans de la Révolution d'octobre a provoqué l'ire du Parti communiste de la Fédération de Russie. Celui-ci a aussitôt menacé de lancer « des actions de désobéissance civile près des locaux » de tournage, en concluant que les producteurs « devraient trouver un acteur russe » pour interpréter le dirigeant révolutionnaire (Lazimi, 2016).

Si ces deux exemples relèvent de contexte et de discours assez différents, ils ont un point commun essentiel : la représentation de figures historiques peut déchaîner des passions très vives, et ce même si ces figures renvoient à des évènements vieux d'un siècle ou plus. Dans les deux cas, les controverses prennent une dimension éminemment politique, les initiateurs des débats provenant à chaque fois de formations politiques importantes dans leur pays respectif. Ce qui nous amène à formuler une première intuition : l'objet véritable de ces controverses est moins l'interprétation du

passé que la manière dont celui-ci éclaire le présent. Dit autrement, la représentation du passé sert ici de prétexte pour nourrir des débats politiques bien actuels.

Pourquoi ces débats se cristallisent-ils autour de figures historiques? Quel rôle jouent les médias de masse dans ce phénomène? Ces questions préliminaires nous indiquent la direction vers laquelle développer notre problématique, celle du lien entre figures historiques et médias de masse. Avant d'aller plus loin, la question du choix du médium sur lequel se centrera cette étude doit cependant être posée.

1. 1. 2. Le choix du cinéma

Les contraintes du présent travail rendraient toute tentative de s'intéresser aux médias de masse dans leur ensemble tout à fait hasardeuse et irréalisable. Par conséquent, cette étude se concentrera sur les figures historiques mises en image par le cinéma. Outre des considérations éminemment personnelles, ce choix s'explique par l'ancienneté de ce médium. Dès 1895 le cinéma rend effectivement possible de fixer et de dramatiser sous forme d'images et de récits en mouvement les représentations que les sociétés se font de leur histoire. La suite s'est révélée féconde en ce sens, les mises en image cinématographique de récits historiques se révélant nombreuses au fil des époques. Les figures historiques y occupent souvent une place importante : par exemple, nombre de films hollywoodiens, d'hier à aujourd'hui, se penchent sur le destin des présidents américains les plus célèbres, alors que le cinéma français met abondement en scène les personnages de la Grande révolution (1789-1799) ou du 1er Empire. En ce sens, l'historien Marc Ferro ne s'est pas trompé en qualifiant le cinéma « d'agent de l'Histoire » (Ferro, 1993, p. 19). Le choix de ce médium apparaît ainsi comme une évidence.

Notre étude portera donc sur la représentation des figures historiques au cinéma. Le lien entre ce médium et l'histoire, qui *a priori* semble constitutif du thème que nous nous proposons d'aborder, renvoie à tout un courant des études cinématographiques et historiques. Ce n'est toutefois pas à partir de cette perspective que nous articulerons notre problématique de recherche. Il convient cependant d'expliciter ce choix.

1. 2. Cinéma et histoire

La relation entre cinéma et histoire peut être appréhendée de deux manières : d'une part, l'étude de l'histoire du cinéma et de l'autre, l'étude de l'histoire *à partir* du cinéma (Andrew, 2000). C'est évidemment cette seconde catégorie qui nous concerne ici. Celle-ci consiste à approcher le cinéma comme source de la recherche historique. Siegfried Kracauer a été le premier théoricien du cinéma à travailler selon cette prémisse (Ibid, p. 178). Dans son ouvrage *De Caligari à Hitler* (1984), il analyse la production cinématographique de la République de Weimar (1918-1933) pour y déceler les signes avant-coureurs de la montée du nazisme. Kracauer considère en effet que par son caractère industriel (production *collective* et diffusion *massive*), le cinéma « reflète » la mentalité d'une nation « de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique » (Kracauer, 1984, pp. 5-6). Dans cette perspective, les représentations cinématographiques apparaissent comme des reflets directs de la réalité dans laquelle elles ont été produites.

Cette perspective sera par la suite critiquée par des historiens qui, des années plus tard, ont tenté d'établir une approche historique du cinéma. S'ils défendent la pertinence du médium comme source historique, ils réfutent l'idée selon lequel il reflèterait directement la réalité :

> Que le film soit intimement pénétré par les préoccupations, les tendances, les aspirations de l'époque dans laquelle il est produit, personne ne songe sans doute à le nier. [...] Les divergences naissent quand on s'interroge sur ce que le cinéma est en mesure de nous apprendre. (Sorlin, 1977, p. 49)

Loin d'être un médium transparent dans lequel l'histoire pourrait être directement « lue », il est plutôt un révélateur, enregistrant « des détails en apparence minuscules, indifférents, dont la présence suffit, quelques fois, pour révéler une hésitation, et pour découvrir [...] d'autres systèmes de lecture » (Ibid, pp. 50-51). Dans *Cinéma et histoire* (1993), Marc Ferro approche les films comme des témoignages souvent involontaires de leur contexte de production. Si le *Tchapaev* de Georgi et Sergueï Vassiliev (1934), traite officiellement des exploits d'un héros de la Guerre civile russe (1918-1922), Ferro montre qu'il est en fait porteur de la doctrine stalinienne qui est diffusée en URSS au moment de la sortie du film (Ferro, 1993, pp. 82-102).

Si cette approche ouvre de riches avenues d'analyses historiques, elle ne propose pas un cadre théorique permettant de répondre aux questionnements que nous avons commencé à esquisser. En effet, en faisant des représentations cinématographiques de simples sources historiques qu'il s'agirait de soigneusement décortiquer, elle n'amène pas à réfléchir à leur rôle social, historique et politique. Les figures historiques s'y révèlent comme des traces d'un contexte historique plus large, demeurant ainsi des reflets –qu'ils soient directs d'après Kracauer ou déformés d'après Ferro et Sorlin– de la réalité. Dans cette perspective, l'on s'explique mal la féroce lutte politique que peuvent se livrer des acteurs politiques autour des représentations de figures historiques. Ce phénomène semble indiquer que loin d'être des résidus figés d'une époque révolue, les figures historiques au cinéma sont le décor d'une bataille politique constamment renouvelée. Cela nous amène à les considérer non pas comme des lieux d'inscription, mais bien de production de sens et à approcher le problème à travers un angle sociopolitique.

1. 3. La production du sens

Le concept de représentation s'est introduit presque subrepticement dans les paragraphes précédents. Si nous en proposons une définition plus détaillée dans le chapitre suivant, nous cheminerons dès maintenant avec lui pour délimiter notre problématique.

1. 3. 1. Du reflet à la production

Nous approchons la représentation à travers un courant des perspectives critiques dans lequel se situent les théoriciens du post-marxisme Chantal Mouffe et Ernesto Laclau et des *cultural studies* britanniques Stuart Hall. Si ces approches diffèrent quelque peu de par leur angle d'analyse (la philosophie politique pour Laclau et Mouffe, la sociologie pour Hall) elles s'inscrivent toutes deux dans ce qui a parfois été désigné comme le « tournant culturel » des sciences sociales qui s'opère dans les années 1980 (Chartier, 1989, p. 1507). Influencé par les théories poststructuralistes, ce tournant marque une rupture avec les paradigmes dominants des années 1960 et plus particulièrement avec le structuralisme. La question de la production du sens est une dimension importante de cette rupture. En effet, le structuralisme postule que le sens s'incarne dans des représentations qui sont déterminées par des structures socio-économiques sous-jacentes. Le sens est donc immanent à ces structures (Ibid, p. 1508; Hall, 2007, pp. 95-102) et la signification des objets et des évènements est fixée d'avance et de manière permanente, dans un véritable « système de codification » du réel, l'idéologie. Celle-ci est

> autonome par rapport à la conscience ou à l'intention de ses agents; ceux-ci peuvent être conscients de leur point de vue sur les formes sociales, mais pas des conditions sémantiques [...] rendant ce point de vue possible [...]. (E. Verón, cité dans Hall, 2007, p. 100)

Pour le structuralisme c'est donc l'idéologie elle-même, déterminée par des conditions socio-économiques autonomes, qui produit et organise les représentations qui par la suite incarnent le sens.

Les théories post-structuralistes et le « tournant culturel » apportent quant à eux un éclairage tout autre sur cette question. D'une part, loin d'être figé, le sens est sans cesse reporté, déplacé, du fait du jeu des différences qui est inhérent au langage (Hall, 1989, pp. 73-74). D'autre part, les divisions culturelles d'une société ne se recoupent pas nécessairement avec ses divisions sociales (Chartier, 1989, p. 1509), puisque par exemple « des classes sociales différentes usent d'une seule et même langue » (V. N. Volochinov, cité dans Hall, 2007, p. 110). Cela signifie que le sens n'est pas entièrement déterminé et fixé par la structure socio-économique sous-jacente, mais bien qu'il est produit dans un lieu extérieur à celles-ci : la représentation (Hall *et al.*, 2013; Laclau, 2008).

Arrêtons-nous quelques instants pour réfléchir à ce que cette conception de la représentation signifie pour notre problématique. Si la représentation est le lieu de production du sens et que nous approchons la mise en image cinématographique des figures historiques comme des représentations, alors il devient nécessaire d'envisager celles-ci comme des lieux de production de sens. Cela viendrait confirmer l'avenue sur laquelle nous nous sommes avancés précédemment. Les représentations de figures historiques ne doivent pas être approchées comme des traces porteuses de potentielles découvertes historiques, mais comme des lieux où le sens politique et social lui-même s'écrit. De la même façon, faire du cinéma –ou de tout autre médium– une simple

source historique est réducteur. Pour paraphraser Ferro, celui-ci produit du sens et donc produit l'histoire; il n'en est pas que le dépositaire.

1. 3. 2. Hégémonie : la bataille pour fixer le sens

Hall et le tandem Mouffe/Laclau nous permettent de franchir un pas de plus dans cette direction. Puisque, comme nous l'avons vu plus haut, le sens d'un mot ou d'un objet n'est jamais fixé, mais constamment déplacé, il en découle que ce mot ou cet objet est forcément instable. Il en va de même pour l'ordre social et politique, puisque son sens est caractérisé par une « radicale indécidabilité » (Laclau, 2007, p. 92) et qu'il est toujours « l'articulation temporaire et précaire de pratiques contingentes » (Mouffe, 2005, p. 18). En d'autres mots, un ordre social et politique est le résultat des manœuvres des divers acteurs politiques pour en fixer le sens. Cette opération, la fixation *contingente* d'un sens pourtant *indécidable*, est une opération hégémonique (Laclau, 2007, p. 92). De manière plus large et dans des termes plus proches du marxisme traditionnel, l'hégémonie

> embrasse tous les processus par lesquels une alliance de classe dominante ou de bloc dirigeant [...] étend et élargit sa maîtrise sur la société de telle sorte qu'elle puisse transformer et réélaborer ses modes de vie, ses mœurs et ses concepts, ainsi que sa forme et son niveau de culture et de civilisation [...]. (Hall, 2007, p. 116)

L'hégémonie est donc une dimension essentielle du pouvoir politique, et elle implique d'abord et avant tout une bataille pour la fixation du sens. Puisque celui-ci est produit par les représentations, ces dernières constituent des champs de bataille dans la lutte pour l'hégémonie. Elles sont des lieux et des enjeux de pouvoir, le sens qu'elles produisent étant constitutif de l'ordre social et politique à conquérir et à redessiner. Il y

a donc une bataille politique et culturelle qui se joue autour des représentations, et c'est bien à celle-ci que l'on assistait lorsque des formations politiques déclenchaient des controverses autour de la mise en image de figures historiques comme Robespierre et Lénine. La question que nous pouvons maintenant nous poser a deux volets. D'abord, de quelle manière cette « bataille pour le sens » prend-elle place dans le cadre de la représentation cinématographique de figures historiques ? Ensuite, quel est le sens produit par ses représentations et comment cette production a-t-elle lieu ?

1. 4. Que faire de Lénine ? (choix de l'objet d'étude)

Cette première tentative de formulation d'une question de recherche nous amène maintenant à sélectionner un objet d'étude. Puisque nos questionnements préliminaires interrogent la représentation des figures historiques au cinéma, le choix de notre objet de recherche doit évidemment pointer vers l'une d'entre elles. Ce choix se doit de répondre à deux critères. Premièrement, cette figure historique doit avoir été représentée au grand écran dans le cadre d'une cinématographie nationale correspondant à la société où ladite figure a agi. Cela parce que nous postulons que la construction d'une représentation historique prend une dimension politique plus forte dans sa société d'origine. Ce qui nous amène à notre second critère. Cette figure historique doit avoir joué un rôle historique significatif qui est reconnu comme tel dans sa société. En effet, plus une figure historique est socialement reconnue comme ayant pris une part importante dans l'histoire, plus cette figure devrait être porteuse d'un sens dont la définition constitue un enjeu politique important. Par conséquent, le choix d'une figure historique dont la contribution aurait été largement amplifiée ou détournée par l'historiographie n'en serait pas moins pertinent. Dans une scène célèbre d'un film de John Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), un journaliste s'exclamait: « [l]orsque la légende devient un fait, imprimez la légende ». Les faits auxquels ce mémoire s'intéresse sont ceux produits par les légendes.

Notre objet d'étude sera donc la représentation de V. I. Lénine (1870-1924) dans le cinéma russe. Ce choix n'a rien de surprenant dans la mesure où comme nous l'avons vu plus haut, la représentation du dirigeant russe avait contribué à démarrer notre réflexion. Il est également cohérent avec les critères de sélection que nous venons d'expliciter.

1. 4. 1. La place de Lénine dans l'Histoire

Né Vladimir Illitch Oulianov à Simbirsk, Lénine a joué un rôle décisif dans l'histoire russe (si ce n'est mondiale) du 20ème siècle. Marxiste, il prend la direction du Parti bolchévique en 1903. Exilé durant de nombreuses années, il retourne en Russie en avril 1917, après que la Révolution de février eut balayé le pouvoir tsariste. Contre l'avis des cadres de son parti, Lénine argue que les travailleurs russes, ouvriers, soldats et paysans, doivent s'emparer du pouvoir alors détenu par une bourgeoisie nationale vacillante et arrêter la guerre toujours en cours avec l'Allemagne, afin de lancer la révolution socialiste mondiale. Avec le mot d'ordre « Tout le pouvoir aux soviets[4] » et en promettant « la terre aux paysans et la paix aux soldats », le Parti bolchévique dirige l'insurrection qui renverse le gouvernement provisoire. Mais, le gouvernement révolutionnaire, dirigé par Lénine, est rapidement confronté à une guerre civile qui prend la forme d'une invasion étrangère par les puissances européennes. Le pouvoir bolchévique se révèle alors de plus en plus autoritaire. Au début des années 1920, Lénine et son camp ont triomphé, mais la guerre a laissé un pays en ruine. Sans céder un pouce de pouvoir à une opposition qui passe rapidement de moribonde à inexistante, le gouvernement dirigé par Lénine préside à une reconstruction progressive de ce qui

[4] Conseils soldats, d'ouvriers et de paysans qui s'érigent en véritable contre-pouvoir durant la Révolution. Les bolchéviques y prennent peu à peu une grande influence, jusqu'à en prendre un contrôle complet dans le cadre de l'insurrection d'Octobre.

deviendra l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS). En 1923, Lénine tombe malade et doit se retirer du pouvoir avant de mourir l'année suivante. Le régime bolchévique construit alors un gigantesque culte autour de sa personne, au point où la doctrine officielle du Parti (et avec lui, de toute l'URSS et du mouvement communiste international) est baptisée le « marxisme-léninisme » (Carrère d'Encausse, 1998).

La figure de Lénine a donc une importance considérable dans l'histoire de la Russie et plus particulièrement dans sa période soviétique. Le choix de cette figure apparaît en ce sens tout à fait justifié du point de vue de son importance historique. Il en va de même si l'on considère le rapport qu'entretient le cinéma russe avec elle. En effet, la représentation médiatique de Lénine s'est construite à une époque où les autres médias de masse audiovisuels étaient peu (la radio) ou non-existant (la télévision). Elle a donc d'abord pris place au cinéma. Toutefois, le cinéma russe a été façonné à une période à la fois distincte et fondatrice de l'histoire du pays, c'est-à-dire la période soviétique, avant d'être profondément transformé à la fin de celle-ci. Nous délimitons en ce sens notre objet de recherche à cette période particulière, puisqu'elle correspond à un régime ayant sa construction politique propre. Ce régime a cependant duré 70 ans et son industrie cinématographique a produit de nombreuses mises en image de Lénine. Afin de bien circonscrire notre objet d'étude, il convient donc de nous centrer sur une période particulière.

1. 4. 2. Le cinéma soviétique et la représentation de Lénine

L'histoire du cinéma soviétique peut se découper en trois périodes assez distinctes : les années de la Nouvelle politique économique (NEP) qui correspondent globalement à la décennie 1920, la période stalinienne qui va des années 1930 au milieu des années 1950, et la période post-stalinienne, qui s'achève avec la *perestroïka* et l'effondrement du régime soviétique à partir du milieu des années 1980 (Beumers, 2009, pp. 1-4). Durant

la première période, le gouvernement bolchévique cherche à reconstruire une industrie cinématographique dévastée par la Guerre civile. L'État est très présent dans l'industrie, mais celle-ci n'en est pas moins assez décentralisée et laisse une place importante au secteur privé (Sumpf, 2015, pp. 23-24). En parallèle, si le régime encourage fortement la production d'œuvres à caractère révolutionnaire, la production est traversée par un « pluralisme modéré » qui laisse une grande liberté d'expérimentation aux cinéastes et donne naissance à une véritable avant-garde artistique (Kenez, 2005, p. 19). À la fin des années 1920, l'installation de Staline à la tête de l'État entraîne un changement d'orientation important : nationalisation et centralisation de l'industrie cinématographique et surveillance extrêmement serrée des contenus idéologiques et esthétiques (Miller, 2010, p. 15). Après la mort de Staline, l'Union soviétique connaît une certaine « déstalinisation ». L'industrie cinématographique garde le même type d'organisation, mais les contraintes idéologiques et esthétiques se font moins rigides tout en demeurant présentes (Beumers, 2009, pp. 112-117).

À travers ces diverses périodes, la représentation cinématographique de Lénine connaît plusieurs variations. Durant les années 1920, le leader bolchévique est peu représenté au cinéma. Certes, il est succinctement mis en scène dans le film *Octobre* (1928) d'Eisenstein, mais comme un élément parmi d'autres au sein d'une vaste reconstitution historique. La construction de la représentation cinématographique de Lénine commence plutôt durant la seconde moitié des années 1930, en pleine consolidation du pouvoir stalinien (Sumpf, 2015, p. 16). Lénine est alors interprété par des acteurs chevronnés (Leyda, 1976, pp. 407-408) dans des films connaissant des succès publics et critiques importants (Sumpf, 2015, pp. 150-152). Les mises en scène cinématographiques de Lénine vont alors se multiplier jusque dans les années 1980, dans un phénomène qui sera nommer la « Leniniana » (Ibid, pp. 204-208). Un premier tour d'horizon de cette importante production nous a permis de déceler une tendance générale. Durant la période stalinienne, l'on observe que Lénine est généralement mis en scène –que ce soit comme personnage principal ou comme personnage secondaire– à

des moments éminemment politiques de sa vie, c'est-à-dire lorsqu'il prend une part active à des évènements historiques marquants : la Révolution d'octobre, la Guerre civile, etc. Avec la déstalinisation, certains films tendent à approcher le personnage dans sa part intime, en s'intéressant par exemple à ses longues périodes d'exil en Europe.

Parmi les trois périodes du cinéma soviétique que nous avons décrites, celle dite du stalinisme, et particulièrement les années 1930, apparaît ainsi comme la plus porteuse quant à notre recherche. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les années 1930 voient une transformation profonde de la société soviétique, tant sur le plan culturel, qu'économique et social. Effectivement, en 1928, au terme d'une longue lutte intestine, Joseph Staline (1879-1953) s'empare du pouvoir et préside durant la décennie subséquente à une industrialisation à marche forcée qui transforme profondément le pays (Hobsbawm, 1999, pp. 489-506). Comme tout ordre social, ce régime avait besoin d'être constitué symboliquement et discursivement. L'impressionnant arsenal de propagande (culte de la personnalité, contrôle serré de la presse, conception d'une idéologie officielle, le marxisme-léninisme) alors déployé a trouvé une expression particulière dans la production artistique et médiatique. Dans l'industrie cinématographique, cela se traduit par sa nationalisation et sa centralisation rapide. Tout en assurant un contrôle idéologique très pointu sur la production (Kiriya, 2004, p. 5), le pouvoir veille à ce qu'elle rejoigne un public élargi (Kenez, 2005, p. 20). C'est dans cette perspective que sont réalisés de nombreux films biographiques qui, dans un style accessible, mettent en scène les aventures de héros de la Révolution, de la Guerre civile, ou encore de l'histoire russe (Dobrenko, 2007a, p. 243).

Centrer notre analyse sur cette période apparaît donc comme un choix tout indiqué. D'une part, c'est à ce moment-là que se construit véritablement la représentation cinématographique de Lénine. D'autre part, cette période est marquée par la mutation de la société soviétique et la production de représentations nouvelles pour assurer la domination du pouvoir stalinien naissant, ce qui constitue un contexte politique et

historique extrêmement riche. Par conséquent, notre objet de recherche est la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930.

1. 5. Question de recherche

Le thème de la mise en image des figures historiques au cinéma nous a amenés à construire une problématique autour du concept de représentation. Par la suite, la représentation de Lénine dans le cinéma de fiction soviétique des années 1930 a été choisie comme objet d'étude. La question qui animera cette recherche est donc la suivante :

- Comment est construite la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930 et quel sens produit-elle ?

La formulation de la question se veut en cohérence avec l'approche discursive de la représentation que nous présenterons dans le chapitre suivant. Il s'agit d'analyser la représentation de Lénine en elle-même, mais aussi de comprendre son sens à la lumière du contexte historique dans lequel elle est construite et du régime de pouvoir dans lequel il s'inscrit.

1. 6. Objectifs de recherche

Nos objectifs de recherche se découpent en deux axes :

1) Déterminer le contexte social, politique, institutionnel et discursif dans lequel se construit la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique.

2) À travers un corpus de films soviétiques, analyser la représentation de Lénine afin de dégager le sens qu'elle produit et le réinscrire dans le contexte précédemment décrit.

1. 5. Revue de littérature

1. 5. 1. L'approche historique des figures historiques et les travaux de Dobrenko

La représentation des figures historiques au cinéma, pas plus d'ailleurs que la représentation de Lénine, n'ont été directement approchée à travers leur dimension politique, comme nous nous proposons de le faire dans ce travail. Certes, le lien entre cinéma et figures historiques a été abordé par des tenants de l'approche « cinéma et histoire » que nous avons présentée plus haut, à commencer avec Kracauer qui voyait dans la mise en image de Danton par un film allemand du début des années 1930 un reflet des jeunesses allemandes tentées par le nazisme (Kracauer, 1984, pp. 285-286). Dans un texte en phase avec ce courant, l'historien Robert A. Rosenstone soulignait quant à lui que le cinéma était à même de faire vivre l'émotion dans l'histoire (Rosenstone, 1995, p. 165), sans toutefois examiner la manière dont les personnages mis en image contribuent à susciter cette émotion et ce que cela implique en terme de production de sens [5]. En fait, chez les tenants de l'approche historique, les représentations des figures historiques ne sont pas l'objet d'une analyse approfondie prenant en compte leurs multiples facettes (contexte de production, interprétation, traitement esthétique, etc.). Ces analyses souffrent en outre des limitations que nous avons déjà soulignées plus haut lorsque nous traitions de l'approche « cinéma et histoire ».

[5] Un aspect qui sera important dans notre étude et que nous développerons en chapitre II à travers la question du rôle politique des affects.

Les courtes analyses de la représentation cinématographique de Lénine qui sont contenues dans quelques ouvrages scientifiques s'inscrivent elles aussi dans l'approche historique. Ainsi, de Leyda (1976) à Sumpf (2015) a relevé le caractère éminemment accessible, réaliste et joyeux des premières interprétations du personnage, leurs mérites comparés et leur contexte de production, sans toutefois se livrer à une analyse socio-politique approfondie et systématique. Quant au volume de Luda et Jean Schnitzer, intitulé *La Vie de Lénine à l'écran* (1967), il s'agit d'un recueil d'extraits de scénarios des principaux films soviétiques mettant en scène le leader bolchévique. La préface d'Otar Teneichvili décrit dans les grandes lignes l'évolution des mises en image de Lénine dans le cinéma soviétique et le rôle pivot qu'ont joué les films des années 1930 dans celle-ci. Il souligne à son tour la « joyeuse énergie » qui anime le personnage, sa « simplicité », ainsi que sa détermination (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1967, p. 7), mais son analyse est plutôt de l'ordre de l'exaltation doctrinaire, la représentation cinématographique de Lénine étant surtout pour lui un « modèle de la création d'une image à l'écran d'un grand personnage historique, l'image d'un chef révolutionnaire d'un type nouveau » (Ibid, p. 10).

L'approche mobilisée par l'historien Evgeny Dobrenko dans le cadre de ses travaux est plus proche de notre démarche. À travers les nombreuses contributions qu'il a consacrées aux représentations staliniennes, et plus particulièrement dans son ouvrage *Stalinist Cinema and the Production of History : Museum of the Revolution* (2008), il approche les représentations comme des lieux de production de sens, et les films historiques des années 1930 comme des lieux de production de la version stalinienne de l'histoire, mais aussi de discours s'adressant à la société soviétique de l'époque. Dobrenko décortique ainsi la manière dont ces films dotent le régime de sa « propre légitimité » historique et construisent une « nouvelle identité soviétique » (Dobrenko, 2008, p. 5). Les représentations apparaissent non pas comme les reflets d'une époque, mais de véritables enjeux de pouvoir au sein même de cette époque. Il propose en outre des analyses pertinentes des personnages de Maxime dans la trilogie de Trauberg et

Kozintsev (Ibid, p. 199) et du Tchapaev des réalisateurs Vassiliev[6] (Dobrenko, 2007a, pp. 242-251). Il existe cependant dans ces analyses deux angles morts auxquels notre travail –du fait de son objet d'étude plus exigu– est en mesure de remédier. D'abord, la représentation de Lénine n'est pas analysée. Surtout, si Dobrenko expose de manière convaincante le sens produit par les représentations qu'il analyse, il n'examine pas de manière approfondit et systématique leur construction, ce qui aurait permis une analyse plus poussée du sens de chaque cas particulier et une meilleure compréhension de leur fonctionnement.

1. 5. 2. Les études du cinéma russe et soviétique

Parmi les travaux que nous venons de décrire, plusieurs s'inscrivent dans le champ des études du cinéma russe et soviétique. Il est d'ores et déjà à prévoir que ce champ occupera une part importante de la documentation mobilisée dans le cadre de ce travail, aussi il convient d'en dire ici quelques mots. Le cinéma soviétique des années 1930 occupe une place importante dans cette littérature qui en explore plusieurs dimensions. Ainsi, les histoires générales de cette période se partagent entre des approches plutôt centrées sur les parcours et anecdotes autour de quelques grands cinéastes (Leyda, 1976, dont le travail n'en demeure pas moins canonique) ou des analyses du fonctionnement des institutions (Miller, 2010) à laquelle s'ajoute parfois une évaluation systématique de la production filmique et de ses thématiques dominantes (Beumers, 2009). Le cinéma des années 1930 est outre l'objet de divers sous-champs de recherche qui se penchent sur certaines dimensions précises : les différents « genre » du cinéma stalinien (Dobrenko, 2007a), son rapport au cinéma hollywoodien (Creissel et Feigelson, 2005) ou au réalisme socialiste (Pozner, 2005) ou encore la question de la censure (Laurent, 2000, pp. 19-25).

---

[6] Nous aborderons cette analyse dans le chapitre V.

À l'intérieur de ces divers sous-champs de recherche se détachent deux perspectives renvoyant à une opposition qui traverse tout le champ des études sur l'Union soviétique quant à la « définition du régime stalinien » (Ibid, p. 20). La première, dite « totalitarienne » considère que l'industrie cinématographique des années 1930, ainsi que la société soviétique en générale, était entièrement sous la coupe du pouvoir stalinien. L'effondrement de l'URSS et l'ouverture des archives officielles a renforcé l'émergence de la seconde, qualifiée de « révisionniste». Celle-ci avance que même si extrêmement puissant et intrusif, l'État soviétique n'est jamais parvenu à contrôler entièrement la société et l'industrie cinématographique, et qu'au sein de cette dernière se mêlaient et s'affrontaient toutes sortes d'intérêts individuels et organisationnels divergents (Laurent, 2005, p. 37; Miller, 2010, pp. 1-3; Pozner, 2005, pp. 14-17). Notre recherche s'inscrira dans cette seconde perspective. En effet, si nous considérons qu'un ordre social et politique est toujours le résultat de manœuvres discursives contingentes pour en fixer le sens, il en découle qu'on ne peut considérer l'État stalinien comme le seul lieu de production de son propre pouvoir, mais que celui-ci doit au contraire minimalement être façonné et reproduit dans plusieurs strates de la société[7]. Autrement, l'analyse des représentations du stalinisme, et dans le cas qui nous occupe, de la représentation cinématographique de Lénine, n'aurait que peu d'intérêt, puisque celles-ci ne seraient alors que de purs reflets de la doctrine stalinienne, qu'il suffirait d'aller lire dans les manuels officiels du Parti. En ce sens, la perspective « révisionniste » permet de prendre en compte plusieurs institutions et acteurs différents ayant joué un rôle dans la construction des représentations du stalinisme, tout en insistant sur le fait que ce sont ces dernières qui sont à l'origine de la production du sens.

---

[7] La question de la compatibilité entre le pouvoir stalinien et le concept d'hégémonie sera posée en chapitre II.

CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

À présent que nous avons formulé notre problématique, il nous faut préciser le cadre théorique à partir duquel se développe ce mémoire. Dans le chapitre précédent, il est apparu assez clairement que la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique devait être traitée sous un angle politique. Nous commencerons donc par définir plus précisément notre approche disciplinaire et la théorie de la représentation dans laquelle nous nous inscrivons. Nous définirons ensuite les concepts qui nous accompagneront tout au long de ce mémoire tout en montrant comment ils y seront mobilisés. Finalement, nous terminerons ce chapitre en formulant une hypothèse de recherche.

2. 1. Présentation des approches disciplinaire et théorique

2. 1. 1. La sociologie politique

Dans le chapitre précédent, nous avons expliqué en quoi l'approche historique issue du binôme « cinéma et histoire » sied mal à notre problématique. Nous avons montré que cette question gagnait plutôt à être traitée d'un point de vue politique. Nous adopterons donc une approche sociopolitique. L'adjonction de ces deux disciplines (sociologie et science politique) correspond à une « sociologisassion » de la science politique. Celle-ci, cessant d'être une sorte « d'auxiliaire » des sciences juridiques, intègre des éléments sociologiques tant au niveau méthodologique que conceptuel et paradigmatique (Lecomte, 2005, p. 19). La définition suivante montre bien en quoi cette approche est compatible avec notre sujet de recherche :

> [L]a sociologie politique sembl[e] pouvoir être défini[e] par la conjonction d'un objet (le politique) et d'une approche (sociologique) –approche qui n'est pas exclusive de l'inscription de ces objets dans une perspective historique et n'interdit pas de prendre l'histoire des phénomènes ou institutions étudiés comme objet d'étude. [...] C'est-à-dire qu'elle vise [...]

> à expliquer les phénomènes politiques, les institutions et les comportements des acteurs politiques, mais aussi leurs croyances, leurs représentations du monde dans lequel ils se meuvent [...] en tenant compte du sens qu'y mettent les acteurs eux-mêmes. (Ibid, p. 22)

Comme on le voit, cette approche n'exclut pas l'historicisation des phénomènes étudiés et intègre les représentations à l'intérieur de son champ d'études, ce qui la met en adéquation avec notre démarche de recherche.

2. 1. 2. Théories de la représentation. Perspective constructiviste et approche discursive

Il nous faut à présent définir notre approche théorique de la représentation, puisqu'il s'agit du concept central à partir duquel nous développerons notre cadre conceptuel. Comme l'explique Stuart Hall, il existe trois théories de la représentation. La première, dite « réflexive » postule que les représentations sont le reflet du sens déjà contenu dans la réalité. Le sens est donc à rechercher dans le réel et non dans les représentations de celui-ci. La seconde, dite « intentionnelle », propose que l'auteur d'une représentation décide lui-même de son sens. C'est donc dans les intentions de l'auteur qu'il faut chercher la source du sens. Finalement, la troisième, dite « constructiviste », avance que le sens n'existe en pas en lui-même dans les individus et les choses. Il est plutôt construit socialement et produit par des systèmes de représentation. L'analyse des représentations doit donc dans un même temps se pencher sur les sociétés qui les produisent (Hall, 2013b, pp. 10-11). Dans le cadre de ce mémoire, nous nous appuierons sur la théorie constructiviste.

À l'intérieur de cette théorie, les représentations peuvent être étudiées selon deux approches : sémiologique et discursive. L'approche sémiologique analyse la forme que prend une représentation, c'est-à-dire la manière dont elle produit du sens. L'approche

discursive s'intéresse quant à elle à la dimension politique des représentations, celles-ci étant considérées comme des composantes de discours. La définition proposée par Hall est éloquente:

> [The discursive approach] examines not only how language and representation produce meaning, but how the knowledge which a particular discourse produces connects with power, regulates conduct, makes up or constructs identities and subjectivities, and defines the way certain things are represented, thought about, practised and studied. The emphasis in the *discursive* approach is always on the historical specificity of a particular form of « regime » of representation: not on « language » as a general concern, but on specific *languages* or meanings, and how they are deployed at particular times, in particular places. (Hall, 2013a, p. xxii)

Cette définition est cohérente avec les conclusions que nous avions tirées dans le chapitre précédent, à savoir que les représentations de figures historiques devaient être approchées comme des lieux de production de sens qui sont l'objet de la lutte pour l'hégémonie. L'approche discursive confirme que cette « bataille pour le sens » se doit d'être historicisée, puisqu'elle s'inscrit toujours dans un contexte particulier qui est déterminant de la manière dont les représentations sont construites. Ainsi, nous n'approcherons pas la représentation cinématographique de Lénine d'un point de vue sémiologique, c'est-à-dire comme faisant partie d'un système de signes vaste et intangible, et ce même si des outils issus de la linguistique seront mobilisés dans notre cadre conceptuel. Parler de « discours » apparaît plus approprié, en particulier si, à la suite de Laclau, l'on considère que ceux-ci ne sont pas « une chose limitée aux domaines de la parole et de l'écriture, mais un ensemble d'éléments » (Laclau, 2008, p. 86) dont les représentations cinématographiques peuvent être une composante. Dans cette optique, le sens produit par la représentation cinématographique de Lénine doit être inscrit dans le cadre d'un discours social et politique plus large. Notre approche théorique désormais établie, nous pouvons définir notre cadre conceptuel.

2. 2. La représentation

Les contours du concept de représentation ont peu à peu été esquissés dans le chapitre et les pages précédentes. Nous avons établi que la représentation est un lieu de production du sens. Le sens est perpétuellement en mouvement, ce qui fait que sa fixation temporaire –hégémonique– est un enjeu politique dont la représentation est un moment clé.

2. 2. 1. Mode opératoire. Le langage, premier lieu de production du sens

Avançons-nous maintenant plus avant dans l'analyse de ce concept, afin de détailler son mode opératoire. Cela commande de se pencher sur la linguistique saussurienne telle que mobilisée par Stuart Hall. Le langage y est composé de deux systèmes de représentation : conceptuel et linguistique. Avec le premier, les êtres humains se représentent mentalement un ensemble de concepts: objets, émotions, pratiques, etc. Toutefois, pour que le sens attribué à ces concepts puisse être communiqué il faut que ceux-ci soient représentés par un autre élément, une forme. Ce n'est qu'à travers la représentation qu'un concept se cristallise en une forme, qu'il acquiert une identité, un sens qui lui est propre (Hall, 2013b, pp. 2-4). Le langage, lieu « privilégié » de production et de circulation de sens (Hall, 2013a, p. xx) fonctionne donc grâce à la représentation. Dans ce système, le signifié est le concept représenté, et le signifiant la forme représentante ; ensemble, ils constituent un signe. Les mots, les gestes, les images, les sons, les symboles, les notes musicales, etc., sont autant de signes faisant partie de différents systèmes de langage.

Un autre élément est cependant nécessaire au fonctionnement du langage : la relation de différence. C'est la différence entre deux signes qui permet dans un premier temps d'asseoir leur identité propre ; « salut » n'est pas « bonjour », et c'est d'abord cette différence qui permet de cristalliser l'identité des deux concepts. Ce « jeu des différences » fait en sorte que le lien entre signifiant et signifié est particulièrement instable ; le sens est perpétuellement en mouvement et est donc fixé arbitrairement (Hall, 2013b, pp. 16-17). Ces observations ont une conséquence importante. Si l'on considère la culture comme étant d'abord du « sens partagé », du sens commun, alors le langage, lieu premier de production du sens, en est le premier élément constitutif (Hall, 2013a, pp. xvii-xix). Les sociétés elles-mêmes sont donc foncièrement instables, leur sens commun étant constamment redéfini par le mouvement continu des représentations langagières.

2. 2. 2. Politique et représentation. Identité, peuple et signifiant vide

Nous pouvons à présent examiner comment ces phénomènes se traduisent politiquement, cette fois en nous appuyant sur les écrits de Chantal Mouffe et d'Ernesto Laclau. Ceux-ci montrent que la représentation est une dimension inhérente du politique. Le social étant une « totalité toujours inachevée » du fait du jeu des différences, l'identité d'un corps social est toujours incomplète, ce qui rend nécessaire un processus d'identification collective permettant d'en fixer les limites et d'en asseoir le sens (Laclau, 2007, p. 92). Ce processus nécessite une opération hégémonique similaire à celui prenant place dans le langage. En effet, un groupe social ne peut pleinement se constituer qu'à deux conditions. D'une part, établir sa différence avec ce qui est extérieur à lui et d'autre part se doter d'un marqueur identitaire propre. Ces deux conditions ne peuvent être remplies qu'à travers un processus de représentation : il faut être en mesure de désigner ce qui est à l'extérieur

du groupe, puis de nommer ce qu'est le groupe lui-même. Ce double acte de représentation produit une identité qui constitue –toujours de manière temporaire et contingente– le groupe (Ibid, pp. 97-99). En ce sens, le processus de représentation politique ne consiste pas uniquement en l'expression directe d'identités particulières, mais aussi en leur transformation, voir à leur production. En effet, le représentant ne peut se contenter de porter les revendications de ceux qu'il représente : il doit aussi présenter celles-ci de manière à ce qu'elles soient d'intérêt général aux yeux du corps politique dans son ensemble. Le représentant ajoute donc quelque chose au message dont il se fait le porte-voix, et l'identité du groupe qui est représenté est de ce fait transformée par l'acte même d'être représenté. Dans le cas où cette identité n'était pas encore existante, c'est l'acte de représentation lui-même qui la constitue. L'acte de représentation politique, même lorsqu'il fonctionne de manière optimale, n'est donc pas un mouvement unidirectionnel du représenté au représentant, mais bien un mouvement de va-et-vient entre les deux (Ibid, p. 98).

Voyons maintenant plus en détail comment se met en place le processus de constitution des identités collectives. La théorie du populisme développée par Laclau nous fournit ici les éléments nécessaires. Celle-ci prend pour point de départ une société dont l'instance dirigeante serait incapable de répondre aux différentes demandes qui émergent de la population. Ces demandes, alors désignées comme *démocratiques*, trouvent, malgré leurs différences, une unité commune dans le fait qu'elles sont en opposition avec l'instance dirigeante. Elles forment alors une chaîne d'équivalence et deviennent des demandes *populaires*. Éventuellement, une des demandes se détache de la chaîne pour la *représenter* dans son entièreté. Pour cela, il faut cependant que cette demande se vide de son caractère particulier, de sa revendication originelle. Elle devient alors un *signifiant vide*, c'est-à-dire un signe qui se vide tendanciellement de son signifié particulier de manière à incarner une signification à la fois plus large et plus floue. De la demande particulière originelle, il ne tend à rester, aux yeux des autres demandes de la chaîne d'équivalence, qu'une « forme » à laquelle elles peuvent s'identifier, car –

tendanciellement– vidée de son « concept ». Le concept, ou le sens, produit par la représentation du signifiant vide est en fait le *lien d'équivalence* qui relie désormais les demandes de la chaîne, constituant leur identité commune. Le signifiant vide fonctionne alors comme une *identité populaire* qui ne représente pas les demandes en elles-mêmes, mais bien le lien d'équivalence autour duquel elles se condensent. Cet ensemble –un lien d'équivalence se cristallisant grâce à sa représentation par un signifiant vide– est un *peuple*[8] (Laclau, 2008, pp. 91-92 ; 115-117). Comment un signifiant vide émerge-t-il? Par le processus arbitraire d'une opération rhétorique : le signifiant vide doit être désigné, et cette désignation contient nécessairement une part d'affect (Ibid, pp. 133-134). La dimension affective est donc inhérente à la représentation puisque c'est par elle que passe la désignation d'un signifiant vide.

En outre, un individu peut devenir un signifiant vide. Effectivement, plus une chaîne d'équivalence est vaste –réunissant des demandes très diverses qui occupent des pans très larges du spectre social et politique–, plus le signifiant vide tend à « se singulariser » et donc à s'incarner dans la figure d'un individu, d'un leader[9] (Ibid, p. 122). Effectivement, dans son ouvrage *Celebrity and Power : Fame in Contemporary Culture* (1997), David Marshall a montré que dans les sociétés modernes le système de « célébrité » (qui inclut vedettes, héros, dirigeant politique, etc.) est un lieu de pouvoir qui est producteur de sens, au même titre que d'autres systèmes de représentation. Une célébrité est à ce titre une personne qui représente autre chose qu'elle-même (Marshall, 1997, pp. 56-57), c'est-à-dire qu'elle travaille à « pourvoir un sens et une cohérence à

---

[8] Dans *La Raison populiste* (2008), Laclau illustre son propos avec un exemple qui n'est pas sans lien avec l'objet de ce mémoire. Durant la Révolution russe, les bolchéviques prennent le pouvoir avec le slogan « la terre, le pain, la paix ». Ces trois mots agissent ici comme des signifiants vides, comme des identités populaires. En effet, si ces revendications sont bien présentes dans la population en révolte, elles sont pourtant accompagnées de plusieurs autres. Mises de l'avant par le Parti bolchévique, elles en sont venues à représenter la part non négligeable d'une population pourtant hétérogène (composée de paysans, ouvriers, soldats, d'une partie de la petite-bourgeoisie, etc.) et donc quelque chose de bien plus large que leurs sens particuliers, contribuant ainsi à constituer un peuple (Laclau, 2008, pp. 119-120).

[9] Laclau donne l'exemple de Nelson Mandela, en qui en était venu à incarner la lutte contre l'apartheid dans son entièreté (Ibid, p. 123).

une culture » (Ibid, p. x). De même, l'affect est une dimension constitutive du pouvoir de la célébrité (Ibid, p. 75), au même titre que de l'acte de représentation. Comme le leader populaire, les célébrités sont donc des signifiants vides, à la différence que le premier est issu d'une logique politique particulière, que Laclau nomme la logique populiste.

Nous avons à présent cerné plusieurs concepts qui seront primordiaux pour notre étude. Nous avons vu qu'une identité politique est le résultat d'une opération hégémonique dans laquelle la représentation joue un rôle central. En effet, les identités politiques sont produites par des signifiants vides qui peuvent être les représentations de demandes particulières comme d'individus. Si ces concepts sont essentiels au populisme décrit par Laclau, qui est une logique politique consistant spécifiquement à construire un peuple en opposant « ceux d'en bas » à « ceux d'en haut » (Laclau, 2008, p. 141), cela ne signifie pas qu'ils y soient exclusifs. Ces concepts renvoient au contraire à des dimensions inhérentes du politique, et leur caractère heuristique n'est pas conditionné à l'analyse d'un phénomène proprement populiste[10] (Ibid, pp. 182-183). D'autres modes opératoires peuvent en effet être mis en œuvre pour construire des identités politiques ou même un peuple et à la fin de ce chapitre nous examinerons de quelle manière ces différents éléments théoriques sont compatibles avec le contexte politique de notre objet d'étude. Il nous faut toutefois encore préciser l'un de ces éléments : le concept d'affect.

2. 2. 3. L'affect

Le philosophe Frédéric Lordon propose une définition du concept d'affect qui s'accorde d'autant plus avec notre cadre théorique que ses travaux concordent avec ceux de

[10] En fait, Laclau considère qu'agir politiquement requiert nécessairement de recourir à certains éléments de la logique populiste et particulièrement de construire une chaîne d'équivalence, ce qui ne signifie pas nécessairement d'adopter le populisme en tant que stratégie politique, mais seulement certaines de ses dimension (Laclau, 2008, pp. 182-183).

Mouffe et Laclau, même s'ils prennent plutôt comme point de départ la pensée philosophico-politique et anthropologique de Spinoza. En s'inspirant fortement de ce dernier, Lordon propose de l'affect la définition suivante :

> L'affect chez Spinoza est le nom le plus général donné à l'effet qui suit de (sic) l'exercice d'une puissance. Une chose exerce sa puissance sur une autre, cette dernière s'est trouvée modifiée : affect est le nom de cette modification. Le vent courbe une tige : la tige est modifiée –affectée. Une personne parle à une autre, qui se met en colère, ou bien s'en trouve agréablement songeuse : elle a été modifiée [et affectée] [...]. (Lordon, 2016, p. 16)

L'affect est donc la modification qui survient au sein d'un corps lorsque celui-ci entre en relation avec quelque chose ou quelqu'un d'extérieur à lui. En ce sens, la société est un important lieu de circulation des affects, puisqu'à travers leurs interactions avec leurs semblables et avec la nature, les humains en produisent en permanence. Les affects sont toutefois « systématiquement médiatis[és] (par des rapports sociaux, des formes institutionnelles, etc.) » (Ibid, pp. 16-17). L'humain lui-même ne s'oriente, n'agit qu'en fonction des affects qui lui parviennent de l'extérieur, de sorte qu'il « vit sous l'empire de la causalité affective : *homo* est essentiellement *passionalis* » (Ibid, p. 18). À ce stade, il est aisé de percevoir le lien étroit entre affect et politique. Puisque les êtres humains ne se mettent en mouvement qu'à condition d'être affectés, il s'en suit que les idées et les pratiques ne peuvent avoir une empreinte concrète qu'à condition d'être « accompagnée[s], et plus exactement liée[s] à des affects » (Ibid, p. 20). Si l'on considère le politique comme un lieu de pouvoir où s'affrontent différents discours – porteurs d'idées et de pratiques– visant l'hégémonie (Mouffe, 2005, p. 17), il en découle que l'affect est une condition de la construction de celle-ci. Ce n'est en effet qu'au moyen de l'affect que les discours sont en mesure de convaincre et de faire agir.

Quelles implications ces observations ont-elles pour notre cadre théorique ? Nous avons vu que l'affect est un aspect essentiel de la désignation d'un signifiant vide et de la

production d'une identité collective. Un signifiant vide doit ainsi être en mesure d'affecter le groupe ou les individus chez qui il souhaite susciter l'identification. Pour qu'un individu devienne un signifiant vide, il lui faut donc entre autres produire des affects. En fait, l'on peut supposer que la puissance d'un signifiant-individu est d'autant plus grande que celui-ci est en mesure de produire par lui-même de nouveaux affects, puisqu'il s'agit d'un être humain en chair et en os[11]. Dans le cadre de l'analyse du sens produit par un signifiant-individu, se pencher sur sa dimension affective est donc une tâche essentielle.

2. 2. 4. Synthèse

Nous pouvons à présent proposer une synthèse du concept de représentation : 1- La représentation est un lieu de production de sens et donc un processus constitutif de l'ordre social puisque constitutif du langage lui-même. 2- L'instabilité de l'ordre social, héritée de l'instabilité du langage, fait de la fixation du sens commun l'enjeu essentiel de la lutte pour l'hégémonie. Celle-ci passe nécessairement par le contrôle des représentations. 3- Au niveau politique, la représentation fonctionne par la désignation de signifiants vides, c'est-à-dire des signes vidés de leur signifié afin de représenter des aspirations plus larges. L'affect joue un rôle central dans ce processus de désignation. 4- Un individu ou plutôt la représentation d'un individu peut devenir un signifiant vide.

Le concept de représentation est maintenant défini, mais nous ne pouvons pas nous en arrêter là. Avec Hall, Laclau et Mouffe, le sens produit par les représentations est considéré comme étant de « l'identité ». Or chez ces deux auteurs l'identité apparaît

[11] Contrairement à un mot ou à une revendication, dont le sens change en fonction du contexte et des luttes hégémoniques dont ils sont l'objet, ce qui requiert de constamment en renouveler la charge affective. À titre d'exemple, le terme « liberté », un signifiant vidé de son signifié au point d'en devenir « flottant » (Laclau, 2008, p. 155), est chargé d'un affect qui varie grandement en fonction du lieu et de l'époque.

comme l'élément permettant de combler la part de vide, d'inachevé qui est inhérent au social. Sa fonction consiste essentiellement à effectuer une forme de clôture, qui permet de délimiter les frontières du groupe et de lui donner des points de repère commun. L'identité est constitutive du social, mais on ne nous dit pas en quoi celle-ci donne un sens à des pratiques sociales ou encore les génère. Pourtant, les pratiques sont une dimension essentielle de la culture et « c'est par l'usage des choses, et ce que nous savons, pensons et ressentons par rapport à celles-ci –c'est-à-dire de la manière dont nous les représentons– que nous leur donnons du sens » (Hall, 2013a, p. xix). De même, l'approche discursive s'intéresse précisément aux représentations parce que celles-ci produisent des discours qui construisent et donnent sens aux pratiques du monde social. Il nous faut donc proposer un concept qui puisse nous permettre de traiter de cette dimension de la production du sens.

2. 3. Le mythe

Dans ses travaux d'anthropologie structurale, Lévi-Strauss décrit les mythes comme de grands récits expliquant et légitimant pratiques, règles et normes sociales fondatrices. Il observe en outre que leurs structures sous-jacentes sont les mêmes d'une société à l'autre (Lévi-Strauss, 1985, pp. 235-265). Évidemment, cette posture est incompatible avec l'approche que nous avons développée jusqu'ici, où les représentations sont construites de manière historiquement contingente. Définir le mythe comme un récit rendrait en outre l'application de ce concept beaucoup trop large : un récit a de multiples composantes (évènements, personnages, narration) regroupant plusieurs types de représentations, alors que cette recherche se concentre sur une catégorie particulière.

Une autre conceptualisation du mythe, elle aussi issue du structuralisme, nous donne un point de départ plus compatible avec notre sujet de recherche. Dans *Mythologies* (1957), Roland Barthes définit le mythe comme une *forme* particulière et historiquement

contingente de message ou de communication : les mythes et leur signification évoluent et disparaissent avec les évolutions sociales, de sorte que toute chose peut devenir un mythe (Barthes, 1957, pp. 215-216). Cela s'explique par la manière dont les mythes sont construits, c'est-à-dire comme un « système sémiologique second » (Ibid, p. 217). À un signe (la fusion d'un signifiant et d'un signifié) est accolé un signifié autre que le signifié d'origine ; le sens produit par le signe est donc détourné pour produire une signification mythique (Ibid, pp. 221-228). De prime abord, il s'agit d'une construction semblable à celle du signifiant vide de Laclau, à la différence qu'avec celui-ci le signe est « vidé » de son signifié particulier pour produire un sens plus large, et qu'avec Barthes il est en quelque sorte parasité pour que son sens soit dévié. Cette distinction doit probablement plus aux postures éthico-politiques respectives des auteurs qu'à une véritable incompatibilité conceptuelle. Alors que pour Laclau la représentation de signifiants vides est une condition du politique et par la même de la constitution de l'ordre social, pour Barthes le mythe est plutôt une « parole dépolitisée » parce qu'il représente comme naturels les discours idéologiques dominants (Ibid, pp. 251-252). En ce sens, et puisque « [l]a provocation d'un imaginaire collectif est toujours une entreprise inhumaine » (Ibid, p. 250) un ordre social égalitaire devrait nécessairement recourir à des représentations qui ne sont pas mythiques, mais « initialement politique[s] et finalement naturelle[s] » (Ibid, p. 255). Comme nous l'avons vu plus haut, avec le jeu des différences le lien signifié-signifiant est foncièrement instable, ce qui rend peu concevable qu'une représentation puisse avoir un sens « naturel » ; au contraire, c'est cette instabilité qui assure qu'un ordre social ne soit jamais achevé et que la révolution soit possible.

Une fois les réticences de Barthes écartées, il reste une conceptualisation du mythe qui est utile essentiellement par la description de sa construction interne. En effet, nous pouvons considérer le mythe comme un signe qui a été vidé de son signifié originel ; donc comme un signifiant vide. C'est ce second terme que nous utiliserons à partir de maintenant. Cependant, cela ne nous avance guère dans la quête de la spécificité de la

représentation mythique. Il manque en effet à la conceptualisation de Barthes deux éléments primordiaux. D'une part, rien ne nous est dit sur l'opération permettant à un signe de devenir un mythe. D'autre part, la fonction sociale du mythe (c'est-à-dire la légitimation idéologique de l'ordre social et politique) apparaît beaucoup trop large, alors que ce concept devait nous permettre de cerner plus précisément la dimension de la représentation qui donne sens aux pratiques sociales.

Une autre définition du mythe, d'abord développée par Edgar Morin puis reprise des années plus tard par Éric Macé, permet de dépasser ces écueils. Dans son ouvrage *L'Esprit du temps* (publié en 1962), Morin se penche sur ce thème en adoptant une approche socio-anthropologique. Les mythes y sont définis comme des représentations où se rencontrent et se mêlent le réel de la vie vécue et le « virtuel » de l'imaginaire (Morin, 2008, pp. 110-111). Les « tensions offertes par les contradictions de la vie sociale » (Macé, 2002, p. 49) y trouvent alors une résolution. En d'autres mots, les pratiques de l'ordre social et politique trouvent une justification, une explication à l'intérieur des mythes. Ceux-ci sont un lieu de rencontre de différents éléments contradictoires, mais qui une fois articulés sont porteurs de sens. Cette articulation est rendue possible par le concours de l'imaginaire.

À ce stade, l'on peut déjà entrevoir en quoi cette conception du mythe peut s'intégrer à notre cadre conceptuel. Trois questions quant à la conceptualisation de Morin doivent toutefois être répondues pour permettre de donner une définition opératoire du concept.

1. Quelle est la nature du sens produit par le mythe de Morin? Celui-ci développe ce concept à travers une étude assez vaste de ce qu'il nomme la *culture de masse*. Celle-ci correspond aux biens culturels produits

> selon les normes massives de la fabrication industrielle; répand[u] par des techniques de diffusion massive [...] ; s'adressant à une *masse*

> sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, famille, etc.) » (Morin, 2008, p. 26).

En son sein sont construits des mythes représentant les diverses facettes du nouveau sens commun dont se dotent les sociétés du capitalisme occidental. Par exemple, dans le mythe du *happy end*, figure imposée du cinéma hollywoodien à partir des années 1930, Morin décèle que « [l]'idée de bonheur [...] devient le noyau affectif du nouvel imaginaire » (Ibid, p. 101). Le nouvel idéal de la quête du bonheur privé tend alors redéfinir l'ensemble des pratiques sociales, des relations amoureuses au travail, en passant évidemment par la consommation, dimension essentielle de la culture de masse. En d'autres mots, le mythe de Morin produit un sens dessinant et légitimant les pratiques de l'ordre social.

2. Comment fonctionnent les mythes? Comment produisent-ils du sens? Si Morin ne fournit pas d'explications détaillées quant au processus qui mène à leur construction, il montre cependant de quelle manière ils deviennent les « conducteurs du loisir, du bonheur, de l'amour », dans un mouvement qui va « non seulement du réel vers l'imaginaire, mais aussi de l'imaginaire vers le réel » (Ibid, p. 97). Cela est rendu possible grâce à la dialectique de projection-identification, un phénomène dont les deux pôles renvoient à des besoins anthropologiques fondamentaux. D'une part, la projection « est un processus universel et multiforme. Nos besoins, nos aspirations, nos désirs, nos obsessions, nos craintes se projettent non seulement dans le vide en rêves et imaginations, mais sur toutes choses et tous êtres » (Morin, 1978, pp. 91-92). La projection correspond donc à la capacité de s'extraire de la vie vécue pour tendre vers un monde ou une vie différente. L'identification est au contraire un processus où « le sujet, au lieu de se projeter dans le monde, absorbe le monde en lui. L'identification "incorpore l'environnement dans le soi" et l'intègre affectivement » (Ibid, p. 92). Il s'agit donc du ressort qui permet de s'identifier aux représentations qui correspondent un tant soit peu à la vie réelle. Inséparables pour Morin, ces deux pôles interagissent

dans une relation dialectique qui les renforce l'un et l'autre. Au cinéma, cette dialectique s'active de la manière suivante :

> Dans la mesure où nous identifions les images de l'écran à la vie réelle, nos projections-identifications propres à la vie réelle se mettent en mouvement. [...] Il n'y a que des jeux d'ombre et de lumière sur l'écran; seul un processus de *projection* peut *identifier* des ombres à des choses et des êtres réels et leur attribuer cette réalité qui leur manque si évidemment à la réflexion, quoique si peu à la vision. [...] Autrement dit un mécanisme de projection-identification est à l'origine même de la perception cinématographique. (Ibid, pp. 97-98)

La dialectique de projection-identification est donc ce qui permet aux représentations mythiques de prendre corps chez les groupes et les individus et de cristalliser en eux le sens qu'elles produisent.

3. La notion d'imaginaire s'étant glissée à quelques reprises dans notre investigation du concept de mythe, comment peut-on la définir ? Si Morin souligne bien que l'imaginaire est une dimension inhérente à l'esprit humain (Ibid, p. 212), il n'en donne cependant pas de définition satisfaisante. Les travaux de Cornelius Castoriadis nous permettent de combler ce vide, d'autant plus qu'ils boucleront la boucle de notre exploration théorique en nous ramenant vers les théories du « tournant culturel » :

> [N]ous parlons d'imaginaire lorsque nous voulons parler de quelque chose d'« inventé » –qu'il s'agisse d'une invention « absolue » (« une histoire imaginée de toutes pièces »), ou d'un glissement, d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leurs significations « normales » ou canoniques [...]. Dans les deux cas, il est entendu que l'imaginaire se sépare du réel, qu'il prétende se mettre à sa place (un mensonge) ou qu'il ne le prétende pas (un roman). (Castoriadis, 1975, p. 190)

L'imaginaire est donc un mouvement vers l'extérieur du réel, ou du moins du réel directement perçu. Comme Morin, Castoriadis considère qu'il s'agit d'une dimension

essentielle des sociétés humaines. Dans une réflexion d'une grande proximité avec Hall et Laclau, il montre qu'à travers l'histoire, des symboles émergent de manière contingente et fondent l'identité des institutions sociales et leur mode de fonctionnement (Ibid, p. 195). Ces symboles se construisent de la même manière que les signifiants vides de Laclau ou les mythes chez Barthes ; ils sont des signes dont le sens a été déplacé en leur accolant de nouveaux signifiés. L'imaginaire est la faculté qui permet cette opération : l'ordre social et politique découle donc d'un « imaginaire social » (Ibid, p. 197). Comment cette notion nous aide-t-elle à définir le concept de mythe? Avec Barthes, nous avons exploré la construction interne du mythe ; avec Morin la manière dont il produit le sens des pratiques sociales ; finalement, avec Castoriadis nous découvrons la condition même de sa production : l'imaginaire humain. Précédemment, nous avions vu que les signifiants vides étaient désignés par une opération rhétorique dans laquelle l'affect jouait un rôle primordial. Nous pouvons maintenant ajouter que ce rôle est partagé avec l'imaginaire, qui est à ce titre voisin de l'affect.

Ces divers éléments assemblés, nous pouvons à présent proposer une définition du concept de mythe : 1- Le mythe est un signifiant vide. 2- Lieu de rencontre entre la vie sociale réelle et l'imaginaire social, le mythe résout les tensions qui peuvent exister entre ces deux pôles et produit ainsi des normes, des pratiques et une éthique de la vie sociale et personnelle. 3- Le mythe se cristallise chez les individus et les groupes par la dialectique de projection-identification. 4- La construction d'une représentation mythique est rendue possible par une opération où l'imaginaire et l'affect jouent un rôle central.

2. 4. Le cadre conceptuel appliqué à l'objet d'étude

À présent que nous avons présenté différents concepts, montrons brièvement comment ils s'emboitent l'un dans l'autre et comment ils seront mobilisés dans notre analyse, avant d'examiner d'éventuelles réticences que ces associations pourraient soulever.

2. 4. 1. Représentation, signifiant vide, identité et mythe

Avec Laclau, nous avons vu que dans le politique, la représentation produit du sens par l'émergence de signifiants vides. Ces signifiants vides produisent alors l'identité constitutive d'un peuple. Nous avons ensuite ajouté qu'en désignant un signifiant vide mythique, la représentation produit et confère du sens aux pratiques sociales. Pour nous assurer que la distinction entre identité et mythe a bien été établie, appelons de nouveau Castoriadis en renfort :

> Toute société jusqu'ici a essayé de donner une réponse à quelques questions fondamentales : qui sommes-nous, comme collectivité? que sommes-nous les uns pour les autres? où et dans quoi sommes-nous? que voulons-nous, que désirons-nous, qu'est-ce qui nous manque? [...] Le rôle des significations imaginaires est de fournir une réponse à ces questions, réponse que de toute évidence, ni la « réalité » ni la « rationalité » ne peuvent fournir [...]. (Ibid, p. 221)

Aux premières questions, celles du « qui », du « avec qui » et du « où », la représentation répond par l'identité. Aux secondes, celles du « comment » et du « pourquoi », et du « vers où » elle répond par le mythe.

Comment ces concepts trouveront-ils une application concrète dans notre étude ? Nous avons déjà mentionné que si la représentation est approchée comme un lieu de production de sens, alors il s'en suit logiquement que la représentation cinématographique de Lénine produit du sens. Notre question de recherche vise entre autres à comprendre comment celui-ci est produit et en quoi il consiste. Comme nous le

proposerons un peu plus loin dans notre hypothèse, nous pouvons supposer que la représentation de Lénine fonctionne comme un signifiant vide faisant partie du discours stalinien. Puisque, dans le cadre du cinéma de fiction des années 1930, le leader bolchévique est interprété et mis en scène dans des situations dramatiques, la question de l'affect sera nécessairement posée. Finalement, l'identité et le mythe seront deux concepts qui pourront être mobilisés lorsque viendra le temps d'analyser le sens produit par cette représentation. Pour asseoir la compatibilité de notre cadre conceptuel avec notre objet d'étude, il nous faut cependant examiner dans quelle mesure celui-ci peut être mobilisé dans un contexte où un discours dominant est imposé depuis les plus hautes sphères de l'État.

2. 4. 2. Hégémonie, propagande et construction de l'identité « par le haut »

Notre cadre conceptuel s'insère dans une perspective théorique qui doit beaucoup aux contributions qu'Antonio Gramsci a apportées au concept d'hégémonie. À partir de ce constat peut être relevé un important écueil quant au lien entre notre approche théorique et notre objet d'étude, puisque parler d'hégémonie et des concepts qui y sont rattachés dans le contexte du stalinisme pose d'emblée problème. Effectivement, Gramsci a développé ce concept en étudiant la nature du pouvoir dans les sociétés capitalistes sous hégémonie libérale. En ce sens, parler d'hégémonie dans le cadre de la société soviétique des années 1930, qui était dominée par un Parti-État contrôlant l'ensemble de l'appareil de production économique et symbolique et ayant largement neutralisé l'opposition, est effectivement problématique. À cela, on peut cependant opposer que

> [l]es concepts gramsciens s'appliquaient autant aux pays industriels avancés qu'à la périphérie capitaliste puisque les conditions de la lutte politique s'y éloignaient de plus en plus de celles imaginées par l'étapisme orthodoxe. Leur pertinence ne peut se rapporter à des

> contextes géographiques spécifiques, elle doit donc être placée au niveau de la théorie générale du marxisme. (Mouffe et Laclau, 2009, p. 138)

En ce sens, parler d'hégémonie et des concepts qui s'y rattachent ne doit pas être cantonné à un lieu géographique ou à un stade spécifique de développement du capitalisme. En s'inspirant de la pensée de Gramsci tout en la radicalisant, Laclau et Mouffe établissent une définition précise du concept, et c'est sur celle-ci que nous nous appuierons pour déterminer dans quelle mesure il peut être appliqué à l'URSS des années 1930.

Ainsi, l'hégémonie est l'articulation contingente d'éléments instables afin de constituer un ordre social dont le sens est temporaire, ou, pour dire plus simplement, « la capacité d'un secteur particulier à construire autour de lui un intérêt général, temporaire [...] au sens où il n'est pas déterminé » (Mouffe et Errejón, 2017, p. 69). Pour qu'elle soit hégémonique, une formation discursive doit cependant répondre à deux conditions. D'une part, l'articulation d'« éléments flottants », c'est-à-dire de termes, d'idées et de pratiques dont le sens sera fixé par les pratiques hégémoniques (Mouffe et Laclau, 2009, p. 246). D'autre part, « [i]l est nécessaire que l'articulation ait lieu par la confrontation à des pratiques articulatoires antagonistes –autrement dit, que l'hégémonie émerge dans un champ sillonné d'antagonismes » (Ibid, p. 245), ce qui signifie qu'une formation hégémonique se construit toujours face à un adversaire, dont elle parvient à réarticuler les signifiants dans le sens de son propre discours. L'hégémonie présuppose donc la possibilité d'un échange constant entre le pouvoir et l'ensemble de la société.

Dans quelle mesure le stalinisme répond-il à ces deux conditions ? Le chapitre IV nous permettra d'en faire une démonstration exhaustive, mais la conclusion de notre exploration théorique exige que nous formulions dès maintenant une réponse. Il apparaît en effet assez évident que le concept d'hégémonie n'est pas approprié pour

qualifier le pouvoir stalinien. Si le discours stalinien articule bel et bien différents éléments flottants afin de construire une chaîne d'équivalence, cette articulation n'a pas lieu « par la confrontation à des pratiques articulatoires antagonistes », c'est-à-dire par l'opposition à un adversaire véritable (cela pour la simple et bonne raison qu'au moment même où il construit son discours, le régime stalinien s'emploie méthodiquement à éliminer physiquement toute opposition). Évidemment, comme nous le verrons plus loin, le stalinisme désigne bel et bien un « ennemi », mais celui-ci est largement la création du régime et n'a donc pas d'existence autonome (voire même réelle). Dans un même temps, il est renvoyé derrière une frontière rigide qui ne permet pas une véritable confrontation d'éléments antagoniques et donc leur réarticulation. De même, dans son discours, le régime stalinien n'articule pas des demandes issues de la population, contrairement à un pouvoir hégémonique qui lui serait en mesure d'inclure « sous une forme subordonnée, les raisons des dominés en leur donnant un sens et une forme d'espoir, [tout] en maintenant l'ordre établi » (Mouffe et Errejon, p. 70).

En fait, le régime stalinien se trouve alors dans une situation similaire à celle de la dictature militaire de Pinochet suite à sa prise du pouvoir dans les années 1970. Armand Mattelart montre que, privé de base sociale et de demandes à partir desquels articuler une chaîne d'équivalence, ce régime s'était vu dans l'obligation de construire un discours à forte dose de « propagande » : alors même que le revenu moyen de la population baissait, celui des agences publicitaires était multiplié par dix (Mattelart, 2015, pp. 297-298). En ce sens, parler de discours propagandiste plutôt que de discours hégémonique pourrait apparaître pertinent. Il faudrait toutefois pour cela proposer une définition de cette notion qui soit compatible avec notre cadre théorique. Dans son ouvrage *Propagandes* (1990), Jacques Ellul avance que l'objectif de la propagande « est d'obtenir des résultats d'action et non de développer la compréhension politique des évènements » (Ellul, 1990, p. 5). La propagande n'a donc pas de caractère idéologique : il s'agit d'une méthode d'action qui vise à

atteindre efficacement des objectifs politiques. Selon Ellul, elle apparait à un moment spécifique du développement des sociétés, c'est-à-dire quand celles-ci deviennent « techniciennes », une catégorie applicable tant à l'URSS stalinienne qu'aux sociétés libérales occidentales. Ainsi,

> [l]a propagande est bien moins une arme politique d'un régime (ce qu'elle est aussi !) que l'effet d'une société technicienne qui englobe le tout de l'homme, et qui tend à être une Société tout à fait intégrée. (...) Lorsque l'homme aura été entièrement adapté à cette société, lorsqu'il aura fini par obéir avec enthousiasme, parce que persuadé de l'excellence de ce qu'on lui fait faire, la contrainte d'organisation ne sera plus ressentie, à la vérité elle ne sera plus contrainte, et la police n'aura plus que faire. (Ibid, pp. 13-14)

Dans la mesure où elle cherche à faire accepter aux membres d'un corps politique ses délimitations et son fonctionnement et à fabriquer une forme de consentement (à un point où la répression ne serait plus nécessaire), la propagande pourrait bien s'insérer dans le cadre de l'hégémonie, mais aussi à l'extérieur puisque la propagande est à l'œuvre tant dans le bloc libéral occidental que dans les pays du socialisme « réellement existant ». De même, deux éléments qui prennent une place importante dans la construction de l'hégémonie, les symboles (ou signifiants vides...) et l'affect, sont des aspects importants de la propagande (Ibid, p. 35). Cependant, une caractéristique importante de la propagande met cette notion en contradiction avec l'hégémonie. En effet, toute propagande « exclut la contradiction, la discussion » (Ibid, p. 23), au contraire de l'hégémonie qui est en mesure de les intégrer en en réarticulant le sens. Néanmoins, si comme Ellul l'on conçoit la propagande comme une « technique » (Ibid, p. 6), alors il s'en suit que des pratiques hégémoniques peuvent fort bien la mobiliser tout en confrontant et en intégrants des discours antagoniques par d'autres canaux. Dans un même ordre d'idée, des pratiques discursives non hégémoniques pourraient fort bien user de propagande pour faire taire toute opposition. La notion de propagande n'exclut donc pas l'association à des

pratiques hégémoniques, mais n'y est pas non plus nécessairement rattachée. Elle est en ce sens compatible avec les pratiques discursives du régime stalinien, qui n'entendait guère laisser un quelconque espace d'expression aux contradicteurs.

Dans le cadre de notre étude, la mobilisation de cette notion n'en demeure pas moins problématique. D'une part, comme le souligne Ellul, il est difficile de circonscrire clairement ce qui relève ou non de la propagande, faisant de celle-ci une notion plutôt confuse (Ibid, p. 8). D'autre part, contrairement à l'hégémonie et au discours, qui sont des dimensions essentielles du politique, la propagande est une « technique[12] ». Notre étude ne se situe toutefois pas à ce niveau, mais bien aux niveaux politiques et discursifs, et de leurs médiations à travers les représentations cinématographiques. Dire que le régime stalinien use de propagande pour porter son discours, et que la représentation cinématographique de Lénine en est une composante, ne nous renseigne effectivement nullement sur la nature et le fonctionnement politique de celle-ci.

La notion de propagande ne nous permet donc pas de valider ou d'invalider notre cadre théorique. C'est plutôt en revenant à Laclau que nous serons en mesure de clarifier tous ces éléments. Dans *La Raison populiste*, ce dernier montre qu'un régime peut tenter de construire un peuple (et donc de procéder à une opération hégémonique) sans pourtant y parvenir. Dans ces circonstances,

> « le peuple » est conçu comme une entité *a priori* homogène postulée à partir d'un centre de pouvoir qui, au lieu d'être le précipité social d'une interaction équivalentielle de demandes démocratiques est perçu comme ce qui détermine la substance identique que toute demande exprime [.] (Laclau, 2008, p. 242)

---

[12] Plutôt qu'*au* politique, elle appartient donc à *la* politique. Voir : Chantal Mouffe, *On the political*, Collections : Thinking in action (Londres : Routledge, 2005), pp. 8-9.

Dans ce contexte, le peuple n'est pas le produit d'une interaction entre demandes et signifiants vides, entre représentants et représentés, ni d'un « aller-retour » entre le « bas » et le « haut », mais bien d'un simple « aller » du « haut » vers le « bas ». C'est le régime qui décide des demandes et des signifiants vides qui les représenteront. Le sens produit, l'identité constituée ne cristallisent pas un peuple renvoyant à une chaîne d'équivalence hétérogène, mais bien à un tout homogène. Il existe alors bel et bien des signifiants vides et des identités populaires, mais pas de peuple au sens où l'entend Laclau. Il n'y a pas non plus d'hégémonie, et la force répressive demeure nécessaire au maintien du régime (Ibid, p. 249). Il n'en reste pas moins qu'a été menée une *tentative* de construction hégémonique et plusieurs opérations qui vont en ce sens, mais qui, pour les raisons que nous avons mentionnées, n'ont pu être complétées. Cette situation évoque celle du régime stalinien. Celui-ci ne correspondrait donc pas à une formation hégémonique, mais cela n'exclurait pas pour autant qu'il procède à des opérations hégémoniques et tente de construire un pouvoir et un discours de cette nature. Parler d'opérations hégémoniques et surtout des concepts qui y sont rattachés –représentation, signifiant vide, identité, peuple, etc.– est donc pertinent à condition de considérer que ces pratiques ne sont pas abouties et ne sont donc pas hégémoniques.

Cette distinction permet aussi d'apporter une autre précision, qui renvoie quant à elle au concept de mythe. Comme nous l'avons vu plus haut, pour Edgar Morin le mythe est une production de la culture de masse, qu'il confine aux seuls pays du bloc occidental, l'URSS et les autres pays du bloc de l'est étant considérés comme ayant des « cultures industrielles ». Le caractère « de masse » est réservé aux pays du capitalisme libéral puisque dans ceux-ci la culture industrielle s'est développée de manière autonome par rapport à l'État. C'est la culture de masse, devenue dominante en Occident à l'époque (et à travers le monde aujourd'hui) que Morin étudie dans son ouvrage, et non celle de l'URSS et ses pays satellites, rendant nécessaire l'établissement d'une distinction entre les deux. Cette distinction pose évidemment un problème quand vient le temps d'établir une jonction avec notre cadre théorique. En effet, si la culture soviétique de l'époque

stalinienne est industrielle et non « de masse », alors il en découle que le concept de mythe y est difficilement transposable. Nous pouvons cependant résoudre cette apparente contradiction comme nous l'avons fait avec le concept d'hégémonie. En effet, dans *L'Esprit du temps*, Morin souligne que les pays du bloc de l'est ont intégré, à bien des égards, des éléments de la culture de masse (Morin, 2008, p. 37). En ce qui concerne plus précisément le cinéma, nous pouvons également ajouter que l'industrie cinématographique stalinienne a fortement cherché à s'inspirer de l'industrie cinématographique hollywoodienne (Creissel et Feigelson, 2005). L'on peut donc avancer que si la culture soviétique n'est pas une culture de masse réellement achevée, le régime stalinien a tout de même cherché à aller en ce sens. Mobiliser le concept de mythe n'est donc pas hors de propos, mais ne signifie pas pour autant que les mythes staliniens sont achevés au même titre que ceux des cultures de masse occidentales.

2. 5. Hypothèses

Nous avons à présent établi notre cadre théorique et montré comment il sera appliqué à notre objet d'étude. Il nous permet maintenant de formuler l'hypothèse suivante:

- La représentation de Lénine dans le cinéma soviétique agit comme un signifiant vide mythique dont le sens dessine les contours et légitime les normes, aspirations et pratiques sociales mises de l'avant par le pouvoir soviétique à l'époque où cette représentation a été construite.

CHAPITRE III : PRÉSENTATION DU CORPUS ET MÉTHODOLOGIE

Nous en sommes à présent à l'étape de la présentation du corpus et de la méthode avec laquelle nous analyserons la représentation cinématographique de Lénine. Dans ce chapitre, nous expliciterons les critères guidant la sélection du corpus avant de présenter le corpus lui-même. Puis, nous terminerons en décrivant notre démarche méthodologique.

3. 1. Corpus

3. 1. 1. Critères de sélection du corpus

La sélection du corpus répond à deux critères. 1- D'abord, les films choisis doivent être des œuvres de fictions. Deux raisons guident ce choix. D'abord, dans le cinéma de fiction les représentations sont construites de fond en comble. En ce sens, s'y cantonner répond à un souci de cohérence : l'inclusion d'œuvres documentaires (ou encore d'animation), dont la nature des représentations est différente nécessiterait la mobilisation d'un plus large éventail d'outils conceptuels. Ensuite, les œuvres de fiction cherchent généralement à rejoindre un public plus large. Nous considérons que ces deux caractéristiques font de la fiction un lieu de tensions politiques plus importantes, puisque tout en ayant théoriquement un plus grand contrôle sur la construction des représentations, les artistes et artisans ont la tâche de livrer un film qui aura potentiellement une portée populaire importante. 2- Ensuite, Lénine doit occuper un rôle substantiel dans les œuvres sélectionnées. En effet, il apparaît méthodologiquement plus fructueux et efficace de concentrer notre analyse sur des films où la représentation du personnage est centrale (et donc où l'énergie consacrée à construire sa représentation est considérable) plutôt que sur ceux où il ne fait que des apparitions succinctes.

3. 1. 2. Présentation du corpus sélectionné

Les deux longs-métrages de fiction qui constituent notre corpus s'inscrivent dans le contexte cinématographique des années 1930. En effet, *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm (1901-1971) et *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkevitch, sont des films grand public à caractère historique et biographique. Le premier relate les préparatifs menant à l'insurrection d'octobre à Petrograd. Quant au second, il traite de la relation particulière qui s'établit, au lendemain de l'insurrection, entre Lénine et un soldat quelque peu cynique réchappé du front. En plus de répondre à nos critères de sélection, ces deux films ont pour caractéristique d'être les deux premières productions soviétiques à mettre en image une interprétation dramatique de Lénine. Le personnage y est incarné respectivement par Boris Choukine et Maxime Chtraoukh, deux comédiens qui reprendront ce rôle à plusieurs reprises[13] (Leyda, 1976, pp. 407-408). Quant aux réalisateurs Romm et Youktevitch, ils mettront de nouveau en scène Lénine dans plusieurs autres productions. Ces deux films ont donc un caractère fondateur en ce qui a trait à la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique.

Ces divers éléments contribuent en outre à justifier la limitation du corpus à deux films, puisque ceux-ci, de par leurs interprètes, leurs auteurs et par le rôle qu'ils occupent dans la mise en image cinématographique de Lénine, apparaissent comme représentatifs de notre objet d'étude. Du point de vue de la faisabilité, il apparaît en effet nécessaire de restreindre notre corpus à deux films produits au sein du contexte historique particulier que nous avons sélectionné, à savoir la décennie 1930. Compte tenu de l'analyse

---

[13] Choukine interprétera de nouveau Lénine dans la suite de *Lénine en octobre*, *Lénine en 1918* (1938), elle aussi réalisée par Mikhaïl Romm. Il devait reprendre le rôle une troisième fois pour conclure la trilogie, mais décéda subitement. Quant à Chtraoukh, il interprète Lénine dans plusieurs films de Youktévitch jusqu'à *Lénine en Pologne* (1965), mais aussi dans les œuvres d'autres réalisateurs.

détaillée que nous nous proposons d'effectuer, étendre plus largement notre analyse aurait été incompatible avec les contraintes du présent travail.

3. 2. Méthodologie

Notre démarche méthodologique se veut en cohérence avec l'approche discursive que nous avons adoptée dans le chapitre précédent. Celle-ci, sans négliger l'importance d'analyser la forme des représentations, porte une attention particulière à historiciser leur construction et le sens qu'elles produisent. Ainsi, Stuart Hall soulignait que si les représentations sont les lieux d'une lutte pour la production du sens, « il y a aussi une lutte pour les moyens mêmes de la signification [...] » (Hall, 2007, p. 111). Les outils par lesquels les représentations sont produites doivent donc être étudiés au même titre que les représentations qu'ils produisent. Castoriadis mettait en garde contre une approche qui se contenterait d'analyser les symboles sans les réinscrire dans leur contexte de production :

> L'histoire n'existe que dans et par le « langage » (toutes sortes de langages), mais ce langage, elle se le donne, elle le constitue, elle le transforme. Ignorer ce versant de la question, c'est [...] éliminer la question historique par excellence : la genèse du sens, la production de nouveaux systèmes de signifiés et de signifiants. (Castoriadis, 1975, p. 208)

D'un point de vue méthodologique, cela signifie qu'avant même d'analyser la représentation de Lénine dans les films de notre corpus, nous nous emploierons à établir leur contexte historique et cinématographique de production. Nous croiserons ensuite ces données avec les résultats de notre analyse filmique. Cela nous permettra d'articuler la représentation cinématographique de Lénine et les conditions de sa construction dans la vie réelle, tout en réinscrivant le sens qu'elle produit dans son contexte sociopolitique.

3. 2. 1. La sociologie du film

Cette démarche méthodologique s'inspire plus particulièrement de la « sociologie du film » développée par Jean-Pierre Esquenazi. Celui-ci considère les films comme un « processus » au sein duquel s'établissent « des points d'articulation ou de liaison entre des communautés humaines souvent fort différentes » (Esquenazi, 2007, p. 118). Effectivement, à travers la production et la diffusion des films de notre corpus se sont croisés les intérêts, motivations et sensibilités de nombreux acteurs : dirigeants politiques, cadres, artistes et artisans et bien sûr spectateurs assistant aux films. Esquenazi sépare le « processus » du film en deux moments distincts : la production et la réception. Spécifions d'emblée que le cadre de ce mémoire ne nous permet pas d'étudier la dimension réceptive de notre objet, puisque cela ajouterait un pan entier à notre recherche, rendant son potentiel de faisabilité pour le moins douteux.

Esquenazi amène cependant des pistes intéressantes pour l'analyse du moment de la production. Il propose d'en découper l'étude en deux mouvements. Dans le premier, un film est d'abord initié par des institutions qui « représentent des instances de médiation où s'organisent une pluralité de besoins, de normes et de stratégies » (Warnke, cité dans Ibid, p. 123). Celles-ci émettent des directives quant au contenu et à la forme du film, et la façon dont il est produit. Par la suite, la manière dont les cinéastes traduisent ces directives dans la conception du film est l'énonciation, qui forme un modèle de référence sur lequel les autres cinéastes fondent leur travail. C'est cet élément qu'il convient d'étudier, en partant d'abord des institutions et de leurs directives et en remontant jusqu'à la réalisation concrète du film :

> Ce n'est qu'une fois compris comment s'est forgée la *directive* à laquelle obéit sa fabrication et qu'une fois connu le *modèle énonciatif* de référence,

> que les propriétés du film peuvent être historiquement situées et leurs particularités, notées et évaluées (Ibid, pp. 127-128).

Le second mouvement consiste quant à lui à effectuer le chemin inverse. En analysant le film en lui-même, il s'agit d'y déceler les éléments, qu'Esquenazi nomme « paraphrases », qui rendent compte « des expressions de l'institution ou de ses contradictions [...] » (Ibid, p. 129). En d'autres mots, le film produit un sens qui renvoie au contexte dans lequel il a été produit. L'approche d'Esquenazi à l'avantage de nous rappeler que les représentations ne sont pas directement issues d'une institution, aussi puissante soit-elle, pas plus que de la vision particulière d'un créateur : il s'agit de l'articulation contingente de plusieurs facteurs qu'il est nécessaire d'analyser dans un premier temps séparément.

3. 2. 2. Étapes de l'analyse

En appliquant cette méthode à notre mémoire, nous considérerons que le moment « d'énonciation » correspond à la construction de la représentation de Lénine, depuis les « directives » émises par le pouvoir stalinien et les studios de production jusqu'à sa mise en image cinématographique par les équipes de cinéastes. Le moment de « paraphrase » est quant à lui contenu dans les représentations mêmes. Les chapitres IV et V seront donc consacrés à étudier les divers acteurs et institutions ayant joué un rôle dans la construction des représentations cinématographiques de Lénine. Les nombreux ouvrages consacrés à cette période nous permettront d'établir un portrait d'ensemble, depuis la mise en place du régime stalinien et la construction de son discours (Corney, 1998; Dobrenko, 2008; Lewin, 1987) jusqu'aux conditions concrètes de production des films du corpus (Feigelson, 2005; Godet, 2010, etc.; Schnitzer, L. *et al.*, 1966 et 1976).

La seconde partie du mémoire sera quant à elle consacrée à l'analyse des représentations elles-mêmes, donc au moment de « paraphrase ». Dans les films de notre corpus, nous sélectionnerons et analyserons spécifiquement les séquences mettant en scène le personnage de Lénine. Un tel choix se justifie aisément : puisque la représentation de Lénine est notre objet d'étude, il est évident que l'analyse doit se centrer sur les apparitions du personnage à l'écran. Pour ce faire, un premier visionnement de chaque film nous permettra d'établir une liste des séquences et d'identifier celles mettant en scène Lénine. Par la suite, chaque séquence sera analysée à l'aide d'une grille[14] permettant de regrouper divers éléments clés. Cette grille est séparée en sept sections. Les quatre premières regroupent des indications techniques : identification de la séquence analysée et des personnages en présence, description du déroulement de la séquence et indications sur les divers procédés esthétiques utilisés au sein de celle-ci. Les trois autres sections renvoient directement à notre sujet d'étude : identification et description des contenus doctrinaires et affectifs et commentaires généraux à colliger pour l'analyse subséquente.

Ainsi, le contenu doctrinaire renvoie à des éléments qui sont d'abord de l'ordre de la doctrine (par exemple une intervention de Lénine arguant que toute temporisation de l'insurrection mettrait en danger la Révolution ou que Trotski se livre à du « sabotage »). Quant au contenu affectif, il renvoie, comme son nom l'indique, à ce qui est de l'ordre de l'affect (par exemple, Lénine est attendri pas l'évocation d'un bébé ou il plaisante avec ses collaborateurs). La séparation de ces deux dimensions est justifiée par notre cadre conceptuel. En effet, nous avons vu l'importance que l'affect revêt dans la représentation, la production de signifiants vides et la construction des identités et des mythes. Isoler cet aspect permet d'assurer qu'il soit pleinement pris en compte dans l'analyse, tout en permettant d'établir dans quelle mesure il s'agit d'une dimension importante de la représentation de Lénine. Évidemment, cette séparation est quelque

[14] Voir Annexe A.

peu artificielle : nous avons vu dans le chapitre précédent que pour être en mesure d'*affecter*, une idée ne peut se passer de passions et d'affects, justement. Il en découle qu'une bonne part du contenu doctrinaire risque d'être naturellement associée à des affects (par exemple : Lénine dénonce le « sabotage » de Trotski avec hargne), et que départager ces deux aspects pourrait parfois se révéler une opération quelque peu arbitraire. Néanmoins, cela aura le mérite de souligner le degré d'imbrication de ces deux éléments et contribuera à détailler le fonctionnement de la représentation du personnage.

Pour conclure, spécifions que cette grille ne servira pas à compiler des données quantifiées ou quantifiables, mais bien à structurer et à systématiser notre travail d'analyse, qui se veut qualitatif. Une fois cette étape achevée, les résultats seront exposés et analysés séparément dans les chapitres VI et VII, puis croisés avec les éléments des chapitres IV et V et avec notre cadre conceptuel, ce qui permettra d'effectuer une synthèse d'ensemble, qui est l'objet du chapitre VIII.

CHAPITRE IV : LA STALINISATION DE L'UNION SOVIÉTIQUE

L'histoire de l'industrie cinématographique soviétique dans les années 1930 est à l'image du cours tumultueux, brutal et tragique qu'emprunte au même moment l'Union soviétique toute entière. En ce sens, avant de traiter plus en détail de la manière dont le stalinisme a affecté le cinéma soviétique, il convient de revenir sur les origines de la stalinisation et la manière dont elle a transformé la société dans son ensemble. D'une part, comprendre les origines de ce phénomène historique et la manière dont il s'inscrit dans l'histoire générale de la Russie permettra d'éclairer certains aspects de la production cinématographique stalinienne. D'autre part, les méthodes mises de l'avant dans la restructuration de l'industrie cinématographique étant les mêmes que celles appliquées dans le reste de la société, les examiner à leur racine nous amènera à en établir les causes et la logique intrinsèque. Finalement, ce tour d'horizon nous permettra d'avoir une idée du contexte social, politique et discursif dans lequel travaillaient les cinéastes des années 1930. Dans un premier temps, nous traiterons du contexte socio-économique ayant mené à la prise de pouvoir par Staline et à l'industrialisation à marche forcée de l'Union soviétique. Dans un second temps, nous décrirons la teneur du discours de légitimation mis au point par le pouvoir stalinien.

4. 1. La prise de pouvoir par Staline et l'industrialisation à marche forcée

4. 1. 1. L'approche de Moshe Lewin

L'élaboration de cette section s'est en grande partie appuyée sur les travaux de l'historien Moshe Lewin, dont la perspective est cohérente avec notre cadre théorique. En effet, celui-ci se refuse à considérer l'histoire soviétique (et celle de la Russie en général) à travers le prisme unique de ses dirigeants et de son État, aussi

omnipotents soient-ils, et s'inscrit ainsi dans la perspective « révisionniste » des études de l'URSS. Il considère en effet que l'histoire russe et soviétique est celle

> d'un État qui ne fait pas lui-même toute son histoire, et dont l'histoire n'est pas entièrement à son goût. Les orientations et les paramètres de cette histoire sont en réalité fixés par un dédale d'acteurs, d'intentions et de données, matérielles et spirituelles, qui sont souvent très anciens et qui reviennent hanter des héritiers qui ne se doutent de rien à une époque où ils se croient engagés à changer le monde. (Lewin, 1987, p. 14)

Les différentes mesures mises en place par les gouvernements successifs –y compris dans le cadre de la stalinisation– sont donc motivées et affectées par un ensemble de facteurs sociaux, économiques et culturels agissant sur le temps long. Cette conception est cohérente avec l'approche sociopolitique que nous avons mise de l'avant dans notre cadre théorique, où le pouvoir politique est le résultat de l'articulation hégémonique de demandes, d'idées et de pratiques au sein d'un régime discursif façonnant un sens commun. Évidemment, comme nous l'avons abordé dans notre second chapitre, il va de soi que dans une société autoritaire, voire tendanciellement totalitaire comme le fut l'URSS de Staline, des dispositifs de pouvoir non hégémoniques (la terreur, la coercition et la répression directe, la propagande, etc.) jouent un rôle bien plus important que dans les sociétés sous hégémonie libérale. Les travaux de Lewin nous montrent cependant que même le pouvoir stalinien, aussi puissant soit-il, n'échappait pas à la nécessité de mener une bataille discursive et de tenter de construire une forme de discours hégémonique. En effet, les grands bouleversements qui affectent l'URSS au cours des années 1930 ont pour racines les contradictions de la Nouvelle politique économique (la NEP, le modèle économique en place durant les années 1920) et de la société russe[15]. Ces contradictions le pouvoir stalinien a cherché à les résoudre en naviguant à vue, ce qui l'a progressivement amené à opter pour la construction d'un nouveau régime de

[15] Et aussi, évidemment, la personnalité pour le moins particulière de son principal dirigeant.

pouvoir dont la forme tient autant du nouveau que de l'ancien. C'est donc avec la NEP qu'il nous faut commencer notre investigation.

4. 1. 2. La fin de la NEP (1921-1928)

Au sortir de la Guerre civile (1918-1922), les bolchéviques avaient rapidement compris que la révolution socialiste à l'échelle de l'Europe pourrait bien se faire attendre durant encore plusieurs années. D'ici là l'URSS ne devrait compter que sur elle-même pour assurer son développement et sa modernisation. Le pays, majoritairement rural, n'était passé que de manière embryonnaire au mode de production capitaliste et son industrie avait été dévastée par la guerre. Dans ces conditions, la construction d'une économie socialiste était évidemment impensable. La NEP, en ouvrant l'économie au marché et au secteur privé tout en maintenant l'emprise du Parti bolchévique (devenu entre-temps le Parti communiste) sur le pouvoir politique, devait permettre une reconstruction et une industrialisation progressives du pays. Dans un même temps, le Parti ménageait la paysannerie qui avait contribué à le porter au pouvoir, mais dont l'appui était loin de lui être acquis. En effet, le monde rural, qui constituait la vaste majorité de la population, jouait un rôle central dans l'histoire russe depuis des siècles, et l'agriculture occupait toujours une place majoritaire dans l'économie (Ibid, pp. 19-21).

Dès la fin de la décennie, il apparut toutefois évident que la NEP avait atteint ses limites. D'une part, elle n'avait toujours pas permis de sortir l'URSS de son sous-développement. Si le pays avait rattrapé le niveau de production industrielle d'avant-guerre, il avait toujours une « base industrielle beaucoup trop étroite pour assurer la sécurité militaire du pays et lui donner une petite part de modernité » (Ibid, p. 30). En effet, la compétition entre les grandes puissances (ainsi que la menace d'une invasion étrangère, qui était une préoccupation importante pour les dirigeants bolchéviques)

induisait une forte pression à l'industrialisation rapide du pays, faute de quoi celui-ci risquait de perdre de son poids géopolitique (Ibid, p. 31). D'autre part, la faiblesse de la production industrielle perturbait sérieusement les échanges entre villes et campagnes. En effet, les paysans ne souhaitaient pas vendre leurs récoltes en échange de machines de mauvaise qualité, ce qui enrayait la modernisation de l'activité agricole. De même, la baisse du prix du blé impulsée par l'État suite à la Révolution poussait les paysans les plus fortunés à retarder la vente de leurs récoltes afin d'entraîner une augmentation des cours du blé. Cela dégénérait en une « crise des céréales » qui affectait les zones urbaines et industrielles (Ibid, pp. 131-133). Les dirigeants du Parti, quant à eux, avaient été trop occupés par les luttes politiques intestines qui se succédaient depuis la mort de Lénine et n'avaient pas vu la crise poindre à l'horizon (Ibid, pp. 134-135).

4. 1. 3. Les staliniens répondent à la crise des céréales par la crise permanente

Au cours de l'année 1927, alors que la crise devenait incontournable, Staline et l'équipe de dirigeants qui l'entourait étaient parvenus à prendre le contrôle du Parti. En effet, l'afflux de nouveaux membres au sein de l'organisation durant et après la Guerre civile avait considérablement modifié la composition sociale de celle-ci. Les nouveaux membres, souvent illettrés et rompus aux pratiques militaires de la Guerre civile, étaient plus en phase avec l'autoritarisme de Staline et de son entourage qu'avec les idéaux et usages des partis sociodémocrates européens dans lesquels avait baigné la vieille garde bolchévique. Celle-ci fut donc progressivement écartée du pouvoir, et les staliniens se retrouvèrent en position de devoir régler la crise des céréales et plus largement les problèmes soulevés par la NEP (Ibid, pp. 35-39). Si ceux-ci n'avaient pas de véritable stratégie en ce sens et commencèrent par réagir aux évènements sans parvenir à les dominer, les solutions qu'ils allaient mettre progressivement au point étaient totalement en phase avec leurs pratiques politiques

brutales[16]. À partir de 1927 étaient en effet lancées une série de mesures de choc visant à régler la crise des céréales, incluant des réquisitions forcées du blé dans les campagnes. L'aggravation de la crise qui s'en suivit emmena éventuellement Staline à mettre fin à la NEP. À partir de 1929-1930, alors que secteur privé et le commerce étaient abolis dans les villes et les campagnes, l'État lança la collectivisation forcée de l'agriculture et un ambitieux projet d'industrialisation du pays (Ibid, pp. 138-140). La rapidité avec laquelle ces mesures furent mises en place avait d'abord un objectif politique. Il s'agissait pour les staliniens de briser la toujours puissante paysannerie et les acteurs du secteur privé avant que ceux-ci ne se lancent dans une révolte ouverte qui aurait pu se révéler fatale pour le pouvoir (Ibid, p. 154).

L'industrialisation du pays qui se mit alors en place se distingua par son caractère « démesuré », « effréné » et son « climat de crise permanente » (Ibid, p. 40). Cela parce que, comme le souligne Lewin, à tous les endroits et à toutes les époques, l'industrialisation a toujours rimé avec d'immenses souffrances populaires et une perturbation profonde de l'ordre social. Ces aspects étaient d'autant plus accentués en URSS que l'industrialisation y était menée à un rythme accéléré. En effet,

> [l]a manière dont cette accélération fut lancée et exécutée, son explosion sans précédent d'activités fébriles, de dépenses, et d'inévitables sacrifices plongèrent le pays, mais surtout les sphères dirigeantes, dans un véritable état de fièvre : mobilisations générales comme à la guerre, impatience extrême devant la lenteur ou l'incapacité d'exécution la plus naturelle, multiplication des mesures de contrainte. Toute l'offensive étant par définition déséquilibrée en raison même du caractère extrême de ses priorités [...]. (Ibid, p. 40)

[16] Contrairement à ce que suggère par exemple Hobsbawm (1999), Lewin montre que la voie éventuellement empruntée par les staliniens n'était pas inévitable, et fut d'abord le résultat de décisions (et aussi de l'absence de décisions) politiques (Lewin, 1987, pp. 134-135).

L'industrialisation stalinienne, avec l'exode rural massif qu'elle entraînait, déboussolait et épuisait donc considérablement la société.

4. 1. 4. La Terreur

Le climat de crise fut également accentué par le fait que le processus était entièrement centralisé par un État lui-même contrôlé par une caste de dirigeants à la mentalité d'insurgés, convaincus que des pans entiers de la population conspiraient contre elle (Ibid, pp. 40-43). Dans ces conditions, le recours à la terreur était inévitable, d'autant plus que

> quiconque connaissait l'histoire de la Russie savait que les grandes vagues [d'industrialisation] engendraient des crises. [...] Boukharine [un ancien allié de Staline issu de l'aile droite du Parti qui fut rapidement écarté du pouvoir,] l'avait prévu. C'est lui qui, au Comité central, employa l'expression forte et provocatrice d'« État léviathan » pour définir le régime qui allait résulter du système d'« exploitation militaro-féodale de la paysannerie » qu'employaient Staline et ses partisans pour industrialiser. On n'aurait pu imaginer prophétie plus juste. (Ibid, p. 30)

La terreur était donc d'une part nécessaire pour discipliner une population arrachée de force à son mode de vie rural traditionnel et rapidement jetée dans la froide réalité de la modernité industrielle. D'autre part, elle se révélait fort utile pour répondre aux besoins massifs de main-d'œuvre bon marché que générait l'industrialisation, justifiant la rapidité avec laquelle les camps de travaux forcés étaient remplis avec des millions de citoyens soviétiques « recrutés » avec ferveur par la police politique (Ibid, pp. 47-48). Finalement, la terreur avait aussi une fonction éminemment politique, celle d'imposer le pouvoir personnel de Staline auprès de ses plus proches collaborateurs. Au début des années 1930, plusieurs d'entre eux pensaient en effet que la première phase de collectivisation et d'industrialisation avait atteint ses

objectifs et qu'il était temps de ralentir la cadence. Malheureusement, Staline n'était pas de cet avis et contrôlait à lui seul tous les leviers du pouvoir tout en étant prompt à en user à chaque fois qu'il croyait déceler un « complot » autour de lui. En 1934, l'assassinat de Kirov, le populaire dirigeant du Parti à Leningrad et partisan d'un « retour à la normale » fourni (fort commodément par ailleurs, d'autant plus que la cause du crime ne fut jamais élucidée) le prétexte d'une purge sanglante du Parti, qui s'étendit bientôt au pays tout entier et consolida définitivement le pouvoir de Staline (Ibid, pp. 65-66). Toutefois, tous ces bouleversements nécessitaient d'être justifiés auprès de la population. Le pouvoir stalinien se devait donc de forger un nouveau discours assurant sa légitimation.

4. 2. Le discours stalinien

L'historien Evgeny Dobrenko a avancé que le « retard » économique (en tant qu'économie encore massivement agricole) et culturel (en tant que société aux traditions encore « prédisciplinaires ») de l'URSS à l'aube de l'industrialisation stalinienne fut compensé par « an overload in the sphere of representation » (Dobrenko, 2007b, p. 30). Les changements rapides qui affectèrent toutes les facettes de la société ne pouvaient effectivement être accomplis qu'à condition d'être soutenus par un vaste et intensif discours de légitimation. Ainsi, alors que se préparait la dissolution de la NEP, les éléments fondateurs du discours stalinien étaient mis en place. Dès 1928, le gouvernement désignait les « saboteurs à la solde de l'étranger » comme responsables des divers problèmes économiques et mettait la population en garde contre « la menace koulak » qui pesait supposément sur l'agriculture. À partir de décembre 1929 commençait également à se construire le culte de la personnalité autour de Staline (Lewin, 1987, p. 142). Soulignons au passage que l'on retrouve ici les éléments de base de la construction d'une identité politique tels que décrits par Laclau et Mouffe. D'une part, les « les saboteurs » et les « koulaks » renvoient à un

« eux » situé de l'autre côté d'une frontière politique délimitant le peuple. De l'autre, la figure de Staline fonctionne comme une identité populaire, un signifiant vide censé représenter un « nous ». Évidemment, cette structuration de base allait s'enrichir d'autres éléments à mesure que s'approfondirait la stalinisation du pays.

4. 2. 1. Le recours au sens commun de la Russie traditionnelle

En effet, la doctrine marxiste-léniniste, qui jouait un rôle central au niveau discursif dans les années 1920, fut tordue, modifiée et complétée afin d'apparaître cohérente avec la nature du nouveau pouvoir (Ibid, p. 14). Cela demeurait toutefois insuffisant puisque rien dans cette doctrine ne justifiait le culte de la personnalité, la centralisation étatique à outrance ou encore le climat de terreur exacerbé, des aspects pourtant importants du nouveau régime (Ibid, p. 439). Dans sa tentative d'articuler un discours hégémonique, le pouvoir stalinien allait donc puiser dans certains éléments de la culture populaire et de l'histoire russe.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'URSS était à l'époque un pays majoritairement rural. Les millions de citoyens qui, au cours des années 1930, venaient peupler les villes et quittaient définitivement leur condition paysanne n'en gardaient pas moins la mentalité des campagnes, une mentalité porteuse de croyances et de coutumes bien à part. Cette vision du monde était plus particulièrement habitée par une forme de « religiosité populaire » bien particulière dans laquelle s'ancra le discours stalinien. Par exemple, l'autoritarisme du régime trouva un équivalent dans la période tsariste, où l'État et l'Église s'appuyaient sur la religiosité populaire pour entretenir l'idée, essentielle à leur domination, du « tsar petit père ». Staline, lui devint le « petit père des peuples ». En parallèle, le culte de personnalité dont il était l'objet rejoignait le culte des icônes qui était une dimension centrale des rituels religieux de la Russie rurale. Le discours de la terreur lui-même, avec ses diaboliques hordes de

conspirateurs aux motivations foncièrement irrationnelles, était en continuité avec l'imaginaire des campagnes, composé de sorcières, de démons, etc. (Ibid, pp. 19-27). Le discours de la terreur, nécessaire pour légitimer la répression et susciter la mobilisation de toute la société, s'inscrivait aussi dans une sorte de sens commun officiel hérité du tsarisme. En effet,

> Stalin found a well-primed canvas on which to paint his paranoid delusions. The tsarist state nurtured a society in which beliefs in conspiracy and victimization were pervasive. In fact Russian events often were caused by conspiracies, and this led to the paranoid belief that conspiracy always created policy [...]. (Robbins et Post, cités dans Dobrenko, 2008, p. 197)

L'imaginaire de la terreur était donc cohérent avec un certain climat de suspicion déjà entretenu par le tsarisme.

4. 2. 2. L'appropriation de l'Histoire

La mobilisation de certains éléments de l'histoire et de la culture russe n'allait pas s'arrêter là. Dobrenko note que si le discours officiel des années 1920 mobilisait le futur (la promesse de l'édification d'une société socialiste) pour asseoir sa légitimité, le stalinisme se tournait quant à lui vers le passé (Dobrenko, 2008, p. 8). La première étape sur cette voie était évidemment la Révolution d'Octobre. Comme l'a montré l'historien Frederick Corney, dès les lendemains de l'insurrection de 1917, les bolchéviques avaient mis en branle un processus très encadré et sophistiqué par lequel s'était construit un récit commun officiel des évènements (Corney, 1998). Le stalinisme eût tôt fait de récupérer ces éléments bien entretenus dans la mémoire collective en les réarticulant à sa manière[17]. Effectivement, au moment même où

[17] De la même façon que l'imagerie officielle d'Octobre créée par Eisenstein et Poudovkine à l'occasion du jubilé de 1927 allait être reprise par les réalisateurs Romm et Youktévitch à l'occasion des célébrations de 1937, mais cette fois à la sauce stalinienne (Dobrenko, 2008, p. 192).

Staline encourageait la construction de « légendes » –bien stalinienne– de la Révolution et de la Guerre civile, il se débarrassait des ses véritables acteurs et survivants. Alors même qu'ils étaient physiquement éliminés, ceux-ci étaient aussi « évacués de l'histoire » pour y être remplacés par des figures staliniennes (Dobrenko, 2007a, p. 249). Le récit fondateur de l'URSS était ainsi stalinisé, le pouvoir stalinien devenant l'héritier naturel d'Octobre. Le cinéma joua un rôle central dans ce processus et c'est en grande partie à travers lui qu'une histoire « stalinienne » de la Révolution fut produite[18] (Dobrenko, 2008, pp. 4-5). Éventuellement, des personnalités (Pierre le Grand, Ivan le Terrible, etc.), des évènements (des révoltes paysannes aux différentes luttes nationales des autres peuples de l'Union) et des pratiques (les grades et uniformes militaires) réchappés de la période tsariste récupérés par le régime serviraient à colmater les brèches du discours officiel, par exemple en ce qui a trait à la centralisation du pouvoir ou encore à la politique étrangère (Lewin, 1987, p. 390).

L'URSS se présentait alors comme une société en plein processus d'édification du « socialisme » –ou du moins c'est ainsi que ses dirigeants souhaitaient qu'elle se représente. Pour cela toutefois, l'évocation du passé était insuffisante : le pouvoir se devait donc d'édifier une représentation, un récit du « présent ». C'est ce qui conduisit à l'élaboration du réalisme socialiste.

4. 2. 3. Le réalisme socialiste

Le terme « réalisme socialiste » fut semble-t-il forgé en 1932 par Staline lui-même à l'occasion de la « Commission de préfiguration du Congrès des écrivains soviétiques ». Il visait à « désigner une "méthode de création", censée devenir

[18] Et ce, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, à travers deux genres : les films historiques et historico-révolutionnaires.

commune à tous les créateurs soviétiques » (Pozner, 2005, p. 11). Il s'agissait alors pour ceux-ci de mettre au point un nouveau paradigme artistique. Officiellement présenté lors du premier Congrès des écrivains soviétiques en 1934, le réalisme socialiste était décrit comme suit dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques (article 1) :

> Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner avec la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme. (Ibid, pp. 11-12)

Derrière cette définition ambitieuse et au demeurant assez vague, se cachait chez ses concepteurs mêmes un désaccord sur le contenu exact de cette doctrine (*Id.*). Lors d'une rencontre avec des écrivains, Staline s'était vu demander de quelle manière le réalisme socialiste devait se traduire dans le domaine de la littérature. Ce dernier avait répondu par cette formule pour le moins énigmatiquement : « écrivez la vérité » (Dobrenko, 2007b, p. 58).

En fait, comme l'a démontré Dobrenko dans son livre *Political Economy of Socialist Realism* (2007), la fonction première du réalisme socialiste n'était pas d'engendrer un nouveau paradigme artistique –et encore moins de montrer la « vérité »–, mais bien de représenter, de produire, la « réalité » du socialisme stalinien lui-même :

> Socialist Realism is [...] one of the most significant social institutions of Stalinism –an institution for the production of socialism. [...] The basic function of Socialist Realism is to create socialism *–soviet reality, and not artefact. More precisely, a reality-artifact* [...]. (Ibid, p. xii)

Effectivement, faute d'une existence matérielle concrète, le socialisme se devait d'exister dans la réalité construite par les représentations de la société soviétique, ce qui le rendrait « réel ». Ainsi, c'est un véritable idéal de vie qui était mis de l'avant dans les différentes productions culturelles. C'est d'ailleurs ce qu'avançait un influent critique soviétique en 1935, alors que les débats sur le réalisme socialiste atteignaient des sommets dans les cercles artistiques :

> When works of art created by our writers not only reflect but also reveal reality, then they will not only keep up with life but also teach how one should live, will show what life should be like. If our writers were to write in this way, then upon opening, for example, a "kolkhoz" novel published three years before, we would find in it not only embryonic germs of the general prevailing tendency, but also concrete incarnations of the dreams that today are stated in the newspaper as an ordinary fact of the new way of life, of the new outlook of man. (Veniamin Goffensheffer cité dans Ibid, p. 65)

En plus de représenter un idéal de vie, le réalisme socialiste produisait aussi un discours de légitimation des pratiques sociales du stalinisme, participant au processus général visant à discipliner la force de travail du pays (Ibid, p. xv), qui comme nous l'avons vu était un des aspects centraux du processus d'industrialisation des années 1930. L'esthétique du réalisme socialiste était donc un élément constitutif fondamental de la société stalinienne, de son idéologie et de l'image qu'elle se faisait d'elle-même et qu'elle renvoyait au monde. En effet, comme le souligne Dobrenko, sans cette esthétique, il resterait peu de choses de ce qui, dans le l'imaginaire du vingtième siècle du moins, évoquait le socialisme stalinien. Ne subsisterait que la « routine des longues journées de travail », une réalité similaire à celle des autres économies occidentales à la même époque (Ibid, pp. 4-5). Le réalisme socialiste visait ainsi aussi à réconcilier, grâce au concours de l'imaginaire, les contradictions de l'ordre social stalinien. Les représentations produites dans ce contexte peuvent en ce sens être qualifiées de mythes. En effet, comme nous l'avons défini dans notre cadre conceptuel, les mythes produisent un idéal de vie, des pratiques, des normes, et

réconcilient les tensions existant entre la vie réelle et de l'imaginaire social, ce qui correspond aux fonctions de cette doctrine artistique.

À présent que nous avons défini cette dimension essentielle de la société soviétique stalinienne, il convient de se questionner à savoir dans quelle mesure elle doit être mobilisée dans le cadre de l'analyse de notre objet d'étude. Plusieurs éléments nous amènent à avancer que si le réalisme socialiste est une notion qui ne doit pas être négligée [19], celle-ci doit tout de même être approchée avec circonspection. La délimitation du réalisme socialiste, et sa pertinence pour aborder le cinéma soviétique sont en effet l'objet d'importants débats académiques. D'un côté, les chercheurs qui mobilisent le réalisme socialiste en tant que catégorie opérationnelle proposent des délimitations temporelles assez strictes. Par exemple, pour Kenez, le réalisme socialiste correspond à une période du cinéma soviétique qui commence avec sa formulation comme doctrine et se termine au début de la Seconde guerre mondiale (donc environ la période 1933-1941) (Kenez, 2005, pp. 19-23). Quant aux chercheurs qui hésitent à utiliser cette notion, le réalisme socialiste ne correspond pas à une période du cinéma soviétique, mais au « courant » artistique officiel de l'Union soviétique depuis le début des années 1930 jusqu'à la fin des années 1980. Il apparaît donc difficile d'en isoler des spécificités qui seraient directement applicables au cinéma soviétique du temps de Staline, en particulier si l'on considère que celui-ci a connu une nette mutation suite à la déstalinisation, alors que la doctrine officielle demeurait, elle, la même (Pozner, 2005, p. 14).

Pour Valérie Pozner, le vrai enjeu derrière l'utilisation de ce terme est celui du « cadre interprétatif général de l'histoire soviétique, et plus particulièrement de la vision des rapports entre l'esthétique et le politique » (Ibid, p. 15). En effet, les chercheurs s'inscrivant dans la perspective « totalitarienne » des études du cinéma

[19] C'est bien pourquoi nous avons cru bon de l'introduire ici.

soviétique tendent à recourir à la notion de réalisme socialiste et à en faire un aspect central, déterminant, de la production artistique. Les partisans de la perspective « révisionniste » considèrent au contraire que cette notion est mal définie et dessine une image trop homogène et réductrice de la production artistique soviétique, qui est bien plus diverse, évolutive, et complexe (*Id.*). Pozner propose plutôt de considérer le réalisme socialiste comme un « agrégat » admettant « une hétérogénéité et des contradictions authentiques » et « que [dans la société stalinienne] l'emprise du pouvoir sur la culture rest[ait] à l'état de visée sans jamais se réaliser parfaitement » (Ibid, p. 16). Pozner rappelle en outre que si au moment de sa conception, le réalisme socialiste généra de nombreux débats dans les milieux littéraires, c'est une question qui fut beaucoup moins débattue dans les milieux cinématographiques. La doctrine était tout au plus considérée comme « le style général du cinéma soviétique », dans une industrie qui avait ses propres contraintes et débats (Ibid, p. 14). Les travaux sur le réalisme socialiste au cinéma auraient donc une « vision littérarocentriste » occultant « une partie de la spécificité du champ étudié » (*Id.*).

Au final, les arguments soulignant le caractère très peu heuristique du réalisme socialiste pour les études cinématographiques sont pertinents, et nous en tiendrons compte en ne mobilisant pas cette notion dans le cadre de notre analyse, d'autant plus que celle-ci s'inscrit dans la perspective « révisionniste ». De plus, notre recherche porte sur des films reconstituant des évènements du passé alors que, comme nous l'avons vu avec Dobrenko, la fonction du réalisme socialiste est de produire les représentations de la société soviétique telle qu'elle se devait d'exister dans le « présent ». Ce sont là deux perspectives qui se recoupent difficilement. Pour désigner les films produits du temps de Staline, nous utiliserons plutôt le terme de « cinéma stalinien », qui ne désigne pas un style ou une méthode de production spécifique, mais plutôt un ensemble de films produits dans le cadre de la formation discursive qui nous occupe, c'est-à-dire le stalinisme.

4. 3. Conclusion

La stalinisation de la société soviétique durant les années 1930 cherchait à répondre aux problèmes soulevés par l'implantation de la NEP au début des années 1920, problèmes qui découlaient eux-mêmes du poids de la paysannerie dans la société russe. La brutalité et l'autoritarisme avec lesquels les dirigeants staliniens entreprirent l'industrialisation et la centralisation de l'économie étaient cohérents avec leurs propres pratiques politiques, mais rappelaient aussi d'autres épisodes de l'histoire russe (par exemple les règnes d'Ivan le Terrible ou de Pierre le Grand) durant lesquels la « modernisation » avait été dirigée par l'État (Lewin, 1987, p. 391). Ce processus fut soutenu par l'élaboration d'un vaste discours de légitimation dont divers éléments –culte de la personnalité, terreur, autoritarisme– faisaient écho aux coutumes et pratiques de la Russie traditionnelle. Dans un même mouvement, ce discours réarticulait aussi le récit bolchévique de la Révolution d'Octobre en l'adaptant au contexte stalinien. Puisque la mobilisation du passé était insuffisante à la production d'un idéal de vie « socialiste » pour le présent, l'imposition du réalisme socialiste et de ses représentations mythiques permit d'y suppléer. Tous ces éléments nous permettent de conclure que le stalinisme ne s'est pas contenté d'asseoir son pouvoir par la seule terreur et à répression, mais aussi par l'articulation d'un nouveau discours, qui tentait de concilier les objectifs de modernisation qui étaient les siens avec divers éléments tirés du sens commun russe. Des tentatives d'articulations hégémoniques –et à travers elles, la construction d'une nouvelle identité politique– étaient de ce fait présentes dans la propagande stalinienne. Celles-ci furent à l'œuvre dans la production cinématographique, ce sur quoi nous nous pencherons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE V : LA MUTATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE SOVIÉTIQUE AU TEMPS DE LA STALINISATION

Durant les années 1930, les bouleversements que connaît le fonctionnement de l'industrie cinématographique n'ont d'égal que les mutations profondes affectant la forme et le contenu des films soviétiques eux-mêmes, et ce tant au niveau esthétique que narratif et idéologique. Ce chapitre vise à dresser un portrait de l'évolution de cette industrie au cours de la décennie 1930, afin d'établir dans quel cadre institutionnel et sous quelles directives ont été produits les films qui seront analysés dans les chapitres subséquents. En première partie, nous décrirons la manière dont la stalinisation a transformé les institutions de l'industrie cinématographique et l'organisation de la production filmique. Dans la seconde partie, nous nous pencherons sur la manière dont ces transformations ont à leur tour fait muter la nature des films produits.

5. 1. La stalinisation de l'industrie cinématographique (1928-1938)

5. 1. 1. Les bolchéviques et le cinéma. Le modèle des années 1920

Dès leurs premiers pas au gouvernement, les dirigeants bolchéviques avaient conscience de l'utilisation politique qui pouvait être faite du cinématographe, comme en témoigne la phrase célèbre prononcée par Lénine en février 1922 : « de tous les arts, pour nous le cinéma est le plus important » (Beumers, 2009, p. 38). D'après Jamie Miller, les bolchéviques se servirent du septième art afin de répondre à trois principaux objectifs. D'abord, lutter contre l'illettrisme en contribuant à l'éducation des masses. Ensuite, travailler à l'éducation idéologique des travailleurs, ce qui devait, à terme, donner naissance à un « nouvel homme soviétique » dédié tout entier à l'édification du socialisme. Finalement, participer à la légitimation du nouveau régime, ce dernier point étant dans les faits le plus important. En effet, comme le

souligne Miller, aux yeux des bolchéviques leur prise du pouvoir en octobre 1917 trouvait une certaine légitimité dans les écrits marxistes qui constituaient le corpus théorique fondamental de leur action politique. Toutefois, suite à l'échec de la révolution socialiste en Allemagne, ils durent se rendre à l'évidence que plus rien dans les écrits de Marx ou d'Engels ne justifiait le maintien d'un parti « prolétarien » au pouvoir dans les conditions qui étaient les leurs. Le cinéma se devait donc de participer à la reconstruction d'une légitimité que les aléas de l'histoire avaient rendue caduque. Certes, ces considérations théoriques n'intéressaient probablement pas la vaste majorité de la population, mais le régime avait tout de même besoin de s'assurer la coopération de celle-ci : « [t]hus cinema was to play a fundamental role [...] in showing ordinary people that their feats and sacrifices were in their own interests of society as a whole » (Miller, 2010, p. 13).

Il faudra toutefois une décennie avant que le pouvoir soviétique ne parvienne réellement à prendre le contrôle de l'industrie cinématographique (Taylor, 2008) afin que celle-ci réponde aux objectifs détaillés si haut. En effet, l'industrie des années 1920 était à l'image de la NEP, qui organisait la vie sociale et économique du pays durant cette décennie. À la suite de la Guerre civile, la jeune industrie cinématographique russe était à l'état de ruine. Déjà en août 1919, le gouvernement avait tenté de nationaliser toutes les entreprises de production, tentative qui s'était révélée un échec. Avec la mise en place de la NEP, l'industrie cinématographique fut réorganisée sur la base d'une certaine mixité entre les éléments publics et privés, le pôle public demeurant toutefois dominant (Sumpf, 2015, pp. 19-24). La mise en marche de cette politique assura un redémarrage rapide de l'industrie : si, en 1921, 11 films avaient été produits en URSS, ce chiffre monta à 157 dès 1924 (Leyda, 1976, p. 196). Le redémarrage fut en outre accompagné d'une très importante effervescence au niveau créatif : c'est durant cette période que Koulechov, Eisenstein, Poudovkine, Vertov ou encore Dovjenko produisirent des œuvres et des contributions théoriques qui marquèrent l'histoire du cinéma mondial, et qui placèrent la jeune industrie

soviétique aux premiers plans de la production cinématographique internationale. Le rayonnement de cette avant-garde artistique fut en outre encouragé par le relatif pluralisme artistique qui prévalait à cette époque tant au niveau esthétique que narratif. Si un premier organisme de censure, le Comité d'État du répertoire (GRK) fut fondé par décret le 9 février 1923, ses interventions dans le travail des cinéastes restèrent plutôt légères (Miller, 2010, pp. 53-54). Lénine lui-même soutenait ce pluralisme, prônant un équilibre entre la production de films de propagandes et de divertissement, ainsi que la liberté accordée aux cinéastes dans le choix de leurs thématiques (seuls les thèmes « contre-révolutionnaires » et « pornographiques » étaient exclus) (Leyda, 1976, pp. 187-188).

L'application des principes de la NEP à l'industrie cinématographique connut toutefois plusieurs écueils. D'une part, sa croissance fut ralentie par des investissements insuffisants et par des pénuries de matériel et d'équipements, et plus particulièrement de pellicule (Ibid, p. 182). D'autre part, l'ouverture au secteur privé et la production nationale toujours insuffisante faisaient en sorte que le marché était dominé par le cinéma étranger (Ibid, pp. 189-190). C'est en cherchant des solutions à ces problèmes que les décideurs politiques enclenchèrent un processus progressif de stalinisation de l'industrie.

5. 1. 2. La prise en main stalinienne

En effet, du 15 au 21 mars 1928 –au moment même où Staline lançait sa politique de réquisitions dans les campagnes– se tint un congrès du Parti communiste entièrement consacré à l'industrie cinématographique. Ce congrès donnait suite à toute une série de critiques formulées par le Parti, des membres du gouvernement et des journalistes, et que l'on peut résumer en trois points. Premièrement, on reprochait à l'industrie la production d'un nombre trop important de films à visée commerciale, plutôt que

d'œuvres politiquement et idéologiquement porteuses. Deuxièmement, on jugeait que trop d'argent était dépensé dans l'importation de films étrangers visant uniquement à assurer une distribution commercialement profitable. Troisièmement, on déplorait le nombre insuffisant de films produits et d'infrastructures pour les diffuser (Miller, 2010, p. 16). À ces trois problèmes, le congrès répondait par la formulation de trois objectifs qui devaient permettre de « remettre de l'ordre » dans l'industrie et lui assurer une « direction idéologiquement sûre ». D'abord, le congrès appela à produire des films politiquement porteurs, tout en étant suffisamment divertissant pour permettre de rejoindre un public large :

> Acknowledging the public's love of action, adventure and comedy, which they had become accustomed to through popular Soviet films and imported American and European films, it was stressed that movies should provide communist enlightenment, but in a forme 'intelligible for the millions'. (Id., p. 16)

En effet, on reprochait aux films politiques des années 1920 son esthétique d'avant-garde qui rendait ses films trop peu accessibles pour les masses. Les cinéastes se devaient donc de produire une synthèse pour le moins originale entre propagande et divertissement, tâche qui, comme nous allons le voir, se révélerait de plus en plus complexe. Ensuite, le congrès souligna l'importance de construire une industrie cinématographique nationale à la fois ample et autonome, afin de ne pas être dépendante des marchés étrangers en ce qui concerne le matériel et l'équipement. Finalement, il déplorait que l'industrie fût composée d'un personnel insuffisamment fiable d'un point de vue politique, parce que constitué essentiellement de membres issus de la bourgeoisie ou de la petite-bourgeoisie. En ce sens, le congrès appela à l'intégration d'un plus grand nombre d'administrateurs et de cinéastes d'origine ouvrière ou paysanne (Id., p. 16).

L'atteinte de ces objectifs requérait évidemment une centralisation drastique, à l'image de celle qui restructurait toute l'économie soviétique à la même époque. Dans l'industrie cinématographique, cela se traduisit par un processus pour le moins désordonné. Le 13 février 1930 fut en effet fondé le Soyuzkino, un organisme gouvernemental chargé de superviser la production de matériel et d'équipement, mais aussi de prendre en charge tous les aspects de la production et de la distribution (Ibid, p. 18). De nombreux changements de structures –dont le point en commun fut d'accroître à chaque fois le degré de centralisation de l'industrie– vinrent modifier cette forme d'organisation initiale, avant que le tout ne soit parachevé le 13 mars 1938 par un décret fondant le Comité du cinéma, qui contrôlait l'ensemble de l'industrie cinématographique et chacune des étapes de la création filmique (Ibid, p. 42). Ces vagues de réorganisation successives ne renforcèrent toutefois pas la productivité de l'industrie, bien au contraire. Elles entretenaient plutôt un état de « crise permanente », qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, affectait toute la société soviétique à cette époque :

> [...] les objectifs de production n'étaient jamais atteints, la pénurie de scénarios était criante, les retards et les dépassements de budgets s'accumulaient, le nombre de copies tirées était toujours très inférieur à la demande [...]. (Laurent, 2005, p. 37)

Cette période vit aussi un changement dans le mode de gestion des administrateurs, alors que la priorité passait progressivement de la croissance et de la modernisation de l'industrie à sa « microgestion » idéologique (Miller, 2010, p. 19).

5. 1. 3. Le règne de Boris Choumiatski

Ce changement d'orientation est particulièrement visible à travers le parcours du dirigeant le plus important de l'industrie au cours des années 1930, Boris

Choumiatski (1886-1938). Celui-ci fut nommé à la tête du Soyuzkino le 23 novembre 1930 et maintenu jusqu'en 1938 à la direction des divers organismes qui allaient lui succéder. Dans un premier temps, Choumiatski se conforma aux impératifs de développement et de modernisation décrétés deux ans plus tôt par le Parti. Sous sa gouverne, ceux-ci prirent la forme d'objectifs de production et de projets de développement pour le moins pharaoniques. Ainsi, le « Grand programme » du Soyuzkino pour l'année 1932 visait la production de 500 films (contre 200 en 1931), trois milliards d'entrées en salle (contre 1 milliard en 1931) et des recettes de 1 milliard de roubles (contre 400 millions en 1931). En outre, Choumiatski mit en route de grands projets d'infrastructure : la construction d'une usine de pellicule argentique, de 3 nouveaux studios de production, de 100 nouveaux cinémas, ainsi que 8500 salles équipées pour projeter des films sonores (Ibid, pp. 21-22). Un séjour « d'étude » à Hollywood acheva d'inspirer l'énergique administrateur. En effet, impressionné par le fonctionnement du système des studios (spécialisation des divers rôles au sein de la chaine de production, rôle central du producteur, etc.) et son efficacité, Choumiatski souhaitait transposer se modèle en URSS. En ce sens, il ne proposait rien de moins que l'édification d'un « Hollywood soviétique », qui devait s'appeler « Kino-gorod » (la « ville du cinéma ») en Crimée, pour y profiter du climat et des périodes d'ensoleillement exceptionnelles[20] (Ibid, pp. 35-37). Au final, aucun de ces objectifs ne fut atteint dans les délais impartis. À titre d'exemple, les cibles du « Grand programme » de 1932 devinrent celles de toute la décennie. De même, la production de pellicule demeura longtemps quantitativement et qualitativement insuffisante, au point où des films aussi importants d'un point de vue politique que *Lénine en 1918* (Romm, 1938) furent sous-distribués (Miller, 2010, pp. 26-31).

L'empreinte laissée par Choumiatski sur l'industrie cinématographique des années 1930 ne se limita toutefois pas à ses monumentales ambitions « infrastructurelles »

[20] Bien que soutenu par Staline, le projet ne sera jamais mené à terme, son coût exorbitant étant mis en cause.

initiales. À partir de la seconde moitié de la décennie, celui-ci commença en effet à s'intéresser de plus en plus près à la dimension idéologique des films produits, au point de passer de plus en plus de temps à lire et à commenter scrupuleusement les différents scénarios qui étaient en attente de son autorisation pour entrer en production. Cela eut évidemment pour conséquence de ralentir considérablement le rythme de production (Ibid, pp. 34-40). Ce changement d'orientation s'inscrivait toutefois dans un contexte de resserrement de la censure et de la répression, et face auxquels Choumiatski (ni personne d'ailleurs) n'était à l'abri.

5. 1. 4. La censure

Avec le début de la stalinisation, la censure cinématographique tendait en effet à se durcir. Il lui fallut toutefois plusieurs années avant d'atteindre son plein développement. Le processus se mit en branle à partir de la seconde moitié des années 1920, alors que fut interdite l'importation de films étrangers[21] (Ibid, pp. 53-54). Puis, à partir de 1929,

> [t]ous les films, une fois terminés, [furent] soumis à quelque vingt personnes afin de s'assurer qu'ils so[ient] corrects du point de vue communiste. [...] Le film [était] ensuite présenté à un public d'ouvriers; s'ils le vo[yaient] sans s'y intéresser, on le retourn[ait] aux studios afin de le modifier. (Bryher, cité dans Leyda, 1976, p. 285)

L'historien du cinéma Jay Leyda avance que ce dispositif eût pour conséquence d'uniformiser le processus de création filmique. Effectivement, les éléments qui apparaissaient superflus aux yeux d'un public non initié étaient aussitôt rejetés par les autorités. On verra plus loin que cette manière d'envisager la création eût des

[21] Cependant, jusqu'en 1935 de nombreux vieux films étrangers restèrent en circulation, ce qui montre bien que le pouvoir de la censure était encore limité, et que l'industrie –en perpétuelle pénurie de films à projeter– avait besoin des importations pour générer ses revenus (Miller, 2010, pp. 53-54).

conséquences –esthétiques– importantes sur le travail des créateurs eux-mêmes (Ibid, p. 285).

La censure prit également la forme de « cellules » du Parti disséminées au sein des studios et ayant droit de regard sur les scénarios. À la fin des années 1930, ces cellules étaient devenues omnipotentes : elles cherchaient à « éduquer » idéologiquement les artistes et artisans tout en contrôlant de près toutes les étapes de la production, par exemple en prodiguant des « conseils » aux réalisateurs (Miller, 2010, pp. 57-58). Combinée à la directive reçue en juillet 1936 enjoignant Choumiatski à contrôler de plus près la production des films (de l'écriture à la diffusion en salle) (Ibid, pp. 37-38), cette situation suscita un climat délétère où les dirigeants des studios, suivant l'exemple de leur supérieur hiérarchique, scrutaient fiévreusement le contenu tous les films (Ibid, p. 59), ce qui enrayait considérablement le rythme de la production. En outre, la censure visait prioritairement les scénarios, l'écriture étant considérée comme l'étape essentielle, déterminante, de la production filmique et le réalisateur comme un simple exécutant du travail du scénariste[22]. Cela fit en sorte que la production de nombreux films fut ralentie ou bloquée dès l'étape de l'écriture, provoquant une véritable pénurie de scénarios, ceux-ci étant en nombre insuffisant pour permettre la production d'un nombre satisfaisant de films (Kenez, 2005, pp. 22-23).

Une autre dimension importante de la censure à cette époque réside dans l'implication personnelle de Staline lui-même[23]. En effet, le dirigeant de l'URSS, en plus de ses multiples responsabilités, consacrait du temps à superviser la production cinématographique nationale. Après ses journées de travail, il avait l'habitude de passer une bonne partie de la nuit à visionner des films, recommandant des

[22] Ce qui nous renseigne d'emblée sur la conception fort conservatrice du cinéma qu'avaient les dirigeants soviétiques.
[23] Si cet élément peut paraître anecdotique, il revêt assez d'importance dans la production d'un des films de notre corpus pour être brièvement abordé ; voir chapitre VI.

modifications précises ou encore émettant des interdictions. Éventuellement, Staline allait jusqu'à s'impliquer directement dans l'élaboration des films, en en discutant directement avec les cinéastes. Le dictateur devint ainsi un « dispositif » central des mécanismes de censure, même si son importance ne doit pas être exagérée[24] (Miller, 2010, pp. 63-66).

Il fallut toutefois attendre la seconde moitié des années 1940 pour que le contrôle que la censure exerçait sur l'industrie atteigne son zénith, ce qui entraina une période de « manque » de films (Laurent, 2000, p. 15). Durant cette période, la censure allait en effet se « bureaucratiser » de plus en plus avec une multiplication des structures de contrôle relevant du Parti et adaptées aux spécificités du cinéma (avec contrôle serré de toutes les étapes de la production plutôt que du seul scénario) (Ibid, pp. 253-255) et une application « réellement contraignante » des plans thématiques de production (Ibid, p. 203). Dans les années 1930, les dispositifs de censure n'étaient donc pas entièrement opérants, ce qui explique pourquoi ils furent réaménagés en profondeur dans la décennie suivante. En effet, à plusieurs reprises des films parvinrent à se faufiler à travers les mailles du filet pour être interdits une fois leur tournage entamé. D'autres films furent quant à eux précipitamment retirés de la circulation après avoir été projetés en salle pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines (Miller, 2010, p. 66). De même, les luttes d'intérêts que se livraient les têtes dirigeantes des divers organismes supervisant l'industrie n'ont certainement pas contribué à renforcer la cohérence et l'homogénéité de la censure (Ibid, p. 39). Surtout, celle-ci avait contribué à empêcher l'industrie du cinéma soviétique d'atteindre le principal objectif fixé par ses dirigeants : la construction d'une puissante industrie attirant les masses avec des films à la fois populaires et politiquement pertinents.

---

[24] Il était évidemment impossible pour Staline de voir tous les films, et la programmation de ses nuits de visionnement était scrupuleusement contrôlée par son entourage (Miller, 2010, pp. 63-66).

5. 1. 5. Les purges

La censure n'était toutefois pas le seul dispositif utilisé par le Parti pour discipliner le personnel de l'industrie cinématographique. Le Terreur et la répression qui s'abattait alors sur la société soviétique n'épargnèrent pas le milieu du cinéma, quoique ses membres en firent tout de même moins les frais que ceux d'autres disciplines artistiques (Ibid, pp. 82-85). Une première vague de purges affecta ainsi l'industrie entre 1929 et 1936. Celle-ci répondait à l'objectif formulé par le congrès du Parti en 1928 : remplacer les éléments bourgeois et petits-bourgeois de l'industrie par des effectifs d'origine ouvrière et paysanne. Les « ennemis de classe » présumés risquaient ainsi renvoi, arrestation, emprisonnement, exil ou encore exécution (Ibid, pp. 72-75). Visant principalement le personnel administratif, ces purges n'atteignirent véritablement leur objectif qu'une génération plus tard, puisque le savoir-faire technique et artistique du personnel d'origine « bourgeoise » fut encore longtemps requis par l'industrie pour assurer son fonctionnement (Ibid, pp. 16-18).

La seconde vague de purges (1936-1938), qui coïncida globalement avec la Grande terreur et les Procès de Moscou, fut plus intense et violente. Ses victimes (surtout des administrateurs, mais aussi des artistes et artisans) étaient accusées de comploter contre le pouvoir soviétique (Ibid, pp. 82-85). Le caractère arbitraire de ces accusations est évident. À titre d'exemple, Tatiana Zlatogorova, la scénariste de *Lénine en 1918*, fut arrêtée, ce qui tend à prouver qu'un travail actif en faveur de la propagande du régime n'était pas à même de garantir la sécurité de qui que ce soit (Ibid, p. 87). Le fait que des arrestations eurent lieu directement sur les plateaux de tournage (Ibid, p. 89) montre à quel point cette seconde vague de purge contribua à une détérioration de l'ambiance de travail dans les studios, tout le personnel, des cinéastes aux administrateurs, travaillant sous pression et menace constante (Ibid, pp. 131-132), ce qui ne fit que nuire à la productivité (Ibid, pp. 50-51).

Les purges, sorte d'apothéose de la stalinisation, achevèrent donc de précipiter la stagnation de l'industrie cinématographique, voire son déclin. C'est là le bilan que l'on peut tirer de la mutation entamée au début des années 1930. Certes, le pouvoir stalinien était parvenu à s'emparer en grande partie l'industrie et à la restructurer à son image. Mais, comme le souligne Miller, ce contrôle politique extrêmement pesant eut surtout pour conséquence d'étouffer le cinéma soviétique. En fixant des objectifs de croissance extrêmement ambitieux au niveau commercial tout en imposant un contrôle idéologique très serré, le pouvoir politique et les dirigeants de l'industrie soumirent en effet un problème insoluble aux cinéastes, « [u]ne telle diversité dans les orientations conduis[an]t à l'échec, aucun réalisateur ne pouvant satisfaire à tous ces critères » (Kenez, 2005, p. 19). Cela dit, durant les années où furent produits les films de notre corpus ce déclin n'était pas encore avéré, celui-ci ne se concrétisant qu'après la Seconde Guerre mondiale. Ses germes furent toutefois bel et bien disséminés durant le processus de stalinisation qui prit place dans les années 1930. Le destin de Boris Choumiatski, illustre bien les contradictions insurmontables de la politique dont il fut l'un des principaux architectes. En 1937, le nombre de films soviétiques produits annuellement, qui s'élevait à 200 six ans plus tôt, chuta à 25, alors que le tout-puissant dirigeant de l'industrie en avait annoncé 62 (revoyant, il est vrai, considérablement à la baisse ses ambitions de 1932). La Pravda lança alors une campagne de presse virulente contre Choumiatski, qui fut démis de ses fonctions au début de l'année 1938, accusé de « sabotage », et exécuté quelques mois plus tard (Laurent, 2000, p. 37; Leyda, 1976, p. 394). Le dirigeant autrefois tout puissant de l'industrie avait ainsi été broyé par la logique même qu'il avait contribué à mettre en place.

5. 2. La mutation stalinienne du cinéma soviétique

Le pouvoir stalinien ne se contenta évidemment pas de réorganiser en profondeur le fonctionnement de l'industrie cinématographique. Il transforma aussi le contenu tant esthétique que narratif des films produits, ce qui était au fond son objectif. Cette transformation s'appuyait sur un dispositif particulièrement en phase avec le passage à l'économie planifiée : la planification thématique. À travers la « planification », l'État entendait contrôler les thèmes mis de l'avant dans les films que l'industrie produisait au fil des années. Ainsi, le plan thématique

> would designate a particular quantity of films that should be made in a given year; it would carefully distribute the financial and other means required for each production and, most importantly, it would provide the studio with a series of particular themes that had to be covered. (Miller, 2010, p. 92)

À partir de 1931, une « commission thématique » fut chargée de déterminer quels thèmes devaient être traités. Les dirigeants des studios décidaient par la suite quels sujets ou quelles histoires seraient susceptibles de porter ces thématiques et désignaient les artistes et artisans chargés de les mettre en image (*Id.*). Puisqu'à travers le cinéma le régime cherchait en premier lieu à construire sa légitimitée, les thématiques se déclinaient en deux axes[25]. D'une part, les films qui légitimaient l'existence du régime en tant que tel. De l'autre, la légitimation de mesures politiques particulières (collectivisation, grands projets d'infrastructure, préparation à la guerre, etc.) (Ibid, p. 94). Comment réagirent les cinéastes à ces dispositions ? La plupart d'entre eux soutenaient le régime et se plièrent aux exigences du plan, même si quelques-uns les contournaient en modifiant le contenu du scénario pendant les tournages (Ibid, p. 100). C'est plutôt l'extrême politisation du dispositif qui en constitua le plus important écueil. Au départ, la planification thématique avait pour objectif d'assurer la production de la plus grande variété de films possible, mais il en

[25] Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, les deux films qui constituent notre corpus renvoient plutôt à la première catégorie, même si certains éléments les rattachent aussi à la seconde.

résulta plutôt qu'une grande quantité de ses œuvres se transformèrent en d'interminables réquisitoires politiques (Ibid, p. 98), aussi ennuyeux pour les spectateurs lambda que pour ceux qui s'étaient extasiés devant les innovations formelles d'Eisenstein et de Vertov.

5. 2. 1. La chasse au « formalisme » et l'adoption d'une nouvelle esthétique

La fulgurante énergie créatrice de l'avant-garde des années 1920 –pourtant très politisée– était effectivement chose du passé et la stalinisation du cinéma soviétique s'assura d'en étouffer l'ambition esthétique, jugée « formaliste » et sans attrait pour les masses. Choumiatski fut l'un des responsables de cette offensive, lui qui travaillait à édifier

> a mass Soviet cinema with compact, entertaining films that would have simple plots and heroic figures whom the audience could identify. [...] Only this type of cinema could effectively convey the communist message to the broader audience. (Ibid, p. 35)

Le travail sophistiqué sur le montage qui avait fait la marque des grands cinéastes des années 1920 était donc rejeté. Les dialogues devinrent abondants, les organismes de censure étant eux-mêmes convaincus que dans l'art cinématographique, le texte devait primer sur l'image (Dobrenko, 2008, p. 195). L'importance accordée aux dialogues amena les cinéastes soviétiques à faire évoluer leur approche du découpage, privilégiant de longs plans composés de manière à favoriser une mise en scène en profondeur de champ, ce qui, sauf exception[26], déboucha sur des signatures esthétiques plutôt ternes et figées (Ibid, pp. 243-244). Il faudra attendre la déstalinisation et des films comme *Quand passent les cigognes* (Kalatozov, 1956) pour que le cinéma soviétique retrouve un éclat formel comparable à celui qui avait

[26] Comme nous le verrons au chapitre VII, *L'Homme au fusil* échappe à cet écueil.

été le sien dans les années 1920. Notons toutefois que cet appauvrissement esthétique peut également être attribué à l'émergence du cinéma sonore, qui eut d'ailleurs des effets similaires dans les cinématographies du monde entier. En effet, les premiers équipements de prise de son étant lourds et difficiles à manier et leurs microphones omnidirectionnels, les mouvements des comédiens et de la caméra étaient fortement limités, de sorte que de nombreux films produits durant les débuts du cinéma sonore avaient une mise en scène très statique et approximative (Thompson et Bordwell, 2010, pp. 180-183). En URSS, les pénuries de matériels, les défaillances techniques et le manque de personnel qualifié qui affectèrent l'industrie tout au long des années 1930 (Miller, 2010, p. 50) y furent sans doute aussi pour quelque chose.

Afin de construire ce « cinéma pour les millions », Choumiatski ne se contenta pas de s'appuyer sur la planification thématique ou encore d'exercer un contrôle serré sur l'écriture des scénarios, mais s'attaqua aussi directement aux cinéastes. Ainsi travailla-t-il activement à persécuter et à priver de travail ceux d'entre eux qu'il jugeait trop « formalistes » : Eisenstein, Koulechov, Vertov ou Youtkévitch. En parallèle, le tout-puissant dirigeant de l'industrie entretenait aussi une cour de cinéastes (Romm, Konzintsev et Trauberg, Ermler, etc.) plus dociles à qui il confiait les productions les plus prestigieuses et d'autres avantages matériels (appartements luxueux, etc.) (Ibid, pp. 41-42). Choumiatski forçait ainsi les cinéastes de l'avant-garde à renoncer à leurs ambitions esthétiques ou à s'effacer devant leurs jeunes collègues qui émergeaient au début des années 1930 en construisant l'esthétique bien plus conventionnelle du cinéma stalinien.

5. 2. 2. La bifurcation du genre historico-révolutionnaire. *Tchapaev*

La volonté de construire un cinéma « pour les millions » eut également pour conséquence la bifurcation de ce qui était un genre emblématique du cinéma

soviétique depuis ses débuts : le genre historico-révolutionnaire. Celui-ci correspond globalement à l'ensemble des films produits en URSS qui ont pour sujet la Révolution de 1917 ou la guerre civile qui l'a suivi (Sumpf, 2015, p. 25). Ainsi, les films emblématiques[27] qu'Eisenstein ou Poudovkine réalisèrent pour le jubilé de 1927 s'inscrivent dans cette catégorie (Dobrenko, 2008, p. 194), tout comme les films de notre corpus. En ce sens, il convient de s'attarder ici sur l'évolution de ce genre particulier. Dès leurs débuts, les films historico-révolutionnaires cherchaient à montrer aux « masses why and how the Revolution had taken place and suggest that, through the Communist Party, ordinary citizens had taken control » (Miller, 2010, p. 94). Ils mettaient toutefois en scène des personnages génériques typés selon leur appartenance sociale (paysans, soldats, ouvriers, militants, etc.) de sorte que ce sont plutôt les masses populaires qui constituaient les véritables protagonistes de ces œuvres. Durant les années 1930, le genre historico-révolutionnaire ne perdit rien de sa popularité –les plans thématiques leur faisaient une large place–, mais fut adapté aux nouvelles priorités du pouvoir stalinien (Dobrenko, 2008, p. 194).

Tchapaev (1934) de Sergueï et Georgi Vassiliev joua un rôle pivot dans cette bifurcation. Les aspects doctrinaires de ce film, qui raconte l'histoire d'un héros de la Guerre civile issue des classes populaires, ont été brillamment analysés par Marc Ferro dans son ouvrage *Cinéma et histoire* (1993). Toutefois, c'est plutôt la dimension narrative qui nous intéresse ici, et qui eut une influence importante sur des oeuvres subséquentes. En effet, le scénario de *Tchapaev* s'attachait à développer des personnages psychologiquement fouillés de manière à susciter l'identification du spectateur. Leyda souligne en ce sens l'importance accordée tout au long du film aux petits détails « hétérogènes, mais vivants, intimistes et souvent empreints d'humour » qui contribuaient à rendre les personnages plus humains (Leyda, 1976, p. 367). Les auteurs du film accordaient en effet beaucoup d'importances à l'insertion de petits

[27] Respectivement, *Octobre* et *La Fin de Saint-Pétersbourg*

détails affectifs, qui renforçaient la caractérisation des personnages. Ils avaient pris conscience que les spectateurs n'étaient que peu intéressés par des films mettant en scène des protagonistes génériques (Lebedev cité dans Dobrenko, 2007a, p. 243) qui, au final, étaient plutôt des icônes que de véritables personnages. En prenant la tradition des années 1920 à contre-pied, les réalisateurs cherchaient à redonner vie à une figure supposément légendaire de la Guerre civile (dont les exploits avaient déjà été l'objet d'un livre) et à la populariser auprès du public.

Dobrenko avance toutefois que leur Tchapaev est moins l'objet d'une reproduction basée sur la documentation historique qu'une reconstruction légendaire. En effet, nombre de caractéristiques étaient attribuées au personnage parce que les auteurs considéraient qu'elles correspondaient « nécessairement » à la légende de celui-ci. Les réalisateurs Vassiliev déclaraient en ce sens :

> Not wanting to copy Chapaev, not wanting to give a photographic reproduction of him, [we] reconstructed him, so that his image united all the typical features which must inalienably have been inherent in Chapaev. We arrived at an understanding of the actual, real truth about this person [...]. (Ibid, p. 246)

En fait, le personnage était très peu connu du grand public avant la sortie du film (Ibid, p. 247). On peut donc légitimement se poser la question : est-ce la légende qui a donné vie au film, ou bien le film qui a donné vie à la légende ? Au demeurant, les proches de Tchapaev, qui étaient toujours en vie au moment de la sortie du film, déclarèrent ne pas le reconnaitre dans cette représentation filmique, ce à quoi Staline en personne répliqua en les accusant de « mentir » (Ibid, p. 248). En ce sens, la « réelle vérité » du personnage résidait bien plus dans son authenticité stalinienne que dans son authenticité historique.

Marquons ici un temps d'arrêt pour évaluer en quoi ce fait s'inscrit dans notre cadre théorique, puisque comme nous le verrons plus loin il peut également être rattaché à la représentation cinématographique de Lénine. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, dans le contexte des grands bouleversements engendrés par l'industrialisation à marche forcée, le pouvoir stalinien élaborait un nouveau discours afin d'asseoir sa légitimité. La question de la traduction de cet enjeu en termes cinématographique se posa alors naturellement : « [t]he problem of a new identity became central, requiring a positively constructed image of the revolutionary –the new regime needed a prototype » (Dobrenko, 2008, pp. 199-200). Ce « prototype » du révolutionnaire stalinien que le régime se devait de mettre de l'avant ne pouvait plus être les masses révolutionnaires des films de l'avant-garde, puisque ces derniers échouaient, aux yeux des dirigeants, à rallier un grand public. Les réalisateurs du *Tchapaev*, de toute évidence bien conscients du caractère politique de leur démarche narrative, montrèrent que le cinéma soviétique devait plutôt se doter de véritables personnages :

> We are making a film about *people*. This is why we have staked our work *on the actor*. Together with the actor, through the actor we want to excite the auditorium, we want viewers to love our heroes and hate our enemies [...]. (les réalisateurs Vassiliev, cité dans Dobrenko, 2007a, p. 243)

On note ici plusieurs éléments renvoyant à notre cadre théorique. Premièrement, les réalisateurs expliquent vouloir « exciter » les spectateurs, ce qui souligne le rôle crucial de l'affect dans la construction de leurs personnages. Deuxièmement, les réalisateurs accordent une grande importance à la relation ami/ennemi, qui, comme l'affect, est centrale à la construction d'une identité politique. En fait, c'est bien cela que les auteurs du film offraient aux spectateurs en leur proposant un héros auquel s'identifier et un ennemi à détester. Le stalinisme venait de trouver en la figure de Tchapaev une identité populaire, un signifiant vide contribuant à produire la doctrine

du régime[28], ce qui explique sans doute pourquoi Staline fut si prompt à rejeter les témoignages qui remettaient en question la véracité de cette mise en image, même si ces remises en question se situaient plutôt sur les plans psychologique et personnel. L'importance des personnages pour susciter l'identification des spectateurs et les mobiliser politiquement est d'ailleurs nettement mise de l'avant à travers cette dernière citation. Si l'on ajoute à cela que les réalisateurs notaient l'importance de mettre en scène des héros sans « pouvoirs surhumains », des héros auxquels le public pouvait aisément croire, voir « vouloir imiter » (Ibid, p. 244), l'on en arrive à la conclusion que c'est bien le mécanisme de projection-identification que l'on cherchait à activer auprès de spectateurs[29]. La réception de *Tchapaev*, qui fut un grand succès public et critique, donna raison aux deux réalisateurs. En effet, comme le notait en 1936 le critique de cinéma G. Roshal :

> Viewers are eternally happy when the image of a hero who is so similar to them and who is at first glance attainable by everyone battles with the enemy in such a heightened, legendary fashion and is so life-affirming and strong. (Roshal cité dans Dobrenko, 2007a, p. 245)

Suite à ce succès, l'approche inaugurée par les réalisateurs Vassiliev allait être reprise par les films historico-révolutionnaires qui seraient produits au cours des années suivantes[30], ce qui fait de ce film un cas d'énonciation au sens où l'entend Esquenazi.

---

[28] Voir en ce sens l'analyse socio-historique de Marc Ferro.

[29] Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cette donnée se révélera primordiale lorsque viendra le temps de traiter de la représentation de Lénine.

[30] Suite aux films historico-révolutionnaires produits à l'occasion du jubilé de la Révolution en 1937 (dont les deux films de notre corpus font partie), ce genre allait peu à peu s'effacer pour laisser sa place à des films historiques reconstituant –ou plutôt stalinisant– de grands épisodes ou personnages de l'histoire russe. À ce moment-là toutefois, l'influence de *Tchapaev* aura déjà commencé à décroître, les représentations des figures historiques s'enfermant dans des interprétations de plus en plus figées, les personnages ayant des airs de « monuments » ou de « statues parlantes » plutôt que de personnes réelles (Dobrenko, 2008, pp. 65-67). On peut avancer plusieurs facteurs pour expliquer cette évolution : d'une part, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le discours stalinien s'est de plus en plus tourné vers des figures du tsarisme pour légitimer ses politiques. D'autre part, le durcissement de la censure a peut-être rendu plus difficile pour les scénaristes l'insertion de détails intimistes ou affectifs (et seulement indirectement politiques). La réponse à cette question n'est

Cela nous conduit directement aux films de notre corpus et nous amène donc à conclure ce chapitre.

5.3. Conclusion

La décennie 1930 a vu l'industrie cinématographique soviétique être mise au service du pouvoir stalinien, même si dans les faits, celui-ci ne parvint jamais à la contrôler totalement. Les dirigeants poursuivaient alors des objectifs que l'on peut résumer en deux points : faire croître les infrastructures et la productivité de l'industrie et rendre ses films populaires auprès du public tout en les dotant d'un contenu discursif à même de légitimer le nouveau pouvoir. Si le manque de ressources matérielles, financières et humaines a certes nui à l'atteinte du premier point, la contradiction contenue au sein même du second en est aussi largement responsable. À terme, il est effectivement apparu impossible de combiner des directives prônant à la fois un cinéma de divertissement et l'inclusion d'un contenu doctrinaire toujours plus lourd. La censure et la répression, qui furent les corollaires de ces exigences, conduisirent ainsi directement à l'enrayement du processus de production.

Cette surpolitisation de l'industrie eut également des conséquences importantes sur les films eux-mêmes, la planification thématique conduisant paradoxalement à un appauvrissement de la variété de la production. Cela, combiné au rejet du « formalisme », conduisit également les cinéastes à réaliser des films à l'esthétique plus conventionnelle où les dialogues étaient un élément dominant. En parallèle, l'ambition de construire un cinéma populaire auprès des masses conduisit également à la transformation du genre historico-révolutionnaire. À partir de *Tchapaev*, ce genre mit effectivement de l'avant des personnages à la psychologie plus fouillée afin de

---

cependant pas l'objet de cette étude, les deux films de notre corpus s'inscrivant plutôt dans le genre historico-révolutionnaire.

stimuler une plus grande identification du spectateur à travers le mécanisme de projection-identification. Nous en avons conclu que les cinéastes –et le pouvoir stalinien à travers eux– cherchaient ainsi à construire des identités populaires, constitutives d'une nouvelle identité politique. C'est en ayant cet élément en tête que nous pouvons à présent nous concentrer sur l'analyse des films de notre corpus.

CHAPITRE VI : *LÉNINE EN OCTOBRE*

Lénine en octobre occupe une place importante dans le corpus des films soviétiques consacrés à Lénine. D'une part, il est le premier film à véritablement proposer une incarnation dramatique du personnage, incarnation qui, du fait du succès critique et public du film, deviendra une référence. D'autre part, le contexte de production de l'œuvre, marqué par la Grande terreur stalinienne, est particulièrement significatif du point de vue de l'affirmation du discours du régime. En effet, comme nous le verrons, *Lénine en octobre* est un lieu de production de ce discours, et ce à plusieurs niveaux. Dans ce chapitre, nous procéderons en quatre étapes. Dans un premier temps, nous reviendrons brièvement sur la vie et l'œuvre du réalisateur Mikhaïl Romm, et ce jusqu'à la réalisation de *Lénine en octobre*. Nous aborderons ensuite plus en détail la production du film, avant de procéder à l'analyse des séquences mettant en scène Lénine. Finalement, la conclusion de ce chapitre nous permettra de faire la synthèse de ces divers éléments.

6. 1. Mikhaïl Romm (1901-1971)

Mikhaïl Romm naquit le 24 janvier 1901 dans le petit bourg de Zaïgroevo, en Sibérie orientale, où son père, médecin, était en exil politique (Schnitzer, L. *et al.*, 1966, p. 172). Le grand-père de Romm possédait quant à lui une grande imprimerie, ce qui fit en sorte que dès son entrée dans l'industrie cinématographique, le réalisateur fut considéré comme étant d'origine « bourgeoise » (comme beaucoup d'autres dans sa condition, il fut toutefois épargné par les purges) (Ibid, p. 179). Romm suivit les traces de son père dans la lutte contre le tsarisme, et durant la Guerre civile il combattit dans les rangs de l'Armée rouge. Après sa démobilisation, le jeune Romm s'inscrivit à l'Institut supérieur des Arts et Techniques de Moscou, où il étudia la sculpture jusqu'en 1925 (Ibid, p. 172).

Ses études terminées, Romm se tourna vers le cinéma, dont il apprit les rudiments en autodidacte. Cet art encore jeune servait alors de refuge aux jeunes artistes incapables de trouver du travail au sein de leur discipline de formation, les places à pourvoir, que ce soit comme assistant ou même comme réalisateur, y étant nombreuses (Ibid, pp. 175-177). En effet, il était alors « extrêmement facile pour un jeune homme tant soit peu énergique de décrocher la réalisation d'un film » (Ibid, p. 178). Romm écrivit donc, entre 1928 et 1930, une dizaine de scénarios, avant de travailler comme assistant auprès du réalisateur A. Matcheret, puis de réaliser son premier long-métrage, *Boule de suif* (1934), l'adaptation d'une nouvelle de Maupassant (Ibid, p. 172). Le réalisateur lui-même considérait qu'il faisait alors partie de la « seconde génération[31] » des cinéastes soviétiques qui suivit –et parfois remplaça– les pionniers de la décennie précédente : Koulechov, Eisenstein, Poudovkine, Vertov ou encore Dovjenko (Ibid, p. 173). Effectivement, *Boule de suif* connu un certain succès et – chose plus importante encore– fut apprécié et soutenu par Staline (Ibid, p. 180), ce qui permit d'emblée à son réalisateur d'intégrer le sérail des cinéastes bien en vue au sein de l'industrie cinématographique stalinienne et par son dirigeant tout puissant, Boris Choumiatski. Par la suite, Romm réalisa un autre film à succès, *Les Treize* (1936), une reprise de *Lost Patrol* (1934) de John Ford qui lui fut directement commandé par un Choumiatski déjà fasciné par l'industrie cinématographique hollywoodienne (Creissel et Feigelson, 2005, p. 77). Le cinéaste occupa ainsi une

[31] Ce terme ne doit pas être compris au sens propre, car les générations en question ne revoient pas aux âges des réalisateurs, mais à leur positionnement dans l'évolution du cinéma soviétique. En effet, Eisenstein n'était l'ainé de Romm que par trois années, mais une véritable frontière « générationnelle » les séparait en termes cinématographiques, le premier faisant partie de ceux qui construisirent l'avant-garde cinématographique des années 1920 et qui connurent des heures plus sombres durant les années 1930, et le second apparaissant plutôt comme un fidèle artisan du cinéma stalinien. Une anecdote racontée par Romm est ici assez révélatrice : à la veille du tournage de *Boule de suif*, celui-ci était allé demander conseil à son légendaire confrère, mais avait constaté une divergence de vues complète quant à la manière d'adapter la nouvelle de Maupassant. Ainsi, alors qu'Eisenstein s'intéressait particulièrement au contexte historique décrit par l'auteur au début du récit, Romm n'avait pas cherché à adapter ledit passage et s'était plutôt concentré sur la mise en image de l'intrigue principale et des personnages (Schnitzer, 1966, pp. 182-183). Cette anecdote illustre à merveille le passage de l'approche avant-gardiste des années 1920, à celle, classique, du cinéma stalinien.

position enviable dans l'industrie cinématographique, qui en fit un candidat tout désigné pour accomplir une tâche cruciale pour le régime stalinien : construire la représentation cinématographique de Lénine.

6. 2. La production du film

6. 2. 1. Le jubilé de 1937

Le jubilé du vingtième anniversaire de l'insurrection d'Octobre donna lieu à la production de nombreux films traitant de cet évènement et de ses suites. En effet, des films comme *Velikoe Zarevo* (1938) de Mikhaïl Tchiaoureli, *Les Faubourgs de Vyborg* (1939) de Trauberg et Kozintsev ou encore *L'Homme au fusil* virent le jour dans ce contexte et avaient pour point commun de mettre en scène des personnages et des évènements qui souvent se recoupaient, au point où certains étaient transférés d'un film à l'autre en cours de production (Oksana Bulgakowa, citée dans Dobrenko, 2008, p. 192). De même, certaines scènes, voir certaines répliques, étaient parfois directement tirés de l'*Histoire du Parti communiste (des bolchéviques)*, le manuel contenant le récit officiel –évidemment stalinisé– de la Révolution (Ibid, p. 195). Ainsi, c'est un univers historique unifié et cohérent qui prenait vie à travers ces diverses productions cinématographiques. Parmi celles-ci, *Lénine en octobre* fut le premier film à mettre en scène l'« héroïque panthéon soviétique » composé de Lénine, Dzerjinski, Sverdlov et évidemment Staline, qui fournit la toile de fond de tout cet univers (Ibid, p. 227). En prévision des célébrations du vingtième anniversaire, le Comité central du Parti avait effectivement organisé un concours de scénarisation qui fut remporté par le scénariste Alexeï Kapler (Sumpf, 2015, p. 149) pour un scénario intitulé « Le Soulèvement » et qui serait bientôt rebaptisé « Lénine en octobre » (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, p. 181). Mikhaïl Romm fut chargé de la réalisation du film, ce qui dût d'emblée apparaître comme une tâche complexe. En effet, si d'une part la représentation des évènements et des personnages décrits par le

scénario revêtait une grande importance aux yeux du régime, le film devait en outre être terminé en un temps record : entamé le 10 août 1937, le film serait présenté en avant-première le 6 novembre pour l'anniversaire de la Révolution (Sumpf, 2015, pp. 148-149). Pour cela, il fallait également trouver un acteur capable d'incarner le personnage principal.

6. 2. 2. Boris Choukine, premier interprète de Lénine

Le comédien Boris Choukine (1894-1939) fut choisi pour interpréter Lénine. Compte tenu des délais très courts auxquelles était soumis la production, ce choix était logique : cela faisait plusieurs mois que Choukine se préparait à incarner le révolutionnaire dans le cadre d'une pièce de théâtre, *L'Homme au fusil* et du film éponyme réalisé par Sergueï Youtkévitch. Les genèses des deux films constituant notre corpus sont ainsi liées, et nous nous voyons donc dans la nécessité d'aborder dès à présent celle du second. En effet, dès l'automne 1936, Youtkévitch préparait le tournage de *L'Homme au fusil*. Dans le scénario, le dramaturge Nikolaï Pogodine donnait pour la première fois un rôle dramatique[32] au personnage de Lénine. Ce scénario était également la base d'une pièce de théâtre que Pogodine préparait pour le vingtième anniversaire de la Révolution. Choukine fut ainsi choisi pour jouer Lénine dans le film comme dans la pièce, de sorte qu'il passa près d'un an à se préparer pour le rôle en collaboration avec Youtkévitch (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, pp. 179-180). Ainsi, c'est le travail en commun du réalisateur et du comédien qui les amena à adopter une approche dramatique de l'interprétation, par opposition au « typage » qui avait cours dans les années 1920 :

[32] Puisque, rappelons-le, l'apparition de Lénine dans l'*Octobre* (1928) d'Eisenstein n'entre pas dans la catégorie de l'interprétation ou du rôle dramatique, mais bien dans celle du « typage », qui était une pratique propre à l'avant-garde des années 1920.

> Pour pénétrer l'esprit de l'époque, pour la recréer dans une vision imagée, une méticuleuse étude des documents historiques ne suffit pas; impossible de résoudre le problème par la seule voie de l'analyse, il y faut encore cette généralisation synthétique que Tolstoï qualifiait si justement de «poésie». (Youtkévitch, cité dans Ibid, p. 180)

Évidemment, cette approche nouvelle de la mise en image de Lénine s'inscrit dans le contexte de production que nous avons décrit dans le chapitre précédent. Suite à *Tchapaev*, le genre historico-révolutionnaire –dans lequel s'inscrivent *L'Homme au fusil* et *Lénine en octobre*– avait en effet connu une mutation qui amenait scénaristes et réalisateurs à mettre en scène des personnages à la psychologie fouillée.

Afin de construire la représentation d'un Lénine en « chair et en os », Choukine mena un long travail de recherche et de préparation, s'entretenant par exemple avec plusieurs personnes ayant côtoyé le révolutionnaire (Leyda, 1976, pp. 407-408). Il s'apprêtait à concrétiser son travail devant les caméras lorsque, le premier jour du tournage, Boris Choumiatski en personne annonça à Youtkévitch que le scénario de *L'Homme au fusil* était trop faible et risquait de ne pas être approuvé par la censure. La production du film annulée, Choukine se retrouvait fort commodément libre pour incarner le même personnage dans le *Lénine en Octobre* de Romm, qui au même moment cherchait un interprète (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, p. 181). Évidemment, la manœuvre de Choumiatski apparaît pour le moins suspecte : comme nous l'avons mentionné plus haut, le scénario de *Lénine en octobre* était directement soutenu par le Parti qui s'attendait à ce qu'il soit tourné rapidement. De même, Romm était un des réalisateurs favoris de Choumiatski, ce qui n'était pas le cas de Youtkévitch, associé à l'avant-garde « formaliste » des années 1920 (Miller, 2010, pp. 41-42). L'on peut donc supposer que Choukine, ainsi que le patient travail et de recherche et de préparation qu'il avait effectué aux côtés de Youtkévitch, furent « détournés » à dessin au profit du film de Romm. Dans tous les cas, il nous faut considérer que l'interprétation de Choukine dans *Lénine en octobre* a largement la

même source que celle de Maxime Chtraoukh dans *L'Homme au fusil*, qui sera finalement produit un an plus tard. En découle sans doute la cohérence des deux interprétations, cohérence sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre.

6. 2. 3. Le tournage et la réception de *Lénine en octobre*

Le tournage de *Lénine en octobre* commença le 10 août 1937 et dura 87 jours, les caméras tournant en studio et en extérieur à Moscou et à Leningrad. Pour accélérer le processus, Romm se vit adjoindre un assistant, Dmitri Vassiliev, chargé de la seconde équipe de tournage (Sumpf, 2015, p. 148). Ainsi, en même temps qu'ils lui imposaient des délais de production extrêmement serrés, les dirigeants du studio adjoignaient au réalisateur le personnel qui devait l'aider à mener cette tâche à terme. De même, lorsque la santé de Choukine flancha du fait du surmenage qui lui était imposé par le travail sur le film de Romm *et* sur la pièce de Pogodine (qui devait être prête pour le même jour que *Lénine en octobre*) et qui ne lui laissait que quatre heures de repos par jour, l'adaptation théâtrale de *L'Homme au fusil* fut annulée, possiblement suite à l'intervention de Staline en personne (Leyda, 1976, p. 407). Tous ces éléments tendent à montrer que la production était supervisée, et de très près, par les dirigeants du studio, mais aussi par les autorités politiques et par Staline lui-même.

Toutefois, le film fut achevé dans les délais, et ce contrairement à bien d'autres productions sous le règne de Choumiatski, un constat qui précipita sa chute quelques mois plus tard :

> Constamment harcelés par les cercles dirigeants, ces artistes réussirent à présenter leur bande dès le 7 novembre [sic], trois mois après le premier tour de manivelle. [...] C'était un soufflet à l'administration de

> Choumyatsky. Pourquoi les autres films n'étaient-ils pas fait aussi vite, aussi économiquement –et aussi bien que celui-là ? (Ibid, pp. 393-394)

Toutefois, même s'il put être présenté en grande pompe à Moscou pour l'anniversaire de la Révolution, *Lénine en octobre* n'était alors pas réellement achevé. En effet, suite à la projection du film, Staline, qui « se félicitait d'avoir contribué, par son contrôle personnel, à la réussite [du film] » (Ibid, p. 395) ordonna de tourner quelques scènes supplémentaires : les reconstitutions de la prise du Palais d'hiver et de l'arrestation du gouvernement provisoire furent ainsi ajoutées à la version officielle du long-métrage[33] (Dobrenko, 2008, p. 223), qui sortit à travers toute l'URSS en avril 1938 (Sumpf, 2015, p. 150).

Encensé par des critiques dithyrambiques qui soulignaient entre autres la qualité de son contenu politique, *Lénine en octobre* fut l'objet d'une campagne massive de publicité et connut un grand succès public. Il fit ainsi 7000 entrées à Moscou le jour de sa sortie, même si ce chiffre peut être nuancé par le fait que de nombreux billets avaient été achetés au préalable par divers organismes officiels qui rendaient obligatoire le visionnement du film par leurs membres (Ibid, pp. 150-152). Très satisfaites du travail de Romm, les autorités lui commandèrent une suite, intitulée *Lénine en 1918* (1938), qui fut tournée et diffusée dès l'année suivante. Un troisième épisode devait voir le jour, mais fut annulé du fait du décès de Choukine, dont la santé n'avait cessé de se dégrader depuis le tournage du premier volet (Leyda, 1976, p. 408).

Assez ironiquement, *Lénine en octobre*, pourtant largement approuvé par les institutions politiques et cinématographiques dans les années 1930, fut censuré à deux reprises par ces mêmes institutions quelques années plus tard. En effet, la mort de

---

[33] Ici, Staline fit montre d'un assez bon jugement cinématographique, puisque ces séquences ajoutent assurément à la force émotionnelle et idéologique du film, rendant l'ensemble plus épique et établissant clairement une adéquation entre les manœuvres de Lénine et l'action des masses.

Staline et la déstalinisation qui s'en suivit avaient entrainé certains changements dans le discours soviétique officiel : les autorités considérèrent que le rôle de Staline dans le film de Romm était trop important, et sa présence fut réduite (version de 1956) avant d'être entièrement supprimée[34] (version de 1964) (Sumpf, 2015, p. 150). Dans le cadre de cette étude, nous avons analysé la version de 1937, puisqu'elle est celle voulue et approuvée par les créateurs et les autorités des années 1930 et donc plus représentative du discours stalinien alors dominant.

6. 3. Analyse de Lénine en octobre[35]

Le synopsis qui ouvre cette section permettra de donner une idée des grandes lignes du long-métrage, notre analyse se concentrant sur les séquences où Lénine apparaît de manière significative[36]. Par la suite, dans une courte sous-section nous dirons quelques mots sur l'esthétique du film. En effet, cet aspect n'ayant pas d'impact significatif sur notre analyse, nous croyons bon d'en expliciter les causes. Finalement, nous effectuerons l'analyse en tant que telle, en procédant séquence par séquence.

6. 3. 1. Synopsis

[34] Au prix d'un travail assez complexe et ingénieux qu'il faut ici souligner. En effet, la comparaison minutieuse des deux versions permet de constater qu'outre l'usage assez classique de coupes dans le montage original, les censeurs usèrent de nombreux dispositifs particuliers pour faire disparaître Staline dans des plans que le bon déroulement de l'intrigue interdisait de supprimer : rétro-projections, dessins à même la pellicule, etc. Voir Appendice A.

[35] Pour la traduction de certaines parties des dialogues du film, nous utilisons l'ouvrage de Luda et Jean Schnitzer, *La Vie de Lénine à l'écran* (1967), qui propose des extraits traduits en français de plusieurs scénarios de films soviétiques mettant en scène Lénine.

[36] À titre d'exemple, nous n'avons pas intégré les courtes séquences où Lénine se contente de sortir d'un immeuble ou de se mettre (rapidement) à l'abri d'un détachement de police, celles-ci n'apportant rien à notre analyse.

Lénine en octobre relate les préparatifs menant à l'insurrection d'Octobre à Petrograd. Cerveau de l'opération, Lénine revient dans la capitale russe depuis son exil finlandais. Activement recherché par les agents du gouvernement provisoire, il se cache chez une sympathisante, Anna Mikhaïlovna, ou encore dans l'appartement de son fidèle garde du corps et assistant, le militant bolchévique Vassili. Durant la première partie du film, Lénine tente, avec le soutien de Staline, de convaincre ses camarades de la nécessité de la conquête du pouvoir par le Parti bolchévique. En parallèle, les militants bolchéviques de la base du Parti mobilisent les milieux populaires, qui se préparent à l'insurrection planifiée par Lénine. Ce dernier, malgré le quasi-sabotage mené à l'interne par la triade Trotski-Zinoviev-Kamenev, parvient à mettre son plan à exécution. Évitant de peu d'être capturés par les troupes du gouvernement provisoire, Vassili et Lénine parviennent à rallier l'Institut Smolny et ce dernier supervise de près le soulèvement. Le film s'achève alors que Lénine annonce au Congrès des Soviets la prise victorieuse du Palais d'hiver.

6. 3. 2. Esthétique

Le travail de mise en scène de Romm sur *Lénine en octobre* est assez représentatif de l'esthétique dominante du cinéma stalinien que nous avons décrit dans le chapitre précédent. En effet, tant du point de vue du découpage, du montage ou encore de l'éclairage, la réalisation adopte une approche strictement fonctionnelle, sans esbroufe ou tentative d'expérimentation formelle. Cela n'est pas si surprenant, si l'on considère que Romm était un des réalisateurs favoris de Boris Choumiatski, qui au même moment menait une lutte acharnée contre le « formalisme ». La mise en scène se contente donc d'accompagner l'intrigue et les interactions entre les personnages au moyen de plans larges, d'ensembles ou rapprochés. Les gros plans sont quant à eux pratiquement absents : c'était peut-être là pour Romm un moyen de se distinguer des styles d'Eisenstein et de Poudovkine qui avaient jusque-là marqué les représentations

cinématographiques de la Révolution d'Octobre. Ce choix de découpage est cependant en cohérence avec l'approche –très minimaliste– du montage, qui se contente généralement de raccorder les mouvements des personnages d'un plan à l'autre, ce qui est rendu nécessaire par l'absence complète de mouvements de caméra. Toutefois, les cadres composés en profondeur de champ tendent à réduire le nombre de coupes. La composition des plans eux-mêmes ne brille pas par son inventivité : l'éclairage demeure en tout temps purement utilitaire et les cadrages classiques. Si les cinéastes recourent assez fréquemment à de légères contre-plongées, celles-ci ne cherchent en rien à doter les images d'une puissance ou d'une identité visuelle quelconque. Lorsque les contre-plongées sont plus prononcées, elles contribuent à renforcer la présence de Lénine, par exemple lors de la réunion du Comité central du Parti, où il fait clairement montre de son ascendant sur ses camarades. Ce genre de cas est au demeurant assez rare, et ces contre-plongées ne sont jamais assez fortes –et trop peu nombreuses– pour conférer au personnage une monumentalité qui le rendrait inaccessible au commun des mortels. C'est peut-être en cela que l'étude de l'esthétique de *Lénine en octobre* est la plus pertinente pour notre analyse. Force est en effet de constater qu'à aucun moment les moyens cinématographiques déployés ne tendent à montrer Lénine sous un jour héroïque ou épique ; ils le cantonnent plutôt dans une « normalité » et une « quotidienneté » assez terne. Cela est évidemment cohérent avec la représentation du personnage construite par les cinéastes, sur laquelle nous allons dès à présent nous pencher.

6. 3. 3. Séquence 3 –Intérieur, nuit : dans le train pour Petrograd

Cette séquence est la première du film dans laquelle apparaît Lénine. Celui-ci est introduit sans fioriture. En effet, on trouve Lénine assis près de la fenêtre d'une locomotive qui fait son entrée à Petrograd. À ses côtés, Vassili, le militant bolchévique qui lui sert de garde du corps, ainsi que le conducteur du train. Alors que

Lénine regarde par la fenêtre en s'y accoudant, Vassili lui demande de s'en éloigner pour ne pas être repéré par la police qui est à ses trousses. Dans un premier temps, Lénine ne bouge pas, de sorte que Vassili doit lui répéter son indication à deux reprises. Lorsque Lénine accepte finalement de s'éloigner de la fenêtre, c'est pour mieux se pencher vers le trou béant de la porte de la locomotive. Par la suite, Lénine se rapproche de Vassili et lui remet une lettre destinée à Staline dans laquelle il annonce qu'il est « arrivé à Petrograd », ce à quoi son garde du corps s'exclame : « mais vous n'êtes pas encore arrivé, Vladimir Illitch ! ». Lénine lui répond par un signe satisfait de la main qui semble dire « attendez de voir », ce qui fait rire Vassili. Puis, Lénine lui remet un article à faire parvenir à la Pravda et lui donne d'autres instructions : organiser une rencontre avec Staline et colliger des informations sur la situation dans les usines, dans les casernes, etc. Il lui demande ensuite si tout cela pourra être fait pour le lendemain, ce à quoi Vassili répond que cela risque d'être difficile. Avec un sourire taquin, Lénine lui lance alors : « je ne demande pas si ce sera difficile, mais si c'est possible ! », ce qui fait rigoler son garde du corps. Finalement, Vassili propose un revolver à Lénine, que celui-ci refuse, balayant l'insistance du militant en lui disant : « le Parti vous a chargé de m'amener à bon port, donc faite-le ! ».

Les éléments de la représentation de Lénine que cette séquence nous permet d'emblée de relever correspondent à des motifs qui seront répétés tout au long du film. D'abord, plusieurs de ces éléments contiennent des aspects directement doctrinaires. Ainsi, le lieu où se déroule la scène montre le caractère clandestin et dangereux de la situation dans laquelle Lénine se trouve, tout en soulignant la proximité du Parti bolchévique avec les travailleurs, puisque le conducteur du train a accepté de prendre ce voyageur recherché par la police à bord de sa locomotive. Surtout, plusieurs éléments nous indiquent d'emblée quel est le rôle de Lénine dans le Parti et dans l'insurrection. En effet, les instructions qu'il donne à Vassili (demande d'information sur la situation en ville, organisation d'une réunion, publication d'un article pour la

Pravda) tout comme son refus de porter une arme sur lui (puisque c'est à Vassili que le Parti a demandé d'assurer sa sécurité) sont autant d'éléments qui révèlent que la fonction de Lénine est d'assurer la direction intellectuelle et stratégique du Parti. Lénine est un intellectuel et un leader, non un homme de terrain, et cette distinction est établie d'emblée. Finalement, la mention de Staline dès les premières lignes de dialogue annonce l'importance que ce dernier revêt dans les plans de Lénine, une importance qui ne cessera d'être soulignée par la suite.

Cette séquence n'expose toutefois pas seulement des caractéristiques directement doctrinaires de la représentation du personnage, mais aussi deux aspects affectifs importants. Premièrement, la réaction de Lénine lorsque Vassili lui demande de s'éloigner de la fenêtre du train révèle une personne qui, derrière son apparence austère et le sérieux de sa tâche politique, peut fort bien se comporter comme un gamin qui tente de se soustraire aux interdits édictés par ses parents. En effet, cette interaction est la première de toute une série qui tout au long du film souligne l'espièglerie et le plaisir un peu puéril avec lesquels Lénine se joue des précautions prises par ceux qui sont responsables de sa sécurité.

Deuxièmement, lorsqu'il donne des instructions à Vassili, Lénine multiplie les traits d'humour, ce qui fait encore une fois ressortir le côté joueur et rieur du personnage. Plus particulièrement, à un Vassili qui lui dit qu'il ne pourra que difficilement accomplir toutes ces tâches en une journée, Lénine répond par une blague (« je ne veux pas savoir si c'est difficile, mais si c'est possible »), qui fait rire son interlocuteur et lui fait accepter cette échéance sans rechigner. À travers cette scène, Lénine apparaît ainsi comme très exigeant avec ses collaborateurs, tout en modérant cette exigence, sur la forme du moins, par un humour bon enfant. Se dessine alors la représentation d'un leader ferme et déterminé, mais dont les demandes et les ordres sont écoutés parce qu'ils s'accompagnent d'attention et de tendresse pour ceux qui en sont les destinataires. Cette séquence montre donc d'emblée que parce qu'il sait se

comporter de manière très humaine, Lénine assoit son autorité sans avoir besoin d'être autoritaire. La suite de notre analyse montrera que c'est là une dimension essentielle de la représentation de Lénine.

6. 3. 4. Séquence 5 –Extérieur, nuit : Lénine débarque à Petrograd

Dans cette courte séquence qui suit l'action de la précédente, le train s'est arrêté sur une voie de garage et Lénine et Vassili s'apprêtent à descendre. Le premier serre la main du conducteur de la locomotive et lui lance : « merci camarade ! ». Il apparaît ainsi, malgré son statut de leader du Parti, comme attentif et reconnaissant envers les travailleurs qui lui viennent en aide, ce qui rejoint notre analyse de la séquence 3.

6. 3. 5. Séquence 6 –Intérieur, nuit : l'arrivée chez Anna Mikhaïlovna

Cette séquence fait suite à la précédente. Anna Mikhaïlovna, la sympathisante chargée d'héberger Lénine, fait entrer ce dernier et Vassili chez elle. Ils se saluent cordialement, mais avec une certaine retenue, à la manière de ceux qui se rencontrent pour une première fois. Le silence gêné, mais souriant –Lénine demeurant toujours jovial–, qui s'en suit laisse à penser que si Anna Mikhaïlovna est probablement impressionnée par la présence de Lénine, ce dernier est rendu timide par le fait d'être hébergé chez une inconnue. Toutefois, lorsque Vassili l'aide à enlever son manteau, Lénine retrouve rapidement ses réflexes politiques et lui rappelle de voir à l'organisation de la rencontre avec Staline. Puis, Lénine demande à Anna Mikhaïlovna « où se diriger à présent ? », et celle-ci l'invite à s'avancer vers le fond de l'appartement, alors que Vassili leur dit au revoir.

La séquence donne ainsi à voir deux attitudes différentes de Lénine. D'un côté, avec Vassili il est toujours aussi (poliment) directif –voir légèrement obsessif, dans la mesure où il mentionne la réunion avec Staline pour la seconde fois– et de l'autre il laisse poindre une légère timidité lorsque vient le temps d'interagir avec Anna, son autorité naturelle semblant alors fondre d'un seul coup. Ce contraste entre d'une part une attitude directive et résolue lorsqu'il est question de politique et d'autre part une timidité et une modestie au fond assez naturelle dans une situation du quotidien renforce l'épaisseur psychologique du personnage. Certes, Lénine joue un rôle politique important et dans ce domaine est doté de capacités peu communes, mais il reste par ailleurs un être humain comme les autres qui dans une situation banale se comporte de manière banale, et aussi potentiellement attendrissante pour le spectateur.

6. 3. 6. Séquence 7 –Extérieur, nuit : rencontre avec Staline

Dans la ruelle obscure d'un faubourg ouvrier, Vassili monte la garde. Un intertitre nous indique qu'à l'intérieur d'une des maisons en bois, Lénine et Staline tiennent une réunion qui dure depuis maintenant quatre heures. Finalement, la porte d'un des baraquements s'ouvre doucement et laisse passer Staline. Celui-ci jette un regard autour de lui, puis fait un signe de tête à Lénine qui sort à son tour d'un pas rapide et assuré. Staline le suit, d'une démarche grave aux allures spectrales. Bientôt, Lénine se tourne vers son compagnon, et les deux hommes se regardent solennellement. Le leader bolchévique tend alors la main à son camarade, lui lançant avec entrain: « adieu ! ». Staline serre la main de Lénine, qui la secoue avec énergie. Puis, après, une pause, comme s'il ne pouvait s'en empêcher, Lénine prend Staline dans ses bras : les deux hommes s'enlacent. Finalement, Lénine se ressaisit et serre de nouveau la main de son camarade, avant de rejoindre Vassili. Staline regarde quant à lui le leader du Parti s'éloigner d'un œil grave, comme s'il était pleinement habité par

l'importance historique du rôle que ce petit homme à barbiche s'apprête à jouer. Lénine passe d'un pas rapide devant Vassili, qui a à peine le temps de se lever pour le suivre. Évitant de justesse une patrouille de cosaques, les deux hommes s'éloignent.

Cette séquence soulève plusieurs éléments importants. Au niveau doctrinaire, la longueur de la rencontre –soulignée par un intertitre–, indique clairement l'importance de la collaboration de Lénine et Staline dans la préparation de l'insurrection d'octobre[37]. Au niveau affectif, lorsque Lénine cherche à faire la démonstration de sa bonne humeur et de son affection envers Staline, il fait montre de la même gaucherie et timidité qu'avec Anna Mikhaïlovna, ne sachant pas trop s'il doit lui serrer la main ou le prendre dans ses bras. Encore une fois, l'attitude du personnage est attendrissante, sa confusion n'étant de toute évidence que le résultat d'une chaleur humaine qu'il ne semble pas toujours savoir comment exprimer. L'attitude de Lénine, à la fois fébrile, débonnaire et enthousiaste est en outre mise en relief avec celle de Staline, d'une retenue plutôt froide. Le film semble volontairement vouloir établir un contraste entre ces deux personnages importants du « panthéon » stalinien (l'un étant le leader de la Révolution et le fondateur de l'État soviétique et l'autre son continuateur et modernisateur) tout en insistant sur leur étroite collaboration. Les implications discursives de cette représentation à double facette (contraste et convergence) seront analysées en chapitre VIII. Finalement, soulignons que le passage du régiment de cosaques qui force Lénine et Vassili à se cacher montre une fois de plus le danger permanent dans lequel se trouve le personnage principal.

6. 3. 7. Séquence 9 –Intérieur, nuit : la réunion du Comité central

---

[37] Évidemment, c'est là une pure fabrication stalinienne. En effet, le rôle joué par Staline n'a pas été particulièrement central, contrairement à celui de Trotski, qui n'est bien sûr pas mentionné dans le film (Carrère d'Encausse, 1998, pp. 303-305).

Cette séquence met en scène la réunion cruciale du Comité central où Lénine convainc la direction du Parti bolchévique de la nécessité de préparer une insurrection contre le gouvernement provisoire. Elle commence alors que la réunion est déjà bien entamée et que Lénine s'en prend à ses confrères temporisateurs qui s'opposent au coup de force. Il se tient alors debout, au milieu de la pièce, ses camarades étant assis tout autour, à l'exception de Staline, Dzerjinski et Sverdlov qui se tiennent derrière lui. Ainsi, Lénine domine clairement l'assemblée lorsqu'il lance avec une virulence et une passion qu'on ne lui connaissait pas jusque-là : « [a]ttendre, attendre! Comme le dit la camarade Staline, il nous est impossible d'attendre ! [...] [L]a proposition [de temporisation] de Trotski, Zinoviev et Kamenev est entièrement de l'idiotisme...ou de l'*espionnage* ! ». À ce dernier mot, Staline, Dzerjinski et Sverdlov échangent des regards surpris et commencent à s'agiter, comme pris de stupeur devant cette choquante insinuation, qui, dans le contexte de la Terreur stalinienne où le film fut produit, prend commodément des airs de révélation. Sans prêter attention à la consternation que ses paroles viennent de provoquer, Lénine poursuit son intervention, détaillant la manière dont l'insurrection devrait se dérouler. Au même moment, Vassili, qui monte la garde à l'extérieur de la pièce, entend un son étrange depuis l'extérieur. Il se précipite donc dans la rue pour constater le passage, au galop, d'un régiment de cosaques.

Dans un premier temps, cette séquence nous fait découvrir un nouvel aspect de la personnalité de Lénine. En effet, l'assurance et l'autorité qui émane de son discours, ainsi que les paroles impitoyables qu'il réserve à ses adversaires, contrastent considérablement avec la bienveillance et la bonhommie dont il faisait montre dans les séquences précédentes, et encore plus avec la gêne et la gaucherie qui caractérisait sa conduite avec Staline et Anna Mikhaïlovna. Il apparaît ainsi comme transfiguré par ce moment politique dont il est la figure centrale. Mais le sens de cette séquence est d'abord éminemment doctrinaire. Celle-ci fait en effet la démonstration que Lénine a

une idée extrêmement claire de l'importance de cette insurrection et de la forme qu'elle doit prendre, tout comme Staline qu'il ne tarde d'ailleurs pas à citer en exemple. La dénonciation du trio Trotski-Zinoviev-Kamenev et l'insinuation de leur trahison sont d'autres éléments importants, tout comme la surprise que ce dernier élément provoque chez Staline et consorts. Ainsi, la séquence intègre quelques indications historiques (l'argumentation de Lénine auprès du Comité et sa description de l'insurrection à venir) qu'elle mêle à de purs éléments de discours stalinien (la présence de traîtres au sein du Parti).

Ici, deux éléments doivent être soulignés d'emblée. D'une part, le fait qu'outre Lénine et Staline, seules deux figures historiques immédiatement reconnaissables soient présentes au cadre est significatif. En effet, Dzerjinski et Sverdlov moururent quelques années à peine après la Révolution, échappant ainsi au sort funeste que réserva le régime stalinien aux dirigeants bolchéviques « historiques ». Ainsi, outre Staline et ce pour des raisons évidentes, le film ne met en image que les compagnons de Lénine dont la mort prématurée a préservé la place dans le discours stalinien; les autres sont relégués au hors-champ et aux oubliettes de l'histoire. D'autre part, l'insinuation selon laquelle Trotski, Zinoviev et Kamenev seraient des espions vient légitimer la campagne de propagande que le régime stalinien mène contre eux au moment même de la production du film, puisque celui-ci montre que *déjà à l'époque*, ils étaient l'objet de soupçons par nul autre que Lénine en personne. Le fait que ces soupçons soient formulés précisément par ce dernier et que ceux-ci aillent jusqu'à surprendre Staline lui-même indique en outre qu'à travers la Terreur contre les anciens bolchéviques, celui-ci ne fait, au fond, que répondre à une menace déjà identifiée par Lénine (Dobrenko, 2008, p. 192). Il apparait ainsi comme son héritier légitime et le continuateur de son œuvre politique.

6. 3. 8. Séquence 11 –Intérieur, nuit : fin de la réunion du Comité central

Dans cette séquence s'achève la réunion du Comité central. À l'extérieur de la pièce, Vassili s'est endormi, la tête sur l'épaule d'un autre militant. Il est réveillé par le décompte des votes entérinant l'insurrection et, alors que la salle de réunion se vide peu à peu, il sort dans la rue pour déterminer si la voie est libre pour faire sortir Lénine en toute sécurité. Au même moment, à travers la porte vitrée de la salle de réunion se découpent les silhouettes de Staline et Lénine, qui discutent de manière animée. Dzerjinski demande alors aux membres du Comité central de sortir un à un, tout en laissant Lénine se retirer en premier pour des raisons de sécurité. Justement, la discussion entre celui-ci et Staline s'achève, et les deux ombres sortent du cadre, Lénine témoignant encore une fois de l'affection qu'il porte à son complice en lui passant un bras autour des épaules. De retour dans l'appartement, Vassili fait sortir Lénine dans le couloir et un garde commande à ce dernier d'attendre encore un peu avant de sortir dans la rue. Pendant ce temps, Vassili rejoint Staline dans l'antichambre et celui-ci l'enjoint à bien veiller sur Lénine, dont il répond de la vie devant le Parti. Il interdit aussi à Vassili de faire sortir Lénine dans la rue sans une autorisation spéciale du Comité central. Au même moment, Dzerjinski propose de prêter son grand manteau à Lénine, ce que ce dernier refuse, prétextant qu'il ne fait pas si froid dehors. Dzerjinski lui remet tout de même le manteau sur les épaules, en ajoutant que le Comité central aurait pris une résolution spéciale en ce sens, ce qui achève de convaincre Lénine. Après avoir enfilé le manteau, celui-ci se dirige vers la sortie sans même attendre Vassili, qui le rejoint au pas de course.

Un examen des divers éléments présents dans cette séquence permet de constater que celle-ci ne contribue au développement de l'intrigue que de manière fort réduite (c'était, il est vrai, déjà le cas de la séquence 7). Ainsi, elle a essentiellement pour fonction l'introduction d'éléments doctrinaires et affectifs qui renforcent entre autres la représentation de Lénine et d'autres aspects du discours stalinien. Du point de vue

doctrinaire, le manège des multiples précautions prises pour assurer la sécurité de ce dernier souligne une fois de plus la menace qui pèse sur sa vie, et installe définitivement un climat de soupçon, de conspiration et de danger permanent. De même, l'étroite collaboration entre Lénine et Staline est encore une fois soulignée. Cependant, cette fois le rôle crucial joué par ce dernier est clairement mis de l'avant lorsque celui-ci donne des instructions à Vassili. Il apparaît alors que Staline est non seulement pleinement conscient de l'importance de Lénine pour la Révolution, mais qu'il veille aussi activement, par ses propres initiatives, à ce que celui-ci accomplisse sa tâche historique.

Ce constat est renforcé par l'attitude du principal intéressé quant aux questions de sécurité, qui ne semblent toujours pas susciter son intérêt. En effet, une fois la réunion terminée, Lénine serait volontiers sorti dans la rue si le garde ne lui avait demandé d'attendre. Puis, à la fin de la séquence, c'est d'un pas rapide et décidé qu'il sort de l'immeuble, au point où Vassili doit courir pour le rattraper. C'est cette même insouciance doublée de modestie et d'un désir d'indépendance qui le pousse à refuser le manteau de Dzerjinski, manteau qu'il n'accepte ultimement que par l'évocation d'une autorité politique supérieure, c'est-à-dire le Comité central du Parti. Le comportement non verbal de Lénine lors de sa discussion avec Staline renforce également un aspect de sa personnalité qui a déjà été mis de l'avant. À ce moment-là, leur dialogue est inaudible, et nous ne voyons que les profils de deux silhouettes discutant derrière une porte. Alors que Staline est calme et posé, Lénine, lui, s'agite comme à son habitude, faisant de grands gestes avec ses mains. La démonstration physique d'affection qui clôt ce moment vient d'ailleurs encore une fois souligner la chaleur que Lénine éprouve pour son complice. Le leader bolchévique apparaît ainsi de nouveau comme passionné, chaleureux et maniéré, alors que Staline est calculateur et tout en retenue.

6. 3. 9. Séquence 13 –Intérieur, nuit : chez Vassili et Natacha

Cette séquence prend place juste après la réunion du Comité central. Lénine et Vassili, ayant échappé de peu à une patrouille de police, trouvent refuge dans l'appartement de ce dernier. Pour des raisons de sécurité, Vassili présente Lénine à sa femme Natacha en taisant sa véritable identité, le désignant plutôt sous le nom de Konstantin Petrovitch. Lénine se montre de nouveau à la fois timide et jovial, refusant le thé que Natacha lui propose, demandant plutôt à Vassili de lui prêter un plan de Petrograd, que ce dernier n'a pas. Rapidement, Vassili indique à Natacha que le « camarade » a besoin de sommeil et tous deux s'affairent à lui préparer un lit. Au même moment, Lénine s'attarde sur des vêtements pour bébé posés sur la table qui trône au milieu de la pièce. Très attendri par ce spectacle et constatant que Natacha est enceinte, il félicite ses hôtes à ce sujet. Natacha formule alors quelques inquiétudes quant à l'avenir qui attend leur enfant, en réponse à quoi leur invité se veut rassurant : « attendez, attendez, bientôt tout ira bien ». Au même moment, Lénine constate que ses hôtes sont en train de changer leurs draps de lit pour que le « camarade » puisse y dormir. Rejetant ce traitement de faveur, il s'empare résolument des draps et les amène de l'autre côté de la pièce, afin de dormir à même le sol. Vassili se précipite pour l'aider et les deux hommes installent un « campement » près du calorifère, sous la direction énergique de Lénine lui-même. Durant l'opération, ce dernier ne peut s'empêcher de demander à Vassili si les voisins n'auraient pas un plan de la ville à lui prêter. Devant l'air un peu éberlué de Vassili il se ravise toutefois rapidement : « non, ça va, je vais dormir ». Puis, alors qu'il place une pile de livres sous le matelas afin qu'ils lui servent d'oreiller, Lénine place au pied du lit un ouvrage incompatible idéologiquement : « il n'est pas bon de dormir avec ça près de la tête », lance-t-il à la blague. Natacha annonce alors qu'elle a reçu une lettre de son frère Pétka. Lorsque Lénine apprend que celui-ci habite à la campagne, il enjoint avec une certaine fébrilité son hôte à en faire la lecture. Il attend

de toute évidence des nouvelles quant à la situation politique dans le monde rural. Il n'est pas déçu puisque la lettre expose la montée en puissance du bolchévisme dans la paysannerie. Le frère de Natacha décrit d'ailleurs Lénine en des termes relativement élogieux : il serait indépendant d'esprit, sévère et...de grande taille. Lénine semble à la fois flatté, amusé et gêné : il coupe court à la lecture en proposant d'aller dormir et se retire vers sa couche. Puis, accroupi près de son matelas, il chuchote des instructions à l'oreille de Vassili lorsque Natacha l'interrompt en lui demandant, l'air espiègle, s'il a déjà rencontré ce fameux Lénine. Ce dernier, un peu balbutiant, répond par l'affirmative et Natacha lui demande alors de décrire son apparence physique. Lénine, pris au piège, demande à Vassili de répondre à sa place. Ce dernier n'a cependant pas le temps de s'exécuter, puisque le toujours fébrile Lénine a trouvé la bonne réponse et lance à Natacha que « Lénine est de petite taille », puis qu'il est chauve et « presque sans cheveux ». S'en suit un court silence gêné que Lénine tente de faire oublier en lançant sur un ton légèrement martial : « dormir, dormir, dormir ! ». Cependant, avant de s'exécuter, il demande à Vassili de lui amener un plan de la ville pour le lendemain, ce à quoi son hôte répond par l'affirmative. Une fois Lénine endormi, Natacha et Vassili échangent quelques mots, avant que ce dernier n'aille faire sa toilette. Lorsqu'il revient dans la pièce, il s'assied devant la couche de son hôte endormi. Natacha le rejoint et lui demande s'il s'agit de Lénine. Si Vassili nie la chose mollement, Natacha, constatant l'affection et l'admiration profonde qui pointent dans les yeux de son mari devant le spectacle du petit homme sommeillant, comprend que son intuition était juste.

Comme on peut aisément le constater, le contenu doctrinaire est absent de cette séquence, à l'exception de deux éléments. D'une part, lorsque Lénine tente de rassurer Natacha en lui disant que « bientôt tout ira bien », le film souligne implicitement que, *a posteriori*, les bolchéviques (et le régime stalinien) ont su améliorer la vie des gens ordinaires. D'autre part, la lecture de la lettre envoyée par le frère de Natacha indique que la réputation de Lénine et ses idées circulent dans les

campagnes et qu'en ce sens les bolchéviques sont populaires –et donc, légitimes– à travers tout le pays. Pour le reste, l'entièreté de la séquence s'emploie à caractériser Lénine de manière affective, en le plongeant longuement (en fait c'est la plus longue séquence du genre dans le film) dans une situation du quotidien.

En effet, le comportement à la fois jovial et timide du personnage est une fois de plus mis de l'avant (particulièrement lorsqu'il fait la connaissance de Natacha), tout comme son côté blagueur (lorsqu'il commente les livres qu'il utilise comme oreiller) et sa proximité et son empathie pour les gens ordinaires (lorsqu'il félicite le couple pour leur bébé et rassure Natacha par rapport à l'avenir). De même, sont nouveau soulignés sa grande modestie (l'évocation élogieuse de sa personne dans la lettre de Pétka le gêne et il n'hésite pas à faire dans l'autodérision lorsqu'il doit faire sa propre description physique) et le peu de cas qu'il fait de son propre confort (il refuse les traitements de faveur en insistant pour dormir par terre). Cependant, la séquence introduit également trois éléments nouveaux. D'abord, elle met de l'avant l'affection de Lénine pour les enfants, un détail pour le moins humanisant souvent retenu par les biographes et les historiens (voir par exemple Guillemin, 1980) et qui sera plus largement développé dans *Lénine en 1918*. Ensuite, elle souligne clairement le caractère obsessif du personnage, puisque celui-ci revient à trois différentes reprises sur le fameux plan de Petrograd qu'il aimerait bien voir Vassili lui procurer. Le fait que Lénine fasse chaque fois référence à cette carte de manière quelque peu inopinée (après que Natacha lui eût offert du thé ou juste avant de se coucher) semble en outre indiquer que son esprit vaque en permanence dans plusieurs directions à la fois. Finalement, la séquence expose clairement que le caractère directif du personnage n'est pas circonscrit à sa fonction de dirigeant du Parti. Au contraire, même dans la banalité du quotidien Lénine ne peut s'empêcher de « prendre la direction » de diverses activités, que ce soit dans la préparation de son lit ou lorsqu'il pousse Vassili à lire la lettre envoyée par le frère de Natacha. Cette attitude n'est toutefois jamais désagréable, puisque nuancée par d'autres éléments : c'est la modestie de Lénine qui

le pousse à « ordonner » que son lit soit installé à même le sol, et c'est une excitation et une curiosité presque enfantine qui l'anime à la lecture de la lettre.

Par conséquent, il apparaît qu'en mettant en scène Lénine dans une situation du quotidien, le film ne cherche pas à en construire une représentation idyllique. En effet, la fébrilité et l'excitation du personnage ont quelque chose de puéril et son sens de la discipline et de l'organisation, de même que son caractère obsessif ne sont pas loin d'être caricaturaux. Lénine se présente ainsi comme un être humain en chair et en os, même si un peu à part de ses semblables par son énergie, son engagement, mais aussi les petites manies particulières qui lui sont associées. Ces dernières contribuent d'ailleurs à rendre cette représentation sympathique et accessible. En le mettant en relation avec des personnes « ordinaires », les auteurs de la scène ne cherchent de toute évidence pas à faire de Lénine une sorte de divinité historique, mais à bien établir une proximité avec eux, permettant ainsi de souligner son humanité intrinsèque. En effet –et contrairement à ce que le film donne à voir de Staline–, il n'est pas une froide machine accomplissant patiemment ses tâches historiques : celles-ci semblent au contraire traverser et agiter tout son être. La conclusion de la séquence rompt toutefois brutalement avec cette logique. Alors que Lénine s'est endormi, les regards pétris d'espoir, d'affection et d'admiration que Natacha et surtout Vassili posent sur lui font soudain émerger une image de divinité historique que le reste de la séquence avait pourtant travaillé à enterrer. Comme si la « grandeur » du personnage ne provenait pas de lui-même, mais du regard que les autres personnes portent sur lui.

6. 3. 10. Séquence 17 –Intérieur, jour : Lénine et Vassili

La séquence précédente s'achevait sur les rires d'ouvriers venant de remporter une petite victoire sur des délégués du gouvernement provisoire. Par un effet de montage,

ces éclats de rire se mêlent à celui de Lénine, à qui Vassili vient de faire un récit des évènements. Tous deux discutent dans le cabinet de travail de l'appartement d'Anna Mikhaïlovna. Rendu très satisfait par ce qu'il vient d'entendre, Lénine n'en oublie pas pour autant ses autres priorités : il s'enquiert du fameux plan de Petrograd qu'il réclamait déjà avec insistance à Vassili dans la séquence 13 et que ce dernier lui tend enfin. Pendant qu'il déplie la carte, Lénine demande à son interlocuteur des précisions sur l'anecdote que celui-ci vient de lui raconter, puis lui propose du thé. Devant le refus de Vassili, il se lance dans un éloge du thé d'Anna Mikhaïlovna, tout en examinant le plan de la ville avec satisfaction. Vassili tente alors de lui faire part de quelque chose, mais Lénine l'interrompt en s'éloignant à l'autre bout de la pièce, songeur. S'adressant pratiquement à la caméra, il lance soudain, d'une voix et avec une posture qui évoque une jouissance presque enfantine : « tout se passe bien...tout se passe très bien ! ». Vassili lui raconte ensuite qu'au moment d'acheter le fameux plan de Petrograd, il avait constaté que ceux-ci avaient presque tous été vendus. De plus en plus rayonnant, Lénine en conclut que la Russie est en train de se diviser en deux camps, le gouvernement provisoire et le mouvement populaire étant proches de l'affrontement. Il illustre alors cette idée en cognant ses deux poings les uns contre les autres. Puis, Lénine s'avance auprès de Vassili et, pointant sa main et son regard vers un horizon invisible, il referme brusquement son poing avant de lancer : « tout se passe parfaitement ! ». Gardant toute sa gravité, Lénine se tourne ensuite vers Vassili et lui dit : « à mon sens maintenant une seule chose n'est pas encore éclaircie... quand prendrez-vous le temps de dormir ? ». Vassili se défend alors de manquer de sommeil, mais Lénine, après lui avoir fait la leçon, le prend par le bras et l'entraine vers une chambre, lui intimant l'ordre de faire une sieste : « couchez-vous et reposez-vous deux...non deux heures et demie. » De retour à son cabinet de travail, Lénine commence à annoter avec une extrême concentration le plan de Petrograd que Vassili lui a fourni. Pendant ce temps, ce dernier sort discrètement de la chambre et passe sa tête dans l'entrebâillement de la porte du cabinet, jetant un regard sur Lénine qui, absorbé par son travail, ne remarque rien. La tête appuyée contre le cadre de porte,

Vassili regarde le leader bolchévique avec un mélange d'affection, d'admiration et de fascination; en d'autres circonstances, l'on croirait presque qu'il observe un être aimé à qui il n'oserait déclarer sa flamme. Finalement, Vassili sort de l'appartement. De son côté, Lénine, toujours penché sur sa carte, n'a rien remarqué, et lance même en direction de la chambre : « camarade Vassili, vous dormez ? ». Pour lui-même il ajoute ensuite : « il dort ».

Les éléments purement doctrinaires de cette séquence sont pour le moins ténus. L'effet de montage qui permet aux rires des ouvriers de se mêler à ceux de Lénine indique que ce dernier est en cohésion avec les masses populaires, une idée qui sera développée dans les séquences subséquentes. De même, les envolées quelque peu pompeuses du personnage sur la bonne marche de l'insurrection semblent indiquer que celui-ci est en parfait contrôle et connaissance des évènements; il apparaît ainsi comme le véritable cerveau d'Octobre.

Cependant, le contenu discursif de la séquence est encore une fois essentiellement véhiculé par les affects. L'enthousiasme presque enfantin avec lequel Lénine vit son engagement politique est encore une fois mis de l'avant, à la différence que cette fois-ci il est suivi d'envolées verbales pompeuses, voir caricaturales. Ainsi, alors que le personnage s'enthousiasme du bon déroulement des opérations en regardant vers un horizon qui n'est de toute évidence percevable que par lui seul, il n'est plus, l'espace d'un instant, le Lénine en chair et en os auquel le film nous avait habitués, mais bien son archétype historique, sorti tout droit de l'*Octobre* d'Eisenstein. Par un ingénieux tour de force scénaristique, cette image ne tarde toutefois pas à être subvertie : se détournant de « l'horizon » pour s'adresser à Vassili, Lénine lui parle, avec la même gravité, de son manque de sommeil ! Le caractère solennel de la situation s'en voit immédiatement altéré et le personnage ramené à sa condition humaine. Les spectateurs sont alors mis devant deux hypothèses qui ne sont pas mutuellement exclusives. Soit Lénine, parfaitement conscient du caractère quelque peu caricatural

de son envolée verbale, a cru bon de la modérer par une blague, soit le personnage traite avec la même gravité ses tâches politiques et les heures de sommeil de ses camarades. Dans tous les cas, la conséquence est la même : Lénine apparaît de nouveau aussi passionné que maniéré, mais surtout habité par une modestie et une humanité qu'il lui permet de tempérer ses élans politiques par l'humour et par l'attention qu'il porte à ses camarades, créant ainsi une impression de proximité avec les gens qui l'entoure. En fait, ce n'est que vers la fin de la scène que survient une véritable « déification » de Lénine, et ce, comme dans la séquence 13, à travers le regard d'un autre personnage, dans ce cas-ci celui de Vassili.

Les élans d'altruisme de Lénine apparaissent d'autant plus sincères que leur expression demeure tout à fait en cohérence avec d'autres traits de personnalité du personnage. En effet, lorsqu'il prend Vassili par le bras pour l'amener au lit tout en lui prescrivant un temps de repos assez précis, puis lorsque, en plein travail, il demande à haute voix si celui-ci s'est endormi, Lénine fait preuve des mêmes traits directifs et obsessifs que lorsqu'il occupe ses fonctions politiques. Ainsi, en toute circonstance, le personnage ne peut s'empêcher d'être résolument *lui-même*, avec ses forces et ses faiblesses. À travers ces éléments, la séquence montre aussi, par effet de miroir, que Lénine n'est pas infaillible, ce qui contribue encore une fois à son humanisation. En effet, si la préparation de l'insurrection se déroule de toute évidence exactement comme il l'avait prévu, Lénine échoue à forcer Vassili à dormir. Ainsi, alors qu'il s'apprête à prendre le contrôle de l'État russe, Lénine demeure incapable de contrôler ses propres camarades.

6. 3. 11. Séquence 19 –Intérieur, jour : la trahison de Kamenev

Au début de cette séquence, Vassili est de retour dans l'appartement d'Anna où il rejoint Lénine dans son cabinet de travail et lui tend quelques journaux. Ce dernier se

jette sur ceux-ci et passe en revue les divers titres avant de mentionner que le quotidien « La Petite gazette » est manquant. Vassili lui répond qu'il s'agit d'un journal de « voyous » et qu'en ce sens il ne pensait pas que cela pourrait intéresser Lénine. Celui-ci le détrompe, expliquant qu'en ce qui le concerne, il souhaite « connaître ses ennemis », avant de nouveau s'enquérir du sommeil de son camarade. Vassili lui répond sur la défensive, arguant que Lénine lui-même n'a pas dormi. Celui-ci le sermonne pour son « évasion » de la séquence précédente puis, faussement sérieux, il ajoute : « ça ne fait rien, bientôt nous serons au pouvoir et alors...nous aurons encore moins de temps pour dormir ». Vassili, qui rayonnait à la simple idée d'un repos bien mérité, éclate tout de même de rire. Lénine commence alors à lire les journaux en silence, pendant que son garde du corps fait les cent pas autour de la pièce. Soudain, le leader bolchévique s'exclame : « bassesse ! ». Vassili lui demande ce que se passe et Lénine lui désigne l'article de la « Pravda » dont il a commencé la lecture. Dans celui-ci, Kamenev annonce en grande primeur l'organisation par les bolchéviques d'une insurrection secrète, qui, de ce fait, promet de ne pas le rester bien longtemps. Entré dans une colère noire, Lénine donne un grand coup de poing sur la table et commence à traiter Kamenev de tous les noms : « prostitué politique », « ennemi du Parti » ou encore « bandit ». Puis, Lénine fait quelques pas de côté et, retrouvant rapidement son sang-froid, se prépare immédiatement à faire face à la situation : il enjoint Vassili à aller au plus vite trouver Sverdlov et Staline pour préparer une rencontre. Son garde du corps sorti en trombe, Lénine se rassied à son bureau et commence à écrire.

Cette séquence reprend essentiellement des éléments déjà relevés et analysés dans les séquences précédentes. Lénine apparaît de nouveau comme un fin stratège (il lit les journaux de ses ennemis pour mieux les connaître) conscient de l'ampleur des tâches qui attendent son mouvement (la référence au peu d'heures de sommeil qui attend les bolchéviques après la prise du pouvoir) et prompt à condamner quiconque tenterait de l'entraver (les insultes violentes proférées contre Kamenev), ce qui justifie encore une

fois le ciblage des vieux militants bolchéviques par la terreur stalinienne et la confiance professée en Staline lui-même. De même, le caractère obsessif et quelque peu maniaque du personnage est encore une fois souligné, tout comme son altruisme et son humour (Lénine relève immédiatement l'absence d'un quotidien dans la pile de journaux que Vassili lui a apporté et s'enquiert encore une fois du manque de sommeil de celui-ci, cette question apparaissant définitivement comme primordiale pour lui).

Un élément nouveau doit cependant être souligné : la séquence donne à voir Lénine entrer dans une véritable colère, ce que le film n'avait pas montré jusque-là. La virulence, voir la violence de celle-ci est cependant cohérente avec la représentation du personnage : si Lénine peut être très démonstratif et maniéré dans des moments de joie, il l'est tout autant lorsque contrarié. C'est donc encore une fois la dimension passionnelle du personnage qui est soulignée et cette passion est, encore une fois, déclenchée par un évènement politique. La séquence indique bien cependant que si Lénine peut s'emporter à l'occasion, il sait aussi rapidement retomber les deux pieds sur terre et trouver des solutions pratiques aux problèmes auxquels il fait face. C'est tout le sens de la dernière partie de la séquence, alors que Vassili est envoyé quérir Sverdlov et Staline et que le leader bolchévique se remet tranquillement au travail.

6. 3. 12. Séquence 25 –Intérieur, jour : l'agent du gouvernement provisoire

Dans cette séquence, un agent envoyé par le gouvernement provisoire afin de trouver Lénine pénètre dans l'immeuble où se trouve l'appartement d'Anna Mikhaïlovna. Celle-ci est absente et le leader bolchévique s'y trouve seul et travaille. Lorsque l'agent du gouvernement provisoire cogne à la porte, Lénine s'apprête à répondre avant de s'interrompre. Méfiant, il se dirige vers la fenêtre pour constater qu'un complice de l'agent du gouvernement fait le guet de l'autre côté de la rue. Les coups

reprennent sur la porte, mais Lénine ne bouge pas. Tout ce tapage alerte un voisin, qui, en sortant sur le palier pour constater d'où vient le bruit, force l'agent du gouvernement à se cacher. Finalement, Anna Mikhaïlovna, paniquée, revient dans l'immeuble et commence à se chamailler avec le voisin. L'agent, qui entend tout, en conclut que c'est bien là la cachette de Lénine.

Servant essentiellement à construire un suspense, cette séquence n'apporte pas d'élément nouveau quant à la caractérisation de Lénine. Elle souligne encore une fois le danger permanent qui guette celui-ci et le sang-froid dont il sait faire preuve pour y faire face.

6. 3. 13. Séquence 26 –Intérieur, nuit : Lénine ne tient plus en place

Au début de cette séquence, c'est au tour de Vassili de revenir chez Anna Mikhaïlovna. Celle-ci est désormais sur ses gardes et le fait entrer avec précaution, lui demandant d'abord de s'identifier. Lénine observe la chose en retrait, depuis le fond du couloir. Après l'avoir fait entrer, Anna Mikhaïlovna explique plaintivement à Vassili que le leader bolchévique ne tient plus en place et qu'il souhaite rejoindre au plus vite l'Institut Smolny (le QG de l'insurrection), au risque de mettre sa vie en péril. À ce moment Lénine les rejoint d'un pas rapide et prie Vassili de le mettre au parfum du déroulement des évènements. Ce dernier l'informe que le gouvernement provisoire a ordonné la levée des ponts de la Neva, qui relient le centre-ville aux faubourgs ouvriers d'où sera lancée l'insurrection. En apprenant cela, Lénine ne peut cacher son extrême nervosité et s'exclame : « ils ont flairé quelque chose ! ». Il commence ensuite à faire les cent pas dans le couloir avant de revenir vers Anna et Vassili et de lancer (en référence à la « trahison de Kamenev dans la séquence 19) : « il n'y a pas de nom pour la traîtrise de ces gredins ! ». Lénine s'empare alors de sa casquette et de son manteau et demande à Vassili de l'emmener à Smolny. Alors que

ce dernier exprime son manque d'enthousiasme devant cette idée, Anna Mikhaïlovna bondit, lançant que Lénine ne doit pas quitter les lieux sans un détachement de militants capable d'assurer sa protection. Sans lui porter attention, ce dernier demande à Vassili de lui décrire l'ambiance dans les usines et les casernes. Son garde du corps répond que « les esprits s'[y] échauffent », ce qui achève de convaincre Lénine de rejoindre Smolny à tout prix. Il termine d'enfiler son manteau et prend Vassili par le bras, mais celui-ci ne bouge pas d'un iota et lui dit qu'ils n'iront nulle part avant l'arrivée d'un détachement de bolchéviques. Lénine, au sommet de sa nervosité, explose en prenant Anna à témoin : « [I]l est devenu fou ! Vous êtes devenu fou ! L'insurrection est aujourd'hui, vous l'ignoriez ? Elle commencera d'un instant à l'autre! Et moi je devrais rester assis ici ?! ». En lui répondant, Vassili garde tout son calme : « Vladimir Illitch, je réponds de votre vie devant le Comité central. Nous attendrons le détachement ». Soudainement, Lénine se fige sur place et fixe son garde du corps en silence, comme estomaqué. Finalement, Vassili ajoute qu'ils attendront le détachement encore une demi-heure, avant de prendre la casquette de Lénine et de la remettre sur le crochet. Ce dernier, sorti de sa stupeur, jette un regard autour de lui, prend une grande respiration, puis, semblant se résoudre à quelque chose, se jette sur sa casquette et la remet sur sa tête avant de lancer à ses deux compagnons un « comme vous voulez ! » bien senti et de retourner d'un pas rapide vers son cabinet de travail. Là-bas, dans un geste grandiloquent, il s'empare d'une chaise en bois qu'il installe au milieu de la pièce (pourtant le cabinet est doté d'un fauteuil), et, toujours avec la casquette vissée sur sa tête, il s'assied et lance à ses compagnons qui l'ont rejoint : « j'attendrai quinze minutes ». Vassili, satisfait, acquiesce et enlève son manteau.

De nouveau, cette séquence développe, tout en les radicalisant, les traits de caractère attribués à Lénine dans les séquences précédentes. Cette radicalisation est ici cohérente avec le déroulement du récit qui se dirige alors vers son climax, de sorte qu'à ce stade en toute logique les esprits des personnages s'échauffent. Encore une

fois est donc soulignée la menace qui pèse sur Lénine et la « traîtrise » de certains de ses camarades. De même, le leader bolchévique est toujours peu intéressé par la question de sa sécurité personnelle, et les développements politiques stimulent chez lui une passion, une exaltation et une frénésie toujours plus incontrôlable. Cela fait en sorte que Vassili et Anna Mikhaïlovna se comportent à son égard pratiquement comme des gardiens d'enfants avec un gamin turbulent : au début de la séquence, ils font presque mine de se cacher pour parler de lui et plus tard seule l'évocation d'une autorité supérieure, à savoir le Comité central, leur permet de le calmer. Le comportement de Lénine ne fait d'ailleurs que renforcer cette impression : il reprend sa casquette lorsque Vassili la lui retire, s'installe sur une chaise en bois avec des airs de grand seigneur pour bien signifier son impatience, et ne manque pas de négocier à la baisse le temps d'attente prescrit par son garde du corps.

Les séquences 28 et 30 font directement suite à la séquence 26, en répétant les mêmes motifs : Lénine, toujours impatient, finit par être grimé par les soins d'Anna Mikhaïlovna, ce qui lui permet de quitter partir en direction de l'Institut Smolny en compagnie de Vassili. Pour éviter d'inutiles répétitions, passons directement à la séquence suivante.

6. 3. 14. Séquence 32 –Intérieur, nuit : dans le tramway

Après être sortis de chez Anna Mikhaïlovna, Lénine et Vassili embarquent dans un tramway et s'assoient non loin de la contrôleuse. Presque immédiatement, le leader bolchévique demande à cette dernière dans quelle direction se dirige le véhicule. Celle-ci ne l'attend pas, et au même moment Vassili indique à Lénine de se taire afin d'éviter d'être repéré. Lénine fait mine de lui obéir, mais dès que celui-ci a le dos tourné, il pose de nouveau la même question à la contrôleuse. Elle lui répond que le tramway se dirige vers son hangar, ce à quoi Lénine demande une explication, avant

que Vassili ne l'interrompe en lui rappelant de rester discret. De nouveau, Lénine acquiesce, avant d'encore une fois relancer la contrôleuse qui lui répond, légèrement impatiente : « [t]'es tombé de la lune ou quoi ? Tu sais pas que c'est aujourd'hui que nous allons battre les bourgeois ?! ». À cette réponse Lénine esquisse un large sourire.

Au niveau doctrinaire, cette séquence présente l'élément suivant : de larges pans de la population de Petrograd (ou du moins de ses couches populaires) sont complices de l'insurrection et Lénine –contrairement à Vassili– en a conscience, puisqu'il n'hésite pas à s'adresser à la contrôleuse à l'appelant « camarade ». Au niveau affectif, la séquence présente de nouveau l'attitude espiègle et bonne enfant dont le leader bolchévique avait déjà fait montre à plusieurs reprises dans les séquences précédentes. Ainsi, même si le Lénine sait bien qu'il ne court aucun risque à s'adressant à la contrôleuse, il n'en profite pas moins pour jouer non sans une certaine joie avec les nerfs de Vassili qui, rappelons-le, avait quelques minutes plus tôt invoqué des raisons de sécurité pour retarder leur départ vers Smolny.

L'interaction de Lénine avec la contrôleuse esquisse en outre une idée déjà effleurée dans la séquence 17 et qui sera une dimension centrale de la représentation du personnage dans *L'Homme au fusil*. En effet, cette séquence établit clairement que le personnage a une connexion particulière avec les masses puisqu'il comprend intuitivement que la contrôleuse, avec qui il cherche immédiatement à engager un contact, est une « camarade » qui se prépare peut-être elle aussi à l'insurrection. Cette observation est d'autant plus frappante que Lénine a passé l'essentiel du film à se cacher et à écrire dans un cabinet de travail, alors qu'à l'opposé son garde du corps Vassili, qui est pourtant un militant de terrain, n'a nullement ce genre de réflexion et ne cherche pas à interagir avec la « camarade ».

6. 3. 15. Séquence 35 –Intérieur, nuit : rencontre avec le paysan Pétka

Au début de cette séquence, Vassili et Lénine ont finalement réussi à rejoindre l'Institut Smolny qui est en pleine effervescence. En effet, marins, ouvriers et soldats se préparent à l'insurrection qui est sur le point de commencer. Lénine envoie très vite Vassili quérir ses plus proches collaborateurs et, en attendant, s'assied sur un banc installé dans un grand couloir où des dizaines de personnes courent dans tous les sens. À côté de lui est assis un paysan avec qui il entame un dialogue, et qui se trouve à être le même Pétka dont, plus tôt dans le film, Natacha, Vassili et Lénine avaient lu une lettre. D'ailleurs, les questionnements personnels du dit Pétka ne semblent guère avoir changé depuis l'écriture de cette lettre, puisqu'il commence immédiatement à demander à son interlocuteur si ce dernier a déjà rencontré Lénine et à quoi peut bien ressembler ce dernier. Il émet la théorie selon laquelle le leader bolchévique se trouve à Smolny et est nécessairement d'une carrure imposante. Lénine, quelque peu gêné, plaide l'ignorance tout en ne pouvant s'empêcher de rire sous son déguisement. Bientôt, les deux hommes sont rejoints par Staline et Vassili. Alors que ce dernier reconnaît son beau-frère, Lénine et Staline s'éloignent.

Cette séquence présente des éléments déjà rencontrés au cours de cette analyse : encore une fois, on souligne l'admiration que suscite Lénine au sein des masses. Face à cette popularité, le personnage fait preuve de la même modestie qu'à son habitude, accueillant le tout à la fois avec gêne et avec humour.

6. 3. 16. Séquence 38 –Intérieur, nuit : l'insurrection est en marche (I)

Au quartier général du Comité militaire-révolutionnaire qui dirige l'insurrection, un militant dicte à une dactylo le Décret sur la terre rédigé par Lénine. Plus loin, le

leader bolchévique fait les cent pas aux côtés de Staline, qu'il ne tarde pas à prendre par l'épaule. Au téléphone, Vassili tente tant bien que mal de rejoindre la centrale téléphonique que les insurgés ont prise d'assaut. Alors que Lénine et Staline s'arrêtent pour superviser le travail dactylographique sur le fameux décret, Vassili hurle dans le combiné : c'est le chaos au sein de la centrale téléphonique, où s'affrontent troupes gouvernementales et bolchéviques. Finalement, Vassili parvient à parler au militant Matvéév et Lénine se hisse sur une estrade en bois[38] qui se trouve à proximité pour bien écouter la conversation. La scène, filmée en plan d'ensemble, donne alors à voir un spectacle assez cocasse : Lénine, généralement bien plus petit que Vassili, le dépasse soudainement de plusieurs centimètres, comme s'il voulait, par cette position, surplomber toute la scène. Finalement, Vassili annonce à Lénine que la station téléphonique a été prise. Ce dernier, dont le regard a eu le temps de se perdre sur une carte accrochée au mur à côté de lui, ordonne aussitôt que soit établie une communication avec « l'équipage de la Baltique ».

Les divers éléments présents dans cette séquence font écho à ceux déjà rencontrés précédemment. Tout en soulignant de nouveau la proximité entre Lénine et Staline et la centralité de ce dernier dans l'organisation de l'insurrection, elle met en scène un Lénine qui, dans le feu de l'action, ne cherche définitivement pas à faire à ses camarades une démonstration de sang-froid politique. En montant sur l'estrade de manière à être au-dessus de Vassili, le leader bolchévique semble plutôt désespérément vouloir surplomber des évènements sur lesquels il n'a à ce stade que peu de contrôle.

6. 3. 17. Séquence 41 –Intérieur, nuit : l'insurrection est en marche (II)

[38] L'Institut Smolny était à l'origine une école pour jeunes filles, ce qui explique la présence de l'estrade, qui devait servir dans les salles de classe.

Alors que les séquences précédentes ont montré la prise définitive de la centrale téléphonique et les préparatifs de l'assaut contre le Palais d'hiver, dans le quartier général du Comité militaire-révolutionnaire, Dzerjinski annonce à Lénine que la gare de Nikolaevski vient d'être prise. Ce dernier répond « c'est bien ! », puis, sur un ton nettement plus véhément, ajoute en brandissant son poing : « et pourquoi le Palais d'hiver n'est-il pas pris ?! Il-faut-prendre-le-pa-lais ! ».

Encore une fois, cette séquence reprend des éléments déjà relevés. Ainsi, il apparaît qu'à l'approche du succès de son entreprise, Lénine est de plus en plus exalté et impatient. Comme c'était déjà le cas précédemment, les traits de personnalités que le récit lui prêtait jusque-là sont radicalisés par les évènements. La manière dont cette séquence s'insère dans le montage du film doit aussi être soulignée : alors que Lénine réclame que le Palais d'hiver soit pris, la séquence qui suit met directement en scène cette attaque, comme si –dans la logique narrative du film– une simple injonction de Lénine suffisait à enclencher une telle opération, chose évidemment peu vraisemblable dans la réalité. De cette façon, tout comme dans les séquences 17 et 32, le film établit une véritable communion entre Lénine et les masses insurgées, une simple déclaration de celui-ci entrainant presque immédiatement la mise en action de celles-là.

6. 3. 18. Séquence 43 –Intérieur, nuit : le pouvoir pour longtemps

Après la séquence montrant la prise du Palais d'hiver et l'arrestation du gouvernement provisoire, Lénine, maintenant assis sur l'estrade du quartier général, écrit ce qui pourrait être un discours. Vassili le rejoint et lui indique que « l'heure est venue ». En sortant de la pièce, le leader bolchévique s'arrête devant la table de la dactylo pour y prendre des documents. Un militant lui tend alors sa perruque, lui

suggérant de la prendre avec lui par précaution. Sur un ton assuré, Lénine refuse en disant : « [l]es bolchéviques n'ont plus besoin de se cacher… Nous prenons le pouvoir maintenant et pour longtemps ». La séquence établit ainsi le caractère inaltérable du pouvoir bolchévique et de ce qui est, dans la logique du film, sa prolongation, c'est-à-dire le régime stalinien. En effet, puisque Lénine annonce, dès l'insurrection d'Octobre, que le Parti est appelé à garder le pouvoir « pour longtemps », c'est donc qu'il approuve d'emblée le principe du parti unique et sa continuation par Staline. La filiation entre, d'une part, la Révolution d'Octobre et le stalinisme, et, d'autre part, entre Lénine et Staline, est ainsi de nouveau établie.

6. 3. 19. Séquence 45 –Intérieur, nuit : la révolution victorieuse

Cette séquence suit directement la précédente. Lénine sort du quartier général du Comité militaire-révolutionnaire et, suivi de Dzerjinski et Staline, fend d'un pas assuré le grand couloir de l'Institut Smolny. Derrière lui, Vassili retient tant bien que mal une gigantesque foule de marins, de soldats, d'ouvriers et de paysans en armes qui acclament le leader bolchévique et voudraient se presser autour de lui. Finalement, Vassili relâche la foule que se précipite dans les pas de Lénine. L'image donne alors à voir un Lénine triomphant qui entraine la foule derrière lui, en même temps qu'une foule triomphante qui pousse Lénine droit devant, jusqu'à la salle où siège le Congrès pan-russe des Soviets. Au moment où le leader bolchévique pénètre dans la pièce, les délégués qui s'y trouvent se lèvent et l'applaudissent à tout rompre. La grande table du présidium qui surplombe la salle se vide rapidement pour que Lénine et ses camarades y prennent place. Lénine monte à la tribune et les applaudissements continuent, interminables. Si le leader bolchévique semble au départ quelque peu mal à l'aise (il dodeline de la tête, regarde vers le sol et semble agité), ce n'est rien en comparaison de la gêne qu'il avait éprouvée auparavant dans des situations d'un ordre similaire, mais beaucoup moins intenses émotionnellement.

Bientôt, il serre la main de Vassili qui, au pied de la tribune, est transporté de joie. Plus loin, le paysan Pétka, tout crédule, voit enfin Lénine de ses yeux. Ce dernier finit par interrompre les applaudissements de la foule par un grand geste de la main, avant d'entamer son discours : « [c]amarades! La révolution ouvrière-paysanne, dont les bolchéviques ne cessaient de proclamer la nécessité, s'est accomplie ! ». Alors, la clameur de la foule s'élève de nouveau, et Lénine tend la main vers elle, souriant. Au même moment, Staline vient se placer derrière lui, dans le coin droit du cadre, et le film s'achève.

Cette séquence voit des éléments déjà analysés être amenés à leur conclusion logique. Dans un premier temps, au niveau purement doctrinaire, elle souligne évidemment l'immense popularité de Lénine et l'unanimité avec laquelle l'insurrection est accueillie par le Congrès des Soviets, ce qui est évidemment cohérent avec le récit bolchévique et stalinien officiel et tout à fait inexact historiquement (Carrère d'Encausse, 1998, p. 322). La présence de Staline est elle aussi de nouveau importante. Celui-ci est en effet aux premières loges aux côtés de Lénine et le plan final le montre prendre place aux côtés du leader bolchévique, ce qui indique une fois de plus –et sans grande subtilité il faut bien le souligner– qu'il en est bel et bien l'héritier.

C'est toutefois dans sa dimension affective que la séquence présente les développements les plus intéressants. En effet, si elle assoit –cette fois très nettement– l'idée d'une communion entre Lénine et les masses, elle établit aussi que c'est à travers cette communion que le personnage en vient à adopter –volontairement et pour la première fois– une stature historique solennelle. Expliquons-nous : tout au long de cette séquence, la foule semble traversée par une sorte d'extase dont Lénine est de toute évidence l'objet, puisqu'il est le seul à ne pas applaudir. D'une certaine façon, la situation est similaire (tout en étant bien plus cathartique) aux divers moments où Vassili et les autres observaient Lénine en silence, ce qui dotait le

personnage de cette fameuse stature historique. Cela ne doit toutefois pas nous faire oublier une différence de taille : précédemment, c'est uniquement à travers le regard de ses compagnons que l'image du personnage se transformait –ce dernier avait d'ailleurs à chaque fois le dos tourné. Cette fois, au contraire, Lénine fait face aux applaudissements et aux regards admiratifs, ce qui l'amène à changer progressivement son attitude : au départ quelque peu gêné, il adopte finalement des poses (en tendant son bras vers la foule par exemple) qui évoquent les statues à son effigie parsemant les pays de l'ex-Union soviétique[39] bien plus qu'elles ne rappellent l'attitude du personnage durant le reste du film. C'est donc à travers le contact avec les masses en liesse que Lénine accepte, voire savoure le rôle historique qui est désormais le sien et se mue en figure toute droite sortie du panthéon stalinien.

6. 4. Conclusion

L'analyse de la représentation de Lénine dans *Lénine en octobre* et l'histoire de la production de ce film a permis de relever un certain nombre d'éléments qui seront mobilisés dans le cadre de la synthèse qui parachèvera cette étude en chapitre VIII. Résumons à présent les divers points importants relevés dans notre analyse du film de Mikhaïl Romm. L'étude de l'histoire de la production du film a permis de dégager les éléments suivants :

- Romm faisait partie de la seconde génération de cinéastes soviétiques, plus intéressée par la narration et le travail de mise en scène classique que par les expérimentations qui avaient fait la marque de la génération précédente. En même temps, le recul de l'avant-garde est aussi dû aux directives des dirigeants de l'industrie cinématographique des années 1930.

---

[39] Voir Annexe B.

- Comme cinéaste, Romm devait son ascension au régime stalinien et à la reconfiguration que celui-ci a impulsée à l'industrie cinématographique soviétique. Il est également un protégé de Boris Choumiatski, le dirigeant omnipotent de l'industrie jusqu'en 1938.
- Compte tenu de ces deux éléments, Romm apparaît comme un choix tout indiqué pour réaliser *Lénine en octobre* et la fidélité avec laquelle le film reproduit les directives tant esthétiques (rejet du « formalisme » et de l'expérimentation esthétique) que doctrinaires (reprise du récit historique stalinien, nombreuses références au discours officiel des années 1930) de l'industrie s'explique ainsi en partie.
- Toutefois, malgré la position avantageuse de son réalisateur au sein de l'industrie, la production n'a pu échapper à contrôle serré par les autorités politiques et cinématographiques, à commencer par Staline lui-même.
- Encensé par la critique et soutenu par les autorités (Miller, 2010, p. 57) au moment de sa sortie, le film de Romm semble avoir bien répondu aux attentes du régime. L'on peut donc en conclure que celui-ci a considéré *Lénine en octobre* comme étant cohérent avec son propre discours.
- Le succès du film dépendait évidemment en grande partie de sa mise en image de la figure de Lénine. Or, l'interprétation de Choukine fut façonnée par le travail de préparation qu'il effectua auprès de Youtkévitch pour *L'Homme au fusil*. Évidemment, l'on peut supposer que l'approche développée par les deux collaborateurs fut influencée par celle des Vassiliev sur *Tchapaev*, qui était alors devenu un véritable cas d'énonciation. Il reste qu'au moins un aspect central de *Lénine en octobre* n'est pas entièrement le fait du contrôle des autorités, mais bien d'un travail artistique au moins partiellement autonome.

En ce sens, *Lénine en octobre* ne peut être approché comme un pur produit des directives du pouvoir stalinien, même si l'influence de celles-ci fut extrêmement importante. En effet, les initiatives personnelles de deux artistes (Choukine et

Youtkévitch) auxquels s'est joint un troisième (Romm) eurent un grand impact sur le succès du film et sur la première mise en image extensive de Lénine. Évidemment, ces artistes vivaient dans une société donnée à un moment donné; c'est-à-dire dans l'URSS des années 1930. Leur travail ne pouvait donc pas échapper au discours dominant de leur époque, d'autant plus comme nombre de leurs confrères, ils y crurent peut-être sincèrement. Il n'en demeure pas moins que la première brique de la représentation cinématographique de Lénine ne fut pas entièrement façonnée et posée par un régime omnipotent, mais bien par l'adéquation de plusieurs acteurs qui parvinrent à une construction cohérente. Dans le film de Romm, cette cohérence se manifeste à travers plusieurs éléments qui se répètent et se développent tout au long du film. Notre analyse nous a permis de retenir les suivants :

- Le recours à une esthétique assez banale qui inscrit Lénine dans une quotidienneté, sans chercher à trop le distinguer, de par le travail de la caméra, du commun des mortels.
- Le rôle politique de Staline durant l'insurrection d'Octobre est largement souligné (et exagéré) et il est présenté comme l'héritier politique de Lénine.
- Tout au long du film, une menace constante pèse sur Lénine, le gouvernement provisoire cherchant à le capturer. Une autre menace se profile aussi : celle des « traîtres », futures victimes de la terreur stalinienne, qui sont infiltrés au sein du Parti.
- Dans les situations banales du quotidien, le comportement de Lénine est extrêmement « humain ». Il se montre à la fois joyeux, plein d'humour et de bonhommie, mais aussi curieux, modeste, attentif aux autres et parfois quelque peu timide, tout en étant maniéré et obsessif. Ce dernier trait se manifeste souvent du fait que son esprit vaque à plusieurs endroits en même temps, la politique semblant toujours occuper une partie importante de son esprit. L'ensemble de ces traits de caractère rend le personnage attendrissant.
- Avec ses collaborateurs, Lénine est à la fois exigeant et tendre, sachant user d'humour pour faire passer ses directives. Ce côté directif et discipliné se

transpose parfois dans des situations du quotidien (préparer un lit pour dormir, faire la sieste) ce qui confère au personnage une dimension puérile et quelque peu caricaturale.

- Au contraire, dans les situations pleinement politiques (par exemple, la réunion du Comité central), Lénine est transfiguré, adoptant une contenance, une autorité et une assurance qui lui était étrangère jusque-là. La politique sait aussi lui faire adopter une attitude fougueuse et passionnée, voire virulente et tranchante (lorsqu'il dénonce les « traîtres ») qui contraste avec sa bonhommie habituelle. L'évocation du Comité central (donc d'une autorité politique pour le moins fondamentale pour lui) apparaît en outre comme le moyen ultime de mettre fin à son opiniâtreté quelque peu puérile.
- Le plaisir avec lequel Lénine se soustrait aux précautions que lui imposent ses camarades souligne l'insouciance et la modestie du personnage quant à sa propre sécurité, mais aussi son indépendance d'esprit et son caractère foncièrement espiègle.
- La présence très « humaine », attendrissante et accessible de Lénine contraste avec celle de Staline, toute en retenue et en froideur.
- Lénine apparaît comme étant en communion avec les masses.
- C'est d'abord à travers le regard de ses collaborateurs que Lénine adopte son aura historique stalinienne. Le personnage ne revêt par lui-même cette posture que lorsque, victorieux, il est acclamé par les masses.

Nous retrouverons l'ensemble de ces éléments dans la synthèse qui sera effectuée en chapitre VIII. D'ici là, l'analyse de *L'Homme au fusil* permettra de déterminer dans quelle mesure ceux-ci sont maintenus d'une mise en image de Lénine à l'autre et si d'autres éléments peuvent être relevés au passage.

CHAPITRE VII : *L'HOMME AU FUSIL*

La présence de Lénine dans *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkévitch est bien plus réduite que dans *Lénine en octobre*. En effet, le leader bolchévique n'est pas le personnage principal du film, n'apparaissant que dans quelques séquences. Toutefois, il joue un rôle important dans le déroulement de son intrigue et dans le développement de sa thématique centrale. Effectivement, à chaque étape du récit, Lénine sert d'objectif, d'inspiration puis de motivation au personnage principal, le paysan-soldat Ivan Chadrine. En ce sens, l'analyse de cette mise en image du leader bolchévique apparaît comme complémentaire à celle que nous avons effectuée en chapitre VI. Si *L'Homme au fusil* est le second film soviétique à proposer une interprétation dramatique du personnage, nous savons déjà que le travail de préparation effectué sur celle-ci a grandement influencé le film de Mikhaïl Romm. De même, ce travail sera poursuivi à l'occasion des nombreux autres films sur Lénine issus de la collaboration entre son interprète Maxime Chtraoukh et Youtkévitch. Il s'agit en ce sens d'une œuvre fondatrice, au même titre que l'était le film de Romm.

7. 1. Sergueï Youtkévitch (1904-1985)

Né le 28 décembre 1904 à Saint-Pétersbourg, Sergueï Youtkévitch s'orienta rapidement vers une carrière artistique. En août 1921, après avoir étudié la peinture à Kiev et à Moscou, il s'inscrivit aux Ateliers d'enseignement supérieur de la mise en scène dirigés par Meyerhold, où il fit la rencontre de Sergueï Eisenstein et collabora avec lui aux décors de plusieurs pièces de théâtre. À partir de 1922, Youtkévitch s'impliqua dans l'organisation de la FEKS, la « fabrique de l'acteur excentrique », un mouvement emblématique de l'avant-garde soviétique des années 1920. Puis, dès 1925, à l'âge de 21 ans, il rejoint l'industrie cinématographique (Schnitzer, L. *et al.*,

1966, pp. 10-34). Le futur réalisateur expliquait ainsi son éveil précoce à une vocation artistique :

> Nous avions dans les dix-sept-dix-huit ans en abordant la vie artistique. Cela s'explique très simplement : la révolution avait déblayé la place pour les jeunes. Il ne faut pas oublier que toute une génération a disparu. Les aînés se sont dispersés à travers le pays, ou bien ont péri dans la guerre civile, ou bien avaient quitté la Russie. De sorte que la République manquait de cadres, manquait d'hommes, et notre entrée dans la vie était facile –le pays voulait que nous travaillions, le pays avait besoin d'homme dans tous les domaines de la culture. (Ibid, p. 11)

Ainsi, bien qu'étant né trois années après Mikhaïl Romm, Youtkévitch s'associe plutôt à la « génération » précédente de cinéastes, celle-ci qui fit l'avant-garde des années 1920. D'ailleurs, l'esprit d'expérimentation qui traverse toute son œuvre rend cette association tout à fait pertinente. En effet, après avoir travaillé deux années comme assistant, Youtkévitch fait de son premier film, *Dentelles* (1928), une œuvre marquante du cinéma soviétique dont le traitement de la vie quotidienne influencera jusqu'à la trilogie de Maxime de Trauberg et Kozintsev, produite une décennie plus tard (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, p. 156). Son film suivant, *Montagnes d'or* (1931), innova quant à lui par son utilisation de la musique de Chostakovitch (Schnitzer, L. *et al.*, 1966, p. 10).

Durant les années 1930, Youtkévitch s'adapta cependant avec plus de facilité aux nouvelles directives de l'industrie cinématographique que certains de ses confrères de l'avant-garde, à commencer par Eisenstein. En fait, avec son film *Contre-plan* (1932), coréalisé avec Fridrikh Ermler, il s'opposa directement à l'approche du film sonore défendue par son légendaire collègue, ce « qui contribua à modifier le cours du cinéma parlant, tel qu'il naissait en U.R.S.S. pour le porter vers une direction nouvelle » (Langlois dans la Préface de Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, p. 12) privilégiant la psychologie des personnages, le jeu des comédiens et une approche

plus classique du découpage et du montage. Youtkévitch adoptait ainsi une démarche similaire à celle qui ferait le succès de *Tchapaev* deux ans plus tard, à la différence que *Contre-plan* ne s'inscrivait pas dans le genre historico-révolutionnaire, mais traitait plutôt du travail dans une usine de turbine durant le premier plan quinquennal (Schnitzer, J. et Schnitzer, 1976, pp. 168-169). Malgré tout, même convaincu que « le monumentalisme [des années 1920] devait céder la place à l'humanisme lyrique » (Ibid, p. 144), Youtkévitch n'en garda pas moins un goût pour l'expérimentation qui se manifesta dans tous ces films suivants (Ibid, p. 16). Les nombreux films qu'il a consacrés à Lénine, dont la figure, celle du « plus humain des hommes » d'après ses propres dires, l'a hanté tout au long de sa carrière (Ibid, p. 179), en témoignent. *L'Homme au fusil* est le premier d'entre eux et n'échappe pas à la règle.

7. 2. La production du film

7. 2. 1. Une genèse mouvementée

À l'automne 1936, en plein tournage de son film *Les Mineurs à Odessa* (1937), Youtkévitch reçut un scénario du dramaturge Nikolaï Pogodine intitulé « Novembre », et qui prendrait bientôt le titre de « L'Homme au fusil ». Ce scénario avait la particularité de donner, pour la première fois, un rôle dramatique à Lénine, chose qu'aucune œuvre phare n'avait osé faire jusque-là (Ibid, pp. 179-180). La suite a déjà été racontée dans le chapitre précédent : après avoir travaillé durant près d'un an à préparer le film en collaboration avec Choukine, Youtkévitch vit le tournage être annulé au dernier moment et le comédien fut confisqué par la production de *Lénine en octobre*. Ainsi, alors que Romm et Choukine triomphaient avec ce dernier film, Youtkévitch dut se croiser les doigts en attendant un éventuel feu vert au projet sur lequel il avait planché pendant des mois (Ibid, p. 181). La chute de Choumiatski – accélérée assez ironiquement par le succès du film de Romm dont il avait facilité le tournage– changea considérablement la situation. En effet, le nouveau dirigeant de

l'industrie trouva le scénario de *L'Homme au fusil* très prometteur et enjoignit Youtkévitch à le tourner immédiatement. Choukine désormais indisponible, il fallut toutefois trouver un nouveau comédien pour interpréter Lénine (Ibid, p. 181).

7. 2. 2. Le nouvel interprète de Lénine et le tournage *L'Homme au fusil*

Youtkévitch se retrouvait devant un défi de taille. Il devait trouver un nouveau comédien qui pourrait jouer Lénine aussi bien, sinon mieux que Choukine, alors même qu'il avait lui-même grandement contribué au succès de cette interprétation. En effet, il se devait de convaincre les autorités de l'époque qu'un changement de comédien était nécessaire, et ce même si celles-ci voyaient ce procédé d'un mauvais œil, qu'elles assimilaient aux « innovations » dont elles étaient devenues frileuses[40]. Youtkévitch proposa donc le rôle à un acteur expérimenté, Maxime Chtraoukh, et filma directement une scène cruciale du film, celle mettant en scène la rencontre entre Lénine et le personnage principal. L'opération fut une réussite et les autorités donnèrent leur feu vert (Ibid, p. 182). Jay Leyda et Jean et Luda Schnitzer jugent en effet que quoique physiquement moins ressemblant que Choukine,

> le dynamisme de la personnification est de loin supérieur chez Chtraoukh. Non seulement il se meut et parle comme Lénine [...] mais Chtraoukh réfléchit, pense d'une manière étonnamment crédible. Plus grave que chez Chtchoukine, son Lénine fait sentir une activité cérébrale constante et intense. On voit que même dans les moments de détente, la pensée travaille à plein régime. (Ibid, p. 182)

---

[40] L'on peut également supposer que les autorités cherchaient ainsi à maintenir la cohérence de l'univers cinématographique que l'industrie mettait en place autour de l'histoire de la Révolution. Staline lui-même souhaitait que la continuité soit maintenue entre les diverses incarnations des figures historiques, insistant par exemple pour que son propre rôle soit toujours incarné par le même acteur (Leyda, 1976, p. 407).

Effectivement, le jeu de Chtraoukh est assurément plus naturaliste, plus mesuré et moins cabotin que celui de Choukine. Cela dit, si les interprétations peuvent différer en termes de qualité de jeu, elles demeurent, comme nous le verrons, très cohérentes, partageant une même conception du personnage. À sa sortie, *L'Homme au fusil* connut un grand succès public et critique, ce qui permit à Youtkévitch et à Chtraoukh de continuer leur exploration du personnage dans de nombreux autres films (Ibid, p. 184).

7. 3. Analyse de L'Homme au fusil

7. 3. 1. Synopsis

Paysan devenu soldat, Ivan Chadrine est sur le front à l'automne 1917 lorsque des soldats de son unité écrivent une lettre destinée à Lénine qui vise à le convaincre de lancer une insurrection afin de mettre fin à la guerre. Chadrine, qui cherche à rejoindre son lopin de terre, accepte de déserter et d'amener le message à son destinataire. Une fois parvenu à Petrograd, il constate que l'insurrection a déjà eu lieu et que les bolchéviques se sont emparés du pouvoir. Parvenant à se faufiler dans l'Institut Smolny, Chadrine tombe par hasard sur Lénine en personne et s'entretient longuement avec lui. Le leader bolchévique parvient alors à le convaincre qu'il n'est pas encore temps de retourner cultiver sa terre. En effet, les classes dirigeantes vont à tout prix tenter de reprendre le pouvoir, et pour conserver ses nouveaux acquis le peuple doit poursuivre la guerre, mais cette fois contre les ennemis de la Révolution. Convaincu, Chadrine rejoint l'Armée rouge alors en formation et participe à des combats autour de Petrograd. À la fin du film, un discours de Lénine sur « l'homme au fusil » (le soldat) achève de donner un sens à son engagement révolutionnaire, et Chadrine reprend le chemin du front.

7. 3. 2. Esthétique

Bien qu'il demeure dans le registre classique du cinéma soviétique des années 1930, le travail esthétique sur *L'Homme au fusil* apparaît d'emblée nettement plus élaboré que celui de *Lénine en octobre*. Cela est visible dès le premier plan du film, qui combine un mouvement de caméra, plusieurs échelles de cadrage et une composition en profondeur de champ assez sophistiquée. Le troisième plan, saisissant, suit quant à lui le personnage à travers les tranchées au moyen d'un long travelling, tout en étant rythmé par la mélancolie des chants des soldats. Il en est de même pour le travail de montage, qui est l'objet de trouvailles originales, la transition entre certaines séquences étant par exemple assurée par des coupes sur des éléments de décors correspondants. L'éclairage apparaît lui aussi plus travaillé, plus poétique. Cette sophistication n'est en soit pas surprenante, Youtkévitch étant issu de l'avant-garde des années 1920 et en ayant conservé le tempérament. Il n'en demeure pas moins que son travail de réalisation sur *L'Homme au fusil*, bien que rehaussé par sa touche personnelle, est totalement cohérent avec les directives esthétiques qui sont à l'œuvre dans l'industrie cinématographique à l'époque. Son approche ne diffère donc pas fondamentalement avec celle à l'œuvre dans *Lénine en octobre*. Effectivement, à l'instar de Romm, Youtkévitch ne cherche jamais, par sa mise en scène, à magnifier Lénine, le maintenant sur le même plan que les autres personnages.

7. 3. 3. Séquence 5 –Intérieur, jour : Lénine écrit la Révolution

Cette séquence prend place alors que Chadrine vient de quitter le front pour rallier Petrograd. Elle présente Lénine qui, assis sur un fauteuil, écrit. Un insert sur le texte voit la feuille blanche être peu à peu couverte d'une écriture fine, alors qu'une surimpression mêle ce plan à de nombreuses images de l'insurrection d'octobre.

Ainsi, Lénine fait de nouveau corps avec la Révolution et les masses, celles-ci jaillissant et se mettant littéralement en mouvement par les traits de sa plume. Une thématique centrale du film est ainsi clairement énoncée.

7. 3. 4. Séquence 17 –Intérieur, jour : la rencontre avec Lénine

La séquence prend place alors que Chadrine, étant parvenu à entrer dans l'Institut Smolny, s'élance à travers les couloirs afin de trouver du thé pour ses compagnons de fortune. Il tente en vain de demander des indications aux marins, aux soldats et aux militants qui circulent dans tous les sens, mais en vain, puisque ceux-ci l'ignorent. À ce moment-là, Lénine traverse le couloir de son habituel pas décidé, l'air perdu dans ses pensées. Bientôt, Chadrine le rejoint et, sans savoir qui il est, lui demande de l'aide. Lénine lui sourit, cordial : « le thé vous manque, hein ? Venez, je vous montre ». Le leader bolchévique entraîne alors le soldat avec lui. Les deux hommes traversent les couloirs d'un pas rapide avant que Lénine ne ralentisse le pas et ne commence à interroger Chadrine. Il lui demande d'abord depuis combien de temps il est soldat puis le questionne sur l'état de la situation sur le front : les troupes restent-elles en poste malgré les revers militaires ? Comment est le moral des soldats allemands ? Sont-ils fatigués eux aussi ? Se lanceraient-ils aux côtés des Russes dans la Révolution mondiale ? À cette dernière question, Chadrine répond que les Allemands, comme les Russes, ont un « tsar », et que lui veut continuer la guerre à tout prix. Lénine répond qu'il en est de même avec les généraux russes qui défient la Révolution. Le leader bolchévique demande au soldat son avis sur cette situation : que faire ? Puisque ce dernier n'a pas de réponse, Lénine lui en suggère une : et si le gouvernement soviétique faisait en sorte que les soldats eux-mêmes prennent « en mains l'affaire de la paix » ? Chadrine rayonne devant cette idée et répond qu'il ne demande rien de mieux. Lénine ajoute : « et vous ne flancheriez pas ?

- Moi, pourquoi moi ?

- Pourquoi pas vous par exemple ? Chaque soldat est maintenant responsable du sort de toute la Russie.
- C'est un peu effrayant, je dis pas », conclut Chadrine, pensif.

Lénine acquiesce et reprend son chemin, faisant mine de changer de sujet : il demande à Chadrine s'il est marié, s'il a d'enfants, quelle est la taille de sa terre, etc. Puis, Chadrine, de toute évidence toujours préoccupé par leur échange sur la guerre, s'arrête. Lénine empoigne alors le bout du fusil de son interlocuteur et commente, innocemment, comme s'il faisait une digression : « [l]e fusil, il ne faut pas le jeter, pas vrai ? » Chadrine abonde en ce sens : « [ç]a fait peur de le jeter camarade. Je ne peux pas. » Lénine dévoile alors où il veut en venir : il révèle à Chadrine qu'il existe divers foyers de réaction à travers le pays et qui veulent mettre fin à la Révolution, ce qui indigne évidemment le soldat. Lénine termine en disant : « [c]'est de nouveau la guerre, mais le soldat en a assez ». Chadrine lui répond alors ce qu'il veut entendre : « [ç]a dépend pour quoi faire. Si c'est pour combattre aux Dardanelles[41], personne n'ira ». Lénine le rassure : « [n]on, pour les Dardanelles nous n'irons pas... Mais si les généraux tsaristes voulaient ramener en Russie les capitalistes et les propriétaires, que faudrait-il faire ? Qu'en pensez-vous ? » Devant l'air éberlué de Chadrine, Lénine insiste bien pour avoir son jugement sur la question. Finalement, Chadrine répond, déterminé : « [a]lors nous nous battrons ! » Lénine insiste : « [a]lors il faut se battre dès aujourd'hui, maintenant ! » Chadrine, très remonté, renchérit : « [a]lors nous nous battrons maintenant ! ». Lénine, satisfait, approuve et reprend sa route, mais Chadrine l'arrête, jurant (et faisait un signe de croix) que c'est bien ce qu'il fera. Lénine sourit et lui serre la main vigoureusement en disant : « désolé de vous avoir retenu ». Tout en s'éloignant, il se rappelle qu'il avait promis d'aider Chadrine à trouver du thé et lui indique la cantine qui se trouve à l'autre bout du couloir. Finalement, Lénine demande au soldat son nom, qui lui donne, puis lui serre de nouveau la main et disparaît derrière une porte. Chadrine, toujours éberlué par sa

[41] Une référence aux documents diplomatiques classés secrets et révélés par les bolchéviques après l'insurrection (Deutscher, 1972, p. 162).

conversation avec ce petit homme à barbiche, s'approche de la porte derrière laquelle Lénine a disparu et se retrouve nez à nez avec un militant. Chadrine demande à celui-ci qui est l'homme qui vient d'entrer dans cette pièce. Le militant lui révèle l'identité de Lénine. Sous le choc, Chadrine s'évanouit presque, puis court rejoindre ses compagnons, oubliant sa théière au passage. Parvenu devant ses compagnons, il leur lance, toujours abasourdi, qu'il vient de parler avec Lénine.

Cette séquence compte nombre d'éléments doctrinaires. En effet, à travers le dialogue de Lénine et Chadrine, l'illégitimité des guerres impérialistes est posée, en même temps que la légitimité de la Guerre civile visant à défendre la Révolution. L'importance du leadership en contexte révolutionnaire est également clairement soulignée, puisque c'est par la rhétorique de Lénine que Chadrine est finalement convaincu qu'il doit continuer à se battre. Au niveau affectif, la séquence reprend des éléments que nous avons déjà relevés dans *Lénine en octobre* : Lénine, empathique et curieux, toujours attentif aux petits détails qui pourraient l'informer sur l'état du pays, n'a aucune difficulté à entrer en contact et à se montrer proche des gens issus des milieux populaires et de leurs préoccupations, en utilisant leurs propres vocabulaire et références (avec Chadrine, qui est un paysan et soldat, il parle la terre et de la guerre). Ainsi, il pose de nombreuses questions à Chadrine et écoute attentivement chacune de ses réponses, en le regardant droit dans les yeux, et n'oublie pas de l'aider à trouver du thé. À travers leur dialogue, Lénine apparaît de nouveau énergique, faisant sans cesse de grands gestes secs avec ses mains, même s'il est moins maniéré que lorsqu'interprété par Choukine.

La séquence ne cache toutefois pas qu'à travers son échange avec Chadrine, Lénine ne cherche pas simplement à avoir une conversation banale avec un homme issu des masses, mais qu'il poursuit un objectif politique : convaincre Chadrine (et peut-être ainsi, se convaincre lui-même de la validité de son argumentation) de ne pas déposer les armes pour combattre la contre-révolution. C'est cependant la méthode que le

leader bolchévique mobilise qui fait la particularité de la séquence (tout en la rendant, comme nous le verrons en chapitre VIII, centrale pour notre étude) : Lénine parvient en effet à faire dire à Chadrine ce qu'il souhaite entendre sans lui donner de réponse, mais en lui suggérant un raisonnement à travers une série de questions. À la fin de la conversation, le soldat s'en trouve même tout heureux et valorisé. Jean et Luda Schnitzer ont bien relevé l'efficacité de cette idée scénaristique :

> Dans un couloir de Smolny, Chadrine rencontre un inconnu bien poli, bien aimable, qui lui dit où trouver du thé chaud, puis lui demande son avis sur la révolution en marche. Magnifique trouvaille. Ce n'est pas le « sans-grade » qui demande au chef ce qu'il doit faire, c'est Lénine qui, par ses questions, amène Chadrine à prendre conscience de ce qu'il veut faire de son fusil ramené des tranchées « à tout hasard ». Et l'homme au fusil explique à l'aimable inconnu pourquoi tous les deux, ils doivent foncer en avant [...]. (Ibid, p. 183)

D'une certaine manière, cette séquence développe une idée que nous avons déjà relevée précédemment, celle de la communion entre Lénine et les masses, à la différence qu'elle est cette fois illustrée à une échelle individuelle. En effet, c'est à travers son interaction avec un individu que le leader bolchévique révèle son intime connexion avec les masses et avec leurs intérêts. Grâce à son interaction avec Lénine, le peuple ici incarné par Chadrine se remet en mouvement pour poursuivre la Révolution.

7. 3. 5. Séquence 18 –Intérieur, jour : Lénine dans son bureau

Cette courte séquence n'a pas d'incidence sur l'intrigue du film et n'apporte pas d'éléments nouveaux : un garde entre dans le bureau de Lénine et lui reproche de lui avoir faussé compagnie alors qu'il est chargé d'assurer sa sécurité. Le leader bolchévique, que la question n'intéresse toujours pas, tourne la chose à la blague, puis

se tourne vers une délégation de paysans qui se trouvent dans la pièce et continue à blaguer avec eux, avant de les entraîner vers une autre salle pour continuer leur dialogue. La séquence rappelle ainsi des éléments connus : la proximité de Lénine avec les masses, son humour et son côté espiègle, ainsi que le peu d'intérêt qu'il porte à sa sécurité personnelle.

7. 3. 6. Séquence 19 –Intérieur, jour : les retrouvailles de Chadrine et Lénine (I)

Dans cette séquence, Chadrine et son camarade bolchévique Tchibassov entrent dans le quartier général du Comité militaire-révolutionnaire. Lénine y mène, avec son énergie et sa poigne habituelle, mais tout en restant toujours cordial, une conversation téléphonique. Durant celle-ci, il s'en prend à Zinoviev et Kamenev, plaidant pour leur exclusion du Parti, arguant qu'à son avis les bolchéviques ne doivent pas s'associer avec des gens qui ont trahi la Révolution. Devant ce spectacle, Chadrine et Tchibassov sourient, admiratifs. Après avoir terminé son échange téléphonique, Lénine rejoint les deux hommes et lance immédiatement à Chadrine : « et alors, avez-vous trouvé ce thé, camarade Chadrine ? » Ce dernier acquiesce, souriant et un peu gêné, et Lénine demande l'objet de leur visite. Tchibissov, tout aussi gêné, ne parvient qu'à balbutier quelques phrases plus ou moins compréhensibles, et Lénine, rassurant, les invite à s'asseoir, sur quoi la séquence se termine. Celle-ci présente des éléments déjà connus : passion et virulence de Lénine lorsqu'il est question de politique, condamnation de Zinoviev et Kamenev (les futures « vedettes » des Procès de Moscou), etc. Avec ses visiteurs, le leader bolchévique se montre comme à son habitude très aimable et surtout il se rappelle immédiatement Chadrine, ce qui indique encore une fois l'intérêt sincère qu'il avait porté à leur conversation en séquence 17.

7. 3. 7. Séquence 28 –Intérieur, nuit : les retrouvailles de Chadrine et Lénine (II)

Cette séquence prend place vers la fin du film, dans le quartier général d'un Comité d'usine de Petrograd qui participe à la lutte contre la résistance contre-révolutionnaire. Deux militants –probablement des dirigeants–, qui sont de retour des combats ayant eu lieu à l'extérieur de la ville, s'installent dans la pièce pour manger et se reposer. Bientôt, Lénine fait son entrée et serre la main des deux hommes, qui se présentent tour à tour. Au premier, le leader bolchévique souligne qu'ils se sont déjà rencontrés, puis donne la raison de sa présence : il souhaite s'enquérir de leurs actions sur le plan militaire. Quelques minutes plus tard, alors que les trois hommes sont passés à table et discutent, Chadrine, de retour des combats, entre à son tour et va se réchauffer près du poêlon. Pendant ce temps, Lénine est mis au parfum de l'opération militaire en cours tout en épluchant et en mangeant des patates. Au moment même où les militants racontent à Lénine un épisode s'étant déroulé à la résidence impériale de Tsarskoe Selo, épisode dans lequel Chadrine, en tant que chef d'unité, a joué un rôle significatif, ce dernier s'aperçoit que c'est Lénine qui est assis à table avec les autres. Son visage prend alors une expression de terreur. En effet, à Tsarkoe Selo, Chadrine avait par manque d'attention laissé filer un général tsariste que son unité venait de capturer. Profondément honteux, Chadrine avait passé le reste du film à s'inquiéter de ce que Lénine penserait s'il en venait à apprendre la chose. On raconte donc à Lénine le contexte de l'évasion du général, expliquant que le commandant de l'unité avait été « confus ». En réaction, Lénine éclate d'un grand rire amusé avant de conclure : « ce genre de situation psychologique se produit fréquemment », que d'autres soldats arrêteront le général, et que si ce jour-là les soldats ont été confus, cela ne se reproduirait pas deux fois : ceux-ci apprendront de leurs erreurs. Puis, Lénine se lève d'un bond et prend par le bras Chadrine qui, se faisant tout petit, était sur le point de se retirer : « et vous, qu'en pensez-vous camarade ? ». Lorsque Chadrine se retourne, l'air à la fois affolé et désolé, Lénine s'exclame : « mais c'est vous camarade Chadrine ! Je me rappelle de vous ! Mais qu'est-ce que vous faites à rester debout ?

Joigniez-vous à nous, il y a des patates, allons ! ». Et Lénine entraîne Chadrine à table.

Cette séquence présente essentiellement des éléments que nous avons déjà relevés précédemment. Lénine est modeste et proche des gens (il mange des patates avec les militants, invite Chadrine à table en lui demande son opinion sur la situation et se rappelle de chaque personne qu'il a déjà rencontrée), amical et plein d'humour et d'enthousiasme. Un élément nouveau se glisse cependant : alors que précédemment, lorsqu'il était question de travail politique, Lénine se montrait généralement assez exigeant, voire parfois sévère avec ses collaborateurs, il fait cette fois, face à la « confusion » de Chadrine et de son unité, montre d'une indulgence toute pédagogique. En expliquant que les soldats font certes des erreurs, mais qu'ils apprendront de celle-ci, Lénine laisse entendre que les gens peuvent s'améliorer et qu'il faut être tolérant à leur égard. Le message est en apparence contradictoire par rapport à la véhémence avec laquelle le personnage, dans la séquence 19 et bien sûr dans *Lénine en octobre*, s'en prenait à ses camarades dirigeants du Parti. Comme si l'avant-garde « éclairée » du Parti bolchévique n'avait pas le droit à l'erreur (certes dans la logique du film, celles de Kamenev et Zinoviev sont plus graves que celle de Chadrine) alors que les masses en révolte, elles, oui. Dans tous les cas, l'attitude de Lénine peut être interprétée ainsi : la Révolution prend les masses telles qu'elles sont et les amène à s'améliorer.

7. 3. 8. Séquence 30 –Extérieur, nuit : le discours sur « l'homme au fusil »

Cette séquence, qui clôt le film, prend place dans la cour d'une usine de Petrograd. Une foule de travailleurs et de soldats en liesse, dont Chadrine, y amènent le train blindé qu'ils viennent de prendre à l'armée tsariste. Lénine monte sur une estrade. La foule l'acclame. Le leader bolchévique commence son discours en décrivant la

situation politique ayant cours dans le pays. Chadrine écoute, l'air grave, habité. Il n'est plus le paysan-soldat un peu naïf et cynique du début du film. Lénine explique que dans le nouvel état soviétique, la terre, le pain et la paix seront garantis aux travailleurs, et qu'ils doivent à présent se battre pour les défendre. Chadrine sourit. Lénine se lance alors dans une anecdote : dans un train, il écoutait des Finnois converser avec une vieille dame. Celle-ci leur disait : « maintenant, il ne faut plus craindre l'homme au fusil ». En effet, précédemment, un soldat lui était venu en aide pour trouver du bois, plutôt que de tenter de lui en voler comme c'était le cas auparavant. Lénine en conclut que les masses n'ont désormais plus peur des soldats, des « hommes au fusil », car ceux se battent pour défendre le peuple. Le leader bolchévique y voit une démonstration du succès de la Révolution et une preuve que les travailleurs sont dorénavant la « classe souveraine ». La foule, extatique, l'acclame. Puis, une fois le discours terminé, le train blindé, avec Chadrine à son bord, quitte l'usine pour rejoindre les champs de bataille de la guerre révolutionnaire, et le film s'achève.

La présence de Lénine dans cette séquence apporte un contenu essentiellement doctrinaire, outre les acclamations enthousiastes de la foule que sa présence provoque, qui souligne encore une fois sa communion avec les masses. Est soulignée l'importance pour les masses de participer à la guerre civile qui s'annonce si elles veulent conserver les acquis de la Révolution qui les aurait semble-t-il rendus maîtres du pays. Le fait que les soldats n'inspirent plus la peur à la population apparaît comme la preuve que l'État est bel et bien passé aux mains des masses.

7. 4. Conclusion

Relevons à présent les divers points que l'analyse de *L'Homme au fusil* et l'histoire de sa production nous ont permis de relever. De l'étude du contexte de production, nous retenons les points suivants :

- Le réalisateur Youtkévitch est issu de la première génération des cinéastes soviétiques. Bien qu'il ait su s'adapter aux nouvelles directives de l'industrie durant les années 1930, sa position auprès des autorités est moins favorable que celle de Romm.
- *L'Homme au fusil* apparaît comme un film plus personnel, et surtout moins scruté par les autorités que *Lénine en octobre*, car probablement moins central à l'élaboration de leur discours (il ne concerne pas directement l'insurrection d'octobre et met en scène une histoire fictive).
- Youtkévitch a réussi à imposer un nouveau comédien pour interpréter Lénine, une pratique qui n'était pas au goût des autorités à l'époque.
- Le film est un grand succès, ce qui permet à Youtkévitch et à Chtraoukh de poursuivre leur exploration du personnage de Lénine. Il semble donc que le film ait été considéré par les autorités comme cohérent avec le discours officiel.

Si *Lénine en octobre* apparaissait comme un pur produit des directives du pouvoir stalinien (bien que nous ayons nuancé ces affirmations), nous pouvons avancer que *L'Homme au fusil* y échappe un peu plus, puisque l'histoire de sa production témoigne à plusieurs égards d'initiatives individuelles importantes prises par Youtkévitch et un contrôle moindre de la part des autorités. Un simple visionnement du film permet en outre de faire ce constat : *L'Homme au fusil* est une entreprise de cinéma bien plus réussie que *Lénine en octobre*, que ce soit esthétiquement, thématiquement, au niveau scénaristique ou au niveau de l'interprétation. L'analyse du film nous a permis de relever les points suivants :

- Comme dans *Lénine en octobre*, le travail de mise en scène ne cherche pas à magnifier la présence de Lénine; au contraire, celui-ci est mis sur le même pied que les autres personnages.
- Le jeu de Chtraoukh, bien que plus naturaliste et moins cabotin, est cohérent avec celui de Choukine.
- La communion, soulignée de diverses manières, entre Lénine, les masses et la Révolution.
- La grande humanité de Lénine est encore une fois mise de l'avant : empathie, curiosité, humour, espièglerie.
- Lénine est en mesure d'établir une relation de grande proximité avec les gens ordinaires.
- Lénine ne s'intéresse toujours pas à sa sécurité personnelle.
- Lénine est indulgent avec les gens du commun, bien plus qu'avec ses collègues du Comité central. Dans son esprit, la Révolution prend les gens tels qu'ils sont et les amène à s'améliorer.

Comme on le constate, ces points correspondent à plusieurs égards à ceux que nous avons relevés dans *Lénine en octobre*. Dans le prochain chapitre, nous en analyserons la signification.

CHAPITRE VIII : LÉNINE COMME SIGNIFIANT VIDE

L'étude de *Lénine en octobre* et de *L'Homme au fusil* nous a permis de relever des éléments et des motifs convergents au sein de la représentation cinématographique de Lénine et de son contexte de production. Ce chapitre vise à analyser ces éléments à travers les outils conceptuels de notre cadre théorique. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le contexte historique et institutionnel de production des films du corpus, avant de procéder à l'analyse des caractéristiques des mises en images de Lénine qui y ont été relevées.

8. 1. Contexte historique et institutionnel de production : la construction d'un discours stalinien

8. 1. 1. La figure de Lénine comme élément d'articulation d'un discours de la continuité

Comme nous l'avons exposé en chapitre IV, la mise en place du régime stalinien correspond à plusieurs égards à une bifurcation de l'ordre social et politique issu de la Révolution d'octobre. En effet, la fin de la NEP et la collectivisation de l'agriculture marquent une rupture du contrat tacite entre la Révolution et la paysannerie qui en était un des moteurs essentiels et qui est alors mise au pas. L'industrialisation à marche forcée lancée en parallèle entraîne en outre une centralisation étatique extrêmement poussée et une mobilisation intensive de l'ensemble de la société, ce qui requiert un renforcement considérable de l'autoritarisme du Parti-État. C'est donc bel et bien un changement de régime qui affecte alors la société soviétique, mais qui est initié depuis les plus hautes sphères de l'État. Le régime discursif produit dans le cadre de cette transformation « par le haut » (Tucker, 1990) ne cherche pas à représenter les différentes demandes « démocratiques » issues de la population, ni à les opposer à « ceux d'en haut », contrairement à ce qui est le cas avec le populisme

décrit par Laclau et Mouffe, mais bien à légitimer et à accomplir les ambitions de la caste dirigeante qui tente de surmonter les contradictions de la société russe par un processus de modernisation effrénée. Néanmoins, à travers la tentative d'articulation hégémonique d'éléments issus du « sens commun », le régime stalinien ne travaille pas moins à construire une nouvelle identité politique « stalinienne ». Les outils conceptuels de Laclau et Mouffe permettent de cerner ce processus, d'autant plus que comme nous l'avons abordé au chapitre II, *La Raison populiste* propose une analyse de construction discursive en contexte étatique qui est applicable à l'URSS des années 1930. Ainsi, le régime stalinien désigne dès le départ un ennemi, un « eux » : les koulaks, les saboteurs à la solde de l'étranger, les traîtres « trotskistes » de la vieille garde bolchévique, etc. Il tente aussi de construire un « nous » en recourant à un ensemble de signifiants vides qu'il cherche à actionner comme identités populaires, le premier d'entre eux –et le plus prégnant– étant probablement la figure de Staline lui-même. L'élaboration d'une doctrine artistique, le réalisme socialiste, vise quant à elle à produire un autre type de signifiant, dessinant un idéal de vie et un « horizon » inatteignable (Laclau, 2008, p. 119) : le socialisme.

Dans un même temps, le régime stalinien cherche aussi à asseoir sa légitimité dans l'histoire russe en établissant une continuité avec la Révolution (avec laquelle il se détache pourtant à plusieurs égards), mais aussi avec le tsarisme et sa tradition de modernisation « par le haut ». Les divers signifiants mobilisés reprennent des éléments de l'histoire révolutionnaire, mais aussi de la culture traditionnelle (culte des icônes, terreur et conspiration, autoritarisme et centralité de l'État, etc.), construisant un discours et une identité à l'origine hybride. Ainsi, les films étudiés dans le cadre de ce travail peuvent être considérés comme des lieux d'articulation de l'histoire de la Révolution avec le discours stalinien, le cinéma des années 1930 étant un des principaux lieux de production stalinienne de l'histoire. Dans cette optique, la représentation cinématographique de Lénine, figure centrale de la Révolution, est un élément constitutif de cette articulation et doit être approchée comme tel.

8. 1. 2. Le cinéma au service des identités populaires

Dès sa naissance, le cinéma soviétique avait pour vocation de travailler à la légitimation du régime mis en place par les bolchéviques et à la construction d'un « nouvel homme soviétique ». Avec la stalinisation ces objectifs demeurent, tout en étant orientés en fonction du discours du nouveau régime. L'industrie, de plus en plus soumise aux directives des autorités et scrutée de près par celles-ci, est orientée vers la production d'œuvres mêlant doctrine stalinienne et divertissement visant à attirer les masses. Dans le cadre du cinéma historique, un des premiers films à proposer une synthèse réussie de ces deux éléments est *Tchapaev*, qui met de l'avant une approche psychologisante des personnages, et apparaît ainsi comme un cas d'énonciation pour les productions du même type qui suivront. En effet, à travers la construction de personnages foncièrement humains opposés à des ennemis détestables, les réalisateurs activent auprès des spectateurs le mécanisme de projection-identification, produisant ainsi une nouvelle identité populaire. En même temps, le personnage de Tchapaev n'a rien d'authentique historiquement, son authenticité résidant plutôt dans sa cohérence avec le discours du régime en tant que « prototype » du révolutionnaire stalinien.

Le cas de *Tchapaev* nous amène ainsi à ce constat : les personnages historiques et la manière dont ils étaient mis en image dans le cinéma stalinien avaient une fonction, celle de susciter l'identification des spectateurs et ainsi la cristallisation du discours du régime chez ceux-ci. Ces personnages fonctionnent ainsi comme des signifiants vides, des identités populaires productrices de la nouvelle identité stalinienne alors en construction. La représentation cinématographique de Lénine s'inscrit aussi dans ce processus.

8. 2. Aspects de la représentation de Lénine

8. 2. 1. Des mises en images concordantes

Le premier aspect qui se dégage de l'étude du personnage de Lénine dans *Lénine en octobre* et *L'Homme au fusil* est la remarquable concordance de ces deux mises en image, tant du point de vue de l'interprétation et de la caractérisation du personnage que du traitement esthétique dont il bénéficie. Nous avons déjà montré que cette cohérence peut-être en partie attribuée à des directives des autorités (celles-ci privilégiaient fortement la continuité dans l'interprétation des figures historiques et leur rejet du « formalisme » et leur penchant pour le dialogue poussaient à l'adoption d'un type de mise en scène particulier), mais aussi à la genèse commune des interprétations de Choukine et Chtraoukh (qui doivent beaucoup au travail avec Youtkévitch). Il n'en demeure pas moins que cette cohérence a en soit une signification. En effet, elle nous indique que ces mises en image ne sont pas autant d'interprétations *particulières* du personnage, mais bien des parties constitutives d'un tout, c'est-à-dire la représentation de Lénine. Que ce soit dans le contexte très surveillé du tournage de *Lénine en octobre* ou celui, relativement plus autonome, de *L'Homme au fusil*, le Lénine mis en scène contribue toujours à l'édification d'une représentation qui dépasse la somme de ses parties, et dont la production de sens est elle-même cohérente[42].

---

[42] Certes, la marque des différents contextes de production se fait sentir : alors que dans le film de Romm la figure de Lénine apparaît parfois caricaturale et le contenu doctrinaire martelé, le film de Youtkévitch bénéficie d'un traitement plus subtil, mêlant habilement, dans la mise en image du personnage, doctrine et affect. À la défense de l'interprétation de Choukine, l'on peut arguer que *Lénine en octobre* met en scène le leader bolchévique dans des situations plus intimes, commandant une plus grande souplesse d'interprétation. Dans tous les cas, ces différences quant à la qualité cinématographique du traitement ne changent rien au sens produit par la représentation du personnage, qui demeure cohérent dans les deux cas.

8. 2. 2. L'humanité de Vladimir Ilitch

Le Lénine mis en scène par Romm, Youtkévitch, Choukine et Chtraoukh est, en fonction des circonstances, timide, drôle, altruiste, curieux, jovial, tout en ayant le goût et la capacité d'établir un lien de proximité avec les gens issus des milieux populaires. Il peut aussi se montrer extrêmement obsessif, passionné et véhément dans des contextes politiques tendus, sans jamais perdre de sa détermination ni de sa capacité à prendre des décisions. En d'autres circonstances, cette détermination, cette volonté d'être toujours dans l'action peut lui faire adopter un comportement quelque peu puéril. Que retenir de cet ensemble de traits de personnalités qui, la plupart du temps, se côtoient dans la même séquence ? D'abord que ceux-ci concourent à rendre Lénine sympathique, voir attachant, ce qui correspond à l'objectif que s'était fixé le réalisateur Romm (Dobrenko, 2008, p. 254) et qui fut semble-t-il largement reconnu tant par les autorités et le public de l'époque, que par des admirateurs ultérieurs (Otar Teneichvili dans la préface de Schnitzer, J. et Schnitzer, 1967, p. 7). Ensuite, la complexité de sa personnalité rend le personnage fondamentalement humain. Comme c'était déjà le cas avec la figure de *Tchapaev*, la représentation de Lénine actionne auprès des spectateurs le mécanisme de projection-identification, ceux-ci pouvant s'identifier au leader bolchévique et ainsi se projeter dans les évènements mis en scène. L'affect rend ainsi possible la cristallisation du sens produit par la représentation du personnage. À présent que nous avons déterminé de quelle manière cette dernière fonctionne, nous pouvons répondre à la question qui en découle logiquement : en quoi consiste ce sens ?

8. 2. 3. La menace fantôme

Cet élément, abordé de manière plus ténue dans *L'Homme au fusil* et sans que la figure de Lénine ne soit directement concernée, est cependant un aspect important de

Lénine en octobre. Tout au long du film pèse en effet autour de Lénine une menace fantôme, à travers le gouvernement provisoire qui cherche à l'arrêter ou les « traîtres » infiltrés dans le Parti. Cette dimension est d'ailleurs accentuée dans la suite du film, *Lénine en 1918*, où le leader de la Révolution est victime d'une tentative d'assassinat. La principale implication de ce procédé scénaristique est assez évidente[43] : en opposant Lénine à des ennemis clairement identifiés, le récit trace une frontière politique et construit un « eux ». Le premier acte de la production du sens et de la construction d'une identité est donc achevé : le film indique clairement ce que Lénine n'est pas et ce à quoi il s'oppose. De plus, comme nous l'avons souligné précédemment, les ennemis qui font face au leader bolchévique sont en partie les mêmes que ceux pourchassés par la terreur stalinienne des années 1930. L'identité du « eux » menaçant Lénine concorde donc avec celle de l'ennemi permettant la construction du nouveau « nous » stalinien. Dans cette perspective, quel signifiant permet, dans ces films, de construire ce « nous » ?

8. 2. 4. La communion avec les masses et la Révolution

Lénine en octobre comme *L'Homme au fusil* suggèrent à plusieurs reprises, que ce soit sur la base d'un contact individuel ou avec une foule, une forte communion entre Lénine et les masses, communion qui permet de faire progresser la Révolution. L'épisode central de *L'Homme au fusil* (séquence 17) où Chadrine fait la rencontre du leader bolchévique nous permet d'analyser cet élément. Une dimension importante de la discussion qui prend alors place est l'insistance de Lénine à faire en sorte que son interlocuteur exprime son point de vue particulier sur la guerre, la paix et la poursuite de la Révolution, ce qui à petite échelle apparaît véritablement comme une opération hégémonique. Chadrine, à fois paysan et soldat, donc intéressé à ce que la guerre

[43] Outre la volonté des auteurs d'insuffler un peu de suspense à leur intrigue.

s'arrête pour pouvoir retourner à cette terre qui lui appartient enfin, incarne une *demande démocratique*. En insistant pour avoir le point de vue de Chadrine, Lénine insiste donc sur la dimension *particulière* de cette demande. Puis, en insérant dans la discussion la question des foyers de réaction organisés par les généraux tsaristes, le leader bolchévique inscrit la demande de Chadrine dans une chaîne d'équivalence : celle qui relie l'ensemble des demandes s'opposant à l'ordre ancien et bénéficiant de la Révolution. Ensuite, en faisant comprendre à Chadrine comment son destin personnel est relié à la sauvegarde de la Révolution et à la victoire contre les armées blanches, Lénine active la dimension universelle de la demande particulière, la reliant avec les autres demandes au moyen d'un lien d'équivalence. Chadrine, autrefois simple déserteur peu intéressé par la politique, voit ainsi son identité être transformé : d'individu cynique et solitaire, il a rejoint le peuple révolutionnaire en construction. Ainsi, cette séquence illustre à merveille le processus de représentation : le représentant (Lénine) représente la demande particulière (Chadrine), et, en l'articulant à l'universel, la transforme.

Ce même processus se répète, à plus grande échelle, dans la séquence 30, alors que Lénine fait le discours qui clôt le film. Lors de ces épisodes, Lénine déploie donc des signifiants vides tels que « révolution », « paix », « terre », « l'homme au fusil » etc. Le reste du film se charge toutefois de transformer Lénine lui-même en signifiant vide. En effet, tout au long du film, ce ne sont pas tellement le raisonnement de Lénine que l'évocation de celui-ci qui confortent Chadrine dans la poursuite de son engagement révolutionnaire. La figure de Lénine suffit donc à elle seule à le maintenir, lui et la demande particulière qu'il incarne, dans la chaîne d'équivalence, dans le peuple : elle fonctionne ainsi bel et bien comme un signifiant vide et comme une identité populaire. *Lénine en octobre* propose également nombre de séquences qui vont en ce sens. À titre d'exemple, les dires du paysan Pétka (séquences 13 et 35) montrent bien que dans les campagnes, la figure de Lénine est devenue une identité populaire, la Révolution étant d'emblée étroitement associée à son nom. Mais c'est

dans l'épisode qui clôt le film (séquence 45) que cet aspect s'illustre avec le plus de clarté. D'abord, en se dirigeant vers le Congrès des soviets, Lénine est littéralement poussé par la foule en même temps qu'il l'entraîne, illustrant bien les mouvements d'aller et de retour qui caractérisent la relation entre représentés et représentants. Puis, devant le Congrès, Lénine déclare que la Révolution s'est accomplie et est acclamé par une foule en liesse composée de marins, soldats, paysans et ouvriers. Celle-ci incarne la chaîne d'équivalence et ses multiples demandes particulières, c'est-à-dire le peuple construit par la Révolution et les bolchéviques pour renverser l'ordre ancien. Devant eux, la posture du leader bolchévique se transforme sous le tonnerre d'applaudissement dont il est l'objet : du « simple » homme modeste, jovial et maniéré, il devient soudainement cette divinité historique que Vassili et Natacha avaient déjà entrevue dans la séquence 17. À ce moment-là, Lénine devient un pur signifiant vide : vidé de son identité particulière, il n'existe plus que par l'universel, par le regard que le peuple porte sur lui, et par ce qu'il représente pour le peuple, c'est-à-dire son unité constituée (le lien d'équivalence) à travers l'opposition à un ennemi et la quête d'un idéal commun (la Révolution, le slogan « tout le pouvoir aux soviets », etc.). La représentation cinématographique de Lénine produit donc, dans la diégèse, une nouvelle identité politique, celle du peuple de la Russie révolutionnaire.

Néanmoins, cette production particulière de sens ne concerne que l'*intérieur* des films, l'intérieur de la diégèse et non pas la société soviétique des années 1930. En effet, la représentation de Lénine ne produit pas le même sens qu'on l'examine à travers sa fonction dans le récit filmique ou à travers sa fonction discursive au sein de l'ordre social stalinien. À l'intérieur de la diégèse, le signifiant vide Lénine produit en effet un peuple sur un mode proche du populisme décrit par Laclau et Mouffe. Or, comme nous l'avons vu précédemment, dans le contexte des années 1930, il n'est pas question pour le régime stalinien de reconstruire, à travers une stratégie populiste, un peuple révolutionnaire à l'image de celui de 1917, mais bien de construire une nouvelle identité politique, et ce au moyen d'un mode opératoire bien différent, c'est-

à-dire entièrement depuis l'État, « par le haut ». Dans cette optique, la question que nous posions précédemment demeure : quel sens produit la représentation de Lénine pour la population soviétique des années 1930 ? Nous avons déjà vu que, contrairement au peuple construit à l'intérieur de la diégèse, le « eux » du récit filmique est parfaitement concordant avec le discours stalinien des années 1930 (voire, dans une certaine mesure, encore plus concordant qu'avec le contexte de 1917). En ce sens, comment la figure de Lénine contribue-t-elle aussi à la construction d'un « nous » stalinien ?

8. 2. 5. Lénine face à sa tâche politique

La manière dont Lénine agit politiquement dans les films de Romm et Youtkévitch fournit un premier élément de réponse. La politique occupe en fait une place centrale (sinon totale) dans la vie du personnage telle qu'elle est mise en scène dans ces deux œuvres. Lorsqu'il agit politiquement, Lénine se montre passionné, déterminé, voire entêté et d'une rare véhémence. La politique semble de même toujours occuper une large partie de ses pensées, au point où il apparaît souvent obsessif et se livre à de drôles de manies. Néanmoins, le personnage est une véritable « leader » au sens fort du terme : sans rien sacrifier de ses exigences, il sait obtenir, avec un mélange de fermeté, de tendresse, d'humour et d'altruisme, ce qu'il veut de ses collaborateurs, et ceux-ci semblent heureux de travailler avec lui, malgré l'ampleur de la tâche que cela représente pour eux. Sans pitié avec les « traîtres » et les ennemis de la Révolution, Lénine se montre cependant indulgent par rapport aux erreurs commises par les gens issus des milieux populaires, qui font leur apprentissage révolutionnaire. D'ailleurs, une rencontre avec ceux-ci est toujours une occasion pour lui d'en apprendre plus sur l'état du pays, d'autant plus qu'il a une grande facilité à construire une relation de proximité avec eux, et qu'il leur fait montre d'un intérêt réel pour ce qu'ils ont à dire. Lénine n'en oublie toutefois jamais le rôle politique qui est le sien : il est un leader et

sait le rester en tout temps, même lorsqu'il s'agit de préparer un lit chez Vassili ou de trouver du thé pour Chadrine.

Il apparaît que le sens produit par cette caractérisation dessine un véritable modèle de pratiques sociales, sur lequel le peuple stalinien est « invité » à prendre exemple. En effet, les traits de caractère attribués à Lénine apparaissent tout à fait compatibles avec une « éthique de vie » stalinienne : travail désintéressé, discipliné et ininterrompu pour construire le socialisme et amour profond de l'humanité qui amène à adopter un comportement d'une rigidité extrême envers quiconque se mettrait sur le chemin de son émancipation. L'on peut en ce sens avancer que la représentation de Lénine produit le sens dont la société soviétique des années 1930 *a besoin*. La déclaration d'un spectateur de *Lénine en octobre* est à ce sujet assez claire :

> [j]e n'ai jamais vu Lénine, mais je suis convaincu que c'est précisément ainsi qu'il doit être. Tous ses gestes, ses manières, son incompatibilité avec ses ennemis, sa remarquable humilité, son amour pour le peuple, son intrépidité, sa sagesse – tout cela, l'acteur [Choukine] s'est efforcé de l'incarner. (Sumpf, 2015, p. 153)

Puisqu'elle produit un modèle de vie et de pratiques sociales, la représentation de Lénine correspond à un signifiant vide mythique. En effet, rien ne nous indique à quel degré le Lénine mis en image correspond au véritable Lénine, celui qui fut « réellement existant [44] ». Nous savons seulement que la représentation cinématographique de Lénine est telle qu'elle « doit être » dans le contexte de la construction du pouvoir stalinien, et qu'en ce sens elle a pour fonction de produire une identité « universelle » et non particulière[45]. Il s'agit donc bien d'un signifiant vide, parce que tendanciellement vidé de sa particularité, et celui-ci est mythique parce qu'il produit un mythe.

---

[44] Cela pourrait être l'objet d'une autre recherche.

[45] Nous avons vu en chapitre V que c'est selon cette logique que fut construit le personnage de Tchapaev.

Ce caractère mythique est aussi avéré dans la mesure où, et ce plus particulièrement dans le film de Romm, la représentation de Lénine chercher à réconcilier des contradictions de l'ordre social stalinien. En effet, le projet d'une société harmonieuse (le socialisme) apparaît inévitablement contradictoire avec les moyens pris par le stalinisme pour y parvenir (terreur, répression, camps de travaux forcés, exécutions, etc.) et les conditions dans lesquelles elle se construit (déplacements de population, pauvreté, etc.). Le film de Romm présente quant à lui le leader de la Révolution et fondateur de l'URSS comme un petit bonhomme attentionné et drôle, jovial et attachant, vivant dans des conditions modestes et austères, mais n'hésitant pas à conspuer ses ennemis et à prendre les grands moyens pour arriver à ses fins lorsque la conjoncture rend cela nécessaire. Ainsi, c'est à travers l'affect déployé dans la représentation du personnage que l'on tente de justifier et de neutraliser les contradictions du régime. En effet, si Lénine est quelqu'un de modeste et gentil, mais que sa tâche historique le force à agir avec dureté, alors l'on pourrait logiquement en conclure qu'il en va de même pour le régime stalinien : celui-ci peut tout aussi bien commettre des horreurs lorsque forcé par les circonstances, mais être malgré tout foncièrement légitime et guidé par de nobles idéaux et objectifs. En outre, la représentation de Lénine résout également une autre contradiction du stalinisme, celle qui oppose la rupture de fait qu'il accomplit avec le régime issu de la Révolution, et l'apparence de continuité qu'il cherche à maintenir avec celui-ci à travers son discours.

8. 2. 6. Lénine et Staline

Ce tour de passe-passe discursif s'opère, dans *Lénine en octobre*, à travers la mise en relation des personnages de Staline et Lénine. Nous pouvons approcher le premier personnage de la même façon que le second, c'est-à-dire comme un signifiant vide, à

la différence que dans le contexte des années 1930, si le signifiant-Lénine renvoie à des évènements passés, le signifiant-Staline s'accorde bel et bien au présent. Le film s'emploie ainsi à montrer une étroite collaboration entre les deux personnages avant et pendant l'insurrection d'octobre. Staline apparaît comme un acteur essentiel de ces évènements et du triomphe de la Révolution, tout en ayant l'entière confiance du leader bolchévique. Le présent stalinien est ainsi connecté au passé révolutionnaire, mais cela ne suffit pas à faire de la figure de Staline le continuateur de l'œuvre de Lénine. Deux moments en particulier s'emploient à combler ce vide. D'abord, lors de la réunion du Comité central (séquence 9), le leader bolchévique émet la théorie selon laquelle l'infernale triade Trotski-Zinoviev-Kamenev se livrerait en fait à de l'« espionnage », ce qui vaut une réaction de surprise sincère à Staline, indiquant ainsi qu'à travers la terreur, celui-ci ne fait qu'achever l'œuvre entamée par Lénine (Dobrenko, 2008, p. 192). Ce dernier, en tant que signifiant vide, prend donc en compte un aspect (ou une « demande ») essentiel de stalinisme, dont il se fait ainsi le précurseur. Ensuite, dans le dernier plan du film, Lénine est applaudi par la foule et Staline vient se placer juste derrière lui, et ce juste avant le fondu au noir final. Le message est clair : Staline mérite lui-même en partie ces applaudissements, et après le temps de Lénine viendra logiquement celui de l'« homme de fer ». *Lénine en octobre* établit donc clairement une continuité entre la Révolution et le stalinisme, et ce par la mise en relation des signifiants Staline et Lénine.

Ces éléments sont cependant d'ordre doctrinal ; nous savons pourtant que les mythes fonctionnent à travers l'affect, qui permet d'actionner le mécanisme de projection-identification. L'interprétation des deux personnages convoque largement cet aspect. Nous l'avons déjà largement montré en décrivant les traits de caractère de Lénine et l'importance de ceux-ci dans la construction de sa représentation. Ceux associés à Staline relèvent de la même importance, d'autant plus qu'ils sont à chaque fois mis en relief avec ceux du leader bolchévique. Ainsi, alors que Lénine apparaît en tout temps chaleureux et expansif, Staline, lui, est plutôt froid et réservé. Les démonstrations

d'affections entre les deux personnages sont par exemple toujours lancées à l'initiative de Lénine, qui se montre à chaque fois le plus démonstratif des deux. Ainsi, dans la même logique qui veut que Staline ne soit pas le concepteur de la terreur, mais ne fait qu'amener à leur conclusion logique les intuitions du leader bolchévique, est introduite l'idée que c'est Lénine qui a choisi l'« homme de fer » comme son successeur, la manière dont il le couve de son affection en étant la démonstration par excellence.

La mise en relation des traits de personnalités de ces deux figures revêt cependant une signification plus profonde que leur simple filiation. Il ne suffit pour cela que de comparer chacun des traits et le personnage qui y est associé avec la période que celui-ci représente. Lénine, le signifiant du passé révolutionnaire, est joyeux, drôle, enthousiaste, bref rempli de passions. En comparaison, Staline, le signifiant du présent des années 1930, est froid, méthodique, calculateur et réservé. Ainsi, alors que le signifiant-Lénine représente une époque pleine d'espoir, d'enthousiasme et peut-être aussi de naïveté, bref un temps de Révolution, le signifiant-Staline représente une période plus austère, moins enivrante, mais où doivent être accomplies des tâches historiques essentielles, celles de la construction d'un nouvel État et d'une nouvelle société, c'est-à-dire la patiente récolte des fruits résultant des semences d'un passé déjà entré dans la légende. Une séquence en particulier renvoie à ce propos : au sortir de la réunion du Comité central, Staline s'emploie à assurer la sécurité de Lénine, alors que ce dernier, qui n'en a cure, n'attend pas l'autorisation de son garde du corps pour sortir dans la rue. Ce contraste produit un sens : il y a certaines tâches, moins enivrantes, mais pourtant essentielles, que Lénine est incapable d'accomplir (parce qu'elles ne l'intéressent tout simplement pas) ; il a en ce sens besoin de Staline, qui lui veille dans l'ombre. Par conséquent, si le tempérament de Lénine correspond à un leadership révolutionnaire, celui de Staline est celui d'un homme d'État capable de réaliser les ambitions de la Révolution. Est ainsi non seulement renforcée la continuité entre les deux époques, mais aussi légitimée l'évolution qu'ont

connu la société et le pouvoir soviétique de l'une à l'autre, le lyrisme de la Révolution devant nécessairement laisser sa place à la poigne glaciale, mais consciente, de la modernisation[46]. Dans un même ordre d'idée, Dobrenko avançait, à propos du film *Velikoe zarevo* de Tchiaoureli, que Staline y incarne « l'histoire », là où Lénine représente, lui, la « préhistoire » (Dobrenko, 2007a, p. 239). Cette distinction est pertinente, mais les termes « origine » (ou « fondation ») et « présent » sont peut-être plus appropriés. En effet, « préhistoire » renvoie à une période aux pratiques et aux évènements peu documentés, sinon oubliés. Elle ne peut donc servir de point de repère et encore moins de point de départ, au contraire des origines qui, elles peuvent être bien connues et surtout racontée tout en étant connotées d'une certaine pureté originelle. Dans cette logique, la représentation de Lénine produit une identité populaire et un mythe des origines, là où celle de Staline correspondrait plutôt à une identité du « présent » des années 1930.

8. 3. Synthèse

Nous pouvons à présent proposer une synthèse des différents aspects du sens produit par la représentation de Lénine. Dans un premier temps, soulignons que si une partie du sens est produite à travers des éléments purement doctrinaires, le reste découle d'une combinaison de doctrine et d'affects, si ce n'est d'affects uniquement. À titre d'exemple, la dénonciation des « traîtres » par Lénine a évidemment une dimension doctrinaire, mais ce sens ne peut être produit que parce que l'information est accompagnée d'une bonne dose d'affects (plutôt éruptifs, il faut bien le dire) de la part du personnage.

---

[46] L'on peut aussi proposer que la figure de Staline étant le signifiant vide par excellence du stalinisme, il eut été contre-productif de trop le « remplir » avec des traits de personnalités qui auraient pu lui retirer de son caractère universel (et aussi quasi divin).

L'analyse du sens produit doit elle-même être traitée à deux niveaux : d'une part le sens produit à l'intérieur de la diégèse, et de l'autre celui produit à l'extérieur, dans le contexte des années 1930. À l'intérieur des films, Lénine incarne un véritable « représentant », qui à partir des différentes demandes démocratiques, construit une chaîne d'équivalence, sous la forme d'un peuple révolutionnaire opposée à l'ordre ancien. Pour les masses mises en images dans les films, il devient ainsi un signifiant vide, une identité populaire qui en représentant le peuple le constitue. Approché à travers le point de vue des années 1930, le sens produit par la représentation de Lénine est quelque peu différent. Il s'agit alors d'un sens d'ordre mythique, dans la mesure où il produit un modèle de vie et de pratiques sociales qui concorde avec le contexte du stalinisme tout en tentant de réconcilier, à travers l'affect et le mécanisme de projection-identification, les contradictions internes de celui-ci. Signifiant vide mythique tiré du passé, la représentation de Lénine est dans un même temps une identité populaire et un mythe des origines, puisqu'à travers sa mise en relation avec le signifiant-Staline, il produit un discours de continuité entre la Révolution d'octobre et le stalinisme, et se pose donc en moment fondateur de celui-ci. Les idées, les valeurs et l'éthique de vie produite par la représentation du leader bolchévique –de même que l'ennemi qu'il désigne– sont donc constitutives de la nouvelle identité politique stalinienne. En fait, le signifiant-Lénine représente l'idéal que le signifiant-Staline, lui, travaille à construire de manière « réellement existante ».

CONCLUSION

[T]he defence and the radicalization of the democratic project require acknowledging the political in its antagonostic dimension and abandoning the dream of a reconciled world that would have overcome power, sovereignty and hegemony.

-Chantal Mouffe[47]

Vient à présent le moment de conclure ce mémoire, en commençant par rappeler son sujet : la représentation des figures historiques au cinéma. Afin de traiter cette question, la figure de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930 a été sélectionnée comme objet d'étude, et analysée à travers un corpus de deux films, *Lénine en octobre* (1937) de Mikhaïl Romm et *L'Homme au fusil* (1938) de Sergueï Youtkévitch. Cette analyse a été menée sous un angle sociopolitique, de sorte que nous avons approché les représentations comme des lieux de production de sens à partir desquels se construisent les ordres sociaux et politiques, ce qui en fait des enjeux de pouvoir.

Le post-marxisme et d'autres contributions théoriques qui peuvent y être rattachées nous ont par la suite fourni les outils conceptuels permettant de mener notre analyse et d'orienter notre démarche méthodologique. La théorie de l'hégémonie et du populisme de Mouffe et Laclau a constitué un important point de départ, en explicitant le lien qui unit représentation et construction des identités collectives. Cette construction implique la désignation de signifiants vides, c'est-à-dire des signifiants tendanciellement vidés de leurs signifiés particuliers afin d'embrasser une signification beaucoup plus large et aussi plus confuse. Dans un premier temps, la désignation d'un dehors, d'un « eux », donc l'inscription d'une frontière politique, circonscrit le corps politique et les contours de son identité. Ensuite, celle-ci est constituée par l'émergence d'un signifiant vide qui, devenu une identité populaire,

---

[47] Citation tirée de : Chantal Mouffe, *On the political*, Collections : Thinking in action (Londres : Routledge, 2005), p. 130.

représente l'unité du groupe, produisant ainsi son identité commune, c'est-à-dire le lien d'équivalence qui relie ses membres malgré leurs différences. Dans ce processus, l'affect joue un rôle primordial : c'est à travers lui que les signifiants vides sont désignés et opèrent en « affectant » les membres du corps politique. En outre, des individus peuvent eux-mêmes devenir des signifiants vides, et ils sont d'autant plus efficients dans ce rôle que leur corps est constamment traversé par les affects. Si un signifiant vide peut produire de l'identité, les travaux de Lévi-Strauss, Barthes, Castoriadis et surtout Morin nous ont menés sur les traces des signifiants mythiques, dont le rôle n'est pas de circonscrire les corps politiques, mais bien d'en produire la forme et l'éthique de vie, bref les pratiques sociales et politiques. Le concept de mythe est ainsi venu compléter l'éventail de nos outils conceptuels.

Traduit en au niveau méthodologique, ce cadre théorique nous a amenés à adopter une démarche en deux temps inspirée de la sociologie du film d'Esquenazi. D'abord, l'analyse du contexte historique, discursif et institutionnel dans lequel les films du corpus furent produits allait permettre d'établir le régime de discours dans lequel ceux-ci s'inscrivaient et les directives auxquelles ils cherchaient à se conformer. Ensuite suivrait l'analyse particulière des mises en image de Lénine dans les œuvres à l'étude.

Ainsi, nous avons déterminé que la mise en place du stalinisme correspondait à un changement de régime au sein de l'URSS. À travers la construction d'un nouveau discours de légitimation, le pouvoir stalinien cherchait à occulter cette rupture de fait en s'inscrivant dans la continuité de la Révolution d'octobre, mais aussi de l'histoire russe traditionnelle, tout en légitimant les politiques brutales auxquelles il se livrait au même moment. Ce discours visait en outre à construire une nouvelle identité politique « stalinienne » et à dessiner les pratiques et l'éthique de vie d'un « socialisme » qui aura essentiellement existé sous forme de représentation. L'analyse des représentations produites par le cinéma stalinien se devait de prendre en compte

ce contexte politique et discursif, car c'est à partir de celui-ci qu'a été remodelée en profondeur l'industrie cinématographique soviétique. En effet, en cherchant à combiner deux directives qui à terme allaient se révéler contradictoires, c'est-à-dire la production d'un cinéma populaire et l'inclusion d'un contenu doctrinaire en phase avec le stalinisme, les cinéastes des années 1930 en sont arrivés à mettre en scène des personnages historiques à la psychologie fouillée, ce qui constituait une nette rupture avec les usages des années 1920. En articulant en leur sein doctrine et affects, ces personnages fonctionnaient comme des identités populaires cherchant à actionner le mécanisme de projection-identification de manière à susciter l'identification du spectateur et à cristalliser chez lui le sens alors produit, sens qui dessinait les contours de l'identité stalinienne.

La représentation cinématographique de Lénine s'inscrit largement dans cette avenue, comme l'a montré l'analyse de notre corpus. En effet, à travers des mises en images remarquablement concordantes, la représentation de Lénine dans *Lénine en octobre* et *L'Homme au fusil* dessine un personnage dont les traits de caractère concourent à son extrême humanisation. Dans un même temps, ce petit homme modeste, drôle, empathique et souvent maniaque au point d'en être caricatural, lutte avec acharnement contre une horde d'ennemis déclarés et de traîtres conspirant dans l'ombre, et, dans une véritable communion avec les masses, se dévoue complètement à sa tâche politique, sans oublier de désigner clairement Staline comme son héritier politique légitime et complémentaire. La représentation de Lénine fonctionne ainsi largement grâce aux affects, une partie importante du sens qu'elle produit en découlant directement. Nous en sommes ainsi arrivés à la conclusion que cette représentation fonctionne comme un signifiant vide, au sens où Lénine incarne alors quelque chose de beaucoup plus large que sa propre personne, quelque chose qui renvoie au régime stalinien dans son ensemble. Effectivement, à l'intérieur de la diégèse filmique, le signifiant-Lénine agit comme une identité populaire constituant un peuple révolutionnaire. À l'extérieur de la diégèse, donc pour l'URSS des années

1930, il fonctionne comme un mythe, car producteur d'une éthique et d'un idéal de vie, mais aussi comme une identité populaire et un mythe des origines en produisant une continuité entre le régime stalinien et la Révolution d'octobre, et concourant ainsi à construction de la nouvelle identité politique stalinienne.

Revenons maintenant à notre question de recherche, qui allait comme suit : comment est construite la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique des années 1930 et quel sens produit-elle ? À cette question, nous pouvons apporter la réponse qui suit. La représentation cinématographique de Lénine se construit dans le contexte d'un changement de régime. Au sein des œuvres que nous avons analysées, elle agit comme un signifiant vide articulé à l'intérieur d'un vaste discours de légitimation qui *tente* d'être hégémonique et fonctionne par l'articulation étroite d'éléments doctrinaires et affectifs. De cette façon, elle produit un sens mythique, tout en étant une identité populaire et un mythe des origines, qui contribuent à la constitution de l'identité politique stalinienne. Ainsi, ce qui est construit à travers la mise en image du leader bolchévique est moins la représentation d'un Lénine ayant « réellement existé », mais un Lénine « stalinien », un signifiant vide du stalinisme.

Nous pouvons ainsi valider notre hypothèse de départ, qui allait comme suit : la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique agit comme un signifiant vide mythique dont le sens dessine les contours et légitime les normes, aspirations et pratiques sociales mises de l'avant par le pouvoir soviétique à l'époque où cette représentation a été construite. Comme nous le constatons, cette hypothèse était cependant incomplète, puisqu'elle n'attribue à la représentation de Lénine que la production de sens mythique, alors qu'elle est aussi une identité populaire et un mythe des origines.

Les conclusions de cette étude exposées, faisons maintenant le bilan de celle-ci. Les objectifs que nous avions formulés visaient à : 1) déterminer le contexte social,

politique, institutionnel et discursif dans lequel se construit la représentation de Lénine dans le cinéma soviétique et, 2) à travers un corpus de films soviétiques, analyser la représentation de Lénine afin de dégager le sens qu'elle produit et le réinscrire dans le contexte précédemment décrit. Nous pouvons avancer, compte tenu des résultats auxquels nous sommes arrivés, que ces objectifs ont été atteints. Le degré de validité de ces résultats se doit cependant d'être nuancé. D'abord, si ceux-ci sont fiables quant au corpus que nous avons analysé, étendre nos conclusions à l'ensemble des films soviétiques des années 1930 mettant en scène Lénine aurait requis d'accroître la taille de notre échantillon, et ce même si, comme nous l'avons expliqué en chapitre III, il y a de bonnes raisons de penser que celui-ci est plutôt représentatif. Ensuite, nous affirmons que le signifiant-Lénine est mythique et qu'en ce sens il produit ou du moins contribue à produire une éthique et un idéal de vie qui pourrait bien être celle du stalinisme. Or, dans le cadre de ce travail, nous n'avons pas mené d'investigation quant à ce qui aurait pu constituer une éthique ou un idéal de vie « officielle » durant les années 1930, si ce n'est les recherches que nous avons consacrées au réalisme socialiste. En ce sens, si nous pouvons affirmer que la représentation de Lénine est un mythe, l'assertion selon laquelle celui-ci serait compatible avec une éthique et un idéal de vie stalinien est purement spéculative, et demanderait de plus amples vérifications.

Comme nous l'avancions déjà en introduction, le véritable intérêt de ce travail réside plutôt dans sa démarche théorique. Les outils conceptuels du post-marxisme pourraient en effet être mobilisés dans le cadre de l'analyse d'autres œuvres cinématographiques (que celles-ci mettent en scène des figures historiques ou pas), permettant ainsi une approche véritablement politique du cinéma, tout en intégrant la question de l'affect, qui est si intrinsèque au septième art (comme au politique d'ailleurs). De même, l'analyse de la représentation des figures historiques, que ce

soit au cinéma ou ailleurs, gagnerait à approcher celles-ci comme des signifiants vides[48].

Concernant plus spécifiquement l'objet de cette recherche, d'autres avenues pourraient évidemment être explorées. Ainsi, la démarche de cette étude pourrait être étendue à des représentations cinématographiques de Lénine issues d'autres périodes historiques, depuis la déstalinisation jusqu'à la période post-soviétique, voire même la Russie « poutinienne ». Il serait ainsi possible de déterminer de quelle manière le signifiant-Lénine a évolué dans la cinématographique nationale, et, incidemment, dans le « sens commun » russe et les formations discursives qui l'ont façonné. Pourrait ainsi être intégrée une dimension importante que ce mémoire, du fait qu'il se concentrait sur une période historique particulière, n'a pas été en mesure d'aborder : celle de la mémoire collective et du fonctionnement des représentations cinématographique à l'intérieur de celle-ci.

Cette question renvoie alors à celle de la réception, qui nous ramène elle-même à celle de l'hégémonie. Dans le cadre de ce travail, nous avons déterminé que si l'hégémonie correspond à une certaine forme de pouvoir politique au sein des ordres sociaux, ceux-ci n'en sont pas pour autant *toujours* sous emprise hégémonique. C'était le cas de l'URSS stalinienne, ce qui n'exclut pas pour autant que le régime se

---

[48] À titre d'exemple, nous pouvons supposer que des figures comme Lénine ou Robespierre sont des signifiants vides et les objets d'une lutte discursive entre divers projets hégémoniques et contre-hégémoniques. Au chapitre I, nous montrions que plus de deux cents ans après la Révolution française, l'interprétation des actions de Robespierre était toujours un enjeu politique important pour la gauche radicale et ses adversaires, chacun des camps cherchant à connoter positivement ou négativement ce signifiant vide qui semble incarner une véritable frontière antagonique. A contrario, des personnages comme Charles de Gaulle ou René Lévesque sont plutôt des signifiants flottants, dans la mesure où ils sont l'objet d'un certain consensus entre les divers camps politiques, au point où la plupart s'en réclament sans véritablement tenter de les hégémoniser. Ainsi, lors de l'élection présidentielle française de 2017, les quatre principaux candidats se sont tour à tour réclamés de De Gaulle, et au Québec les principaux partis politiques se réclament tour à tour de Lévesque, et ce peu importe leurs orientations politiques. Sur la question des signifiants flottants, voir : Ernesto Laclau, *La raison populiste*, Ordre philosophique (Paris : Seuil, 2008), 155.

soit livré à des opérations hégémoniques, pour *tenter* l'édification d'un pouvoir de cette nature. La rapidité avec laquelle le système soviétique (dont l'architecture était toujours celle du stalinisme) a implosé suite à la *perestroïka* lancée durant les années 1980 (Hobsbawm, 2003, pp. 597-644) peut faire penser que l'hégémonie n'y fut jamais véritablement existante, et que la centralisation, l'autoritarisme et la répression étaient nécessaires à la survie du régime. *A contrario*, une thèse opposée pourrait également être avancée, avançant que le pouvoir soviétique ait à un certain moment de son histoire réussi à atteindre l'hégémonie, mais qu'à l'effondrement du régime celle-ci se soit déjà largement effritée. Il n'est pas de notre propos ici de trancher cet éventuel débat, même si ce mémoire a privilégié la première position[49]. Dans tous les cas, inclure la dimension réceptive dans l'étude des représentations cinématographiques staliniennes pourrait constituer une avenue intéressante pour déterminer leur véritable effectivité discursive et surtout en comprendre les limites intrinsèques, limites qui pourraient bien être applicables au stalinisme dans son ensemble. Après tout, comme nous l'avons vu au cours de ce travail, l'industrie cinématographique soviétique a bel et bien tenté de calquer l'approche hollywoodienne du cinéma et, plus largement, la culture de masse occidentale qui est une composante fondamentale de la formation discursive libérale, dont l'hégémonie est encore largement avérée aujourd'hui. Comprendre pourquoi le stalinisme et, à travers lui, le système soviétique et le socialisme « réellement existant » ont échoué là où le libéralisme a triomphé demeure un enjeu important pour la construction d'une alternative à l'ordre social actuel.

L'étude de la représentation cinématographique d'une figure historique comme Lénine nous permet de formuler une hypothèse en ce sens. Le mythe produit par le signifiant-Lénine était claudiquant et dans l'incapacité à contribuer véritablement à la construction de l'hégémonie parce que l'idéal de vie qu'il dessinait n'était pas à la

[49] Puisqu'évidemment ce mémoire se centrait sur les années 1930. Une étude centrée sur une autre période (par exemple les années 1960) exigerait de réexaminer cette position.

portée du citoyen soviétique moyen qui suivait les « aventures » du personnage sur grand écran. En effet, les films de notre corpus cherchaient à politiser les spectateurs, mais rien dans la vie « réelle » ne les invitait à traduire concrètement cette politisation ni à reproduire les affects associés à Lénine. Comment prendre exemple sur le leader bolchévique dans une société largement dominée par un Parti-État qui ne souffrait ni opposition ni initiative individuelle ou collective et qui encourageait la délation ? Comment se projeter dans les idéaux promus par le personnage alors que ceux-ci tardaient toujours plus à se matérialiser dans la réalité concrète ? Privé de débouché sur le réel, ou plutôt privé de la possibilité même d'*imaginer* un débouché sur le réel, le mécanisme de projection-identification du citoyen moyen ne pouvait, à terme, que s'enrayer, et le sens produit par les représentations, s'atrophier. Si les autres représentations produites par le stalinisme souffraient des mêmes limitations, il pourrait alors s'agir d'un des facteurs expliquant l'incapacité du régime à être hégémonique. Cette hypothèse invite à porter attention à deux importants problèmes auxquels devra nécessairement faire face un projet contre-hégémonique visant à remplacer l'ordre libéral. D'une part, assurer la concordance, ou plutôt la circulation, entre ce qui relève du discours et des représentations, donc de la part immatérielle du social, et ce qui relève des pratiques de la vie vécue. Les affects et l'imaginaire commun jouent là un rôle fondamental. D'autre part, et il s'agit là d'un préalable pour faire face au premier problème, accepter, dans l'esprit de la citation de Chantal Mouffe mise en exergue, que l'acte de représentation et tout ce qu'il implique est une des dimensions essentielles du politique.

ANNEXE A : GRILLE D'ANALYSE FILMIQUE

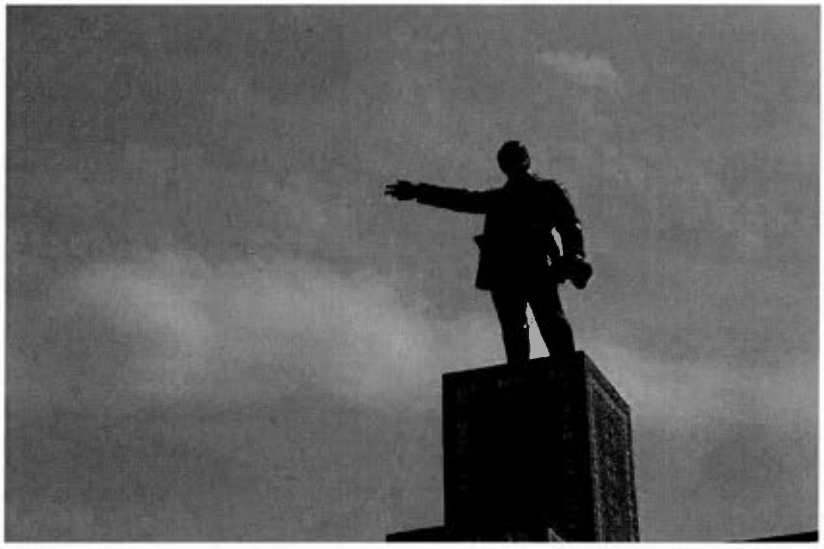
EXTRAIT DE L'ANALYSE DE *LÉNINE EN OCTOBRE*

Séquences	Personnages en présence	Déroulement de la scène	Esthétique	Contenu politique	Contenu affectif	Commentaires
Séquence 3 Int. Nuit. Train (locomotive)	-Lénine -Vassili -Conducteur du train	a) Le train ramène Lénine à Petrograd depuis la Finlande. Vassili dit à Lénine de s'éloigner de la fenêtre du train (celui-ci s'y accoude comme un gamin) pour ne pas être repéré. Il faut que Vassili le répète deux fois pour que Lénine obéisse. Puis, Lénine se penche vers le trou béant de la porte de la locomotive. b) Lénine remet une lettre à Vassilié destinée à Staline qui annonce qu'il « est arrivé à Petrograd ». Vassili lui répond : « mais vous n'êtes pas arrivé, encore ». [...].	Plan d'ensemble fixe à trois personnages et autre similaire, mais plus rapproché (deux personnages). Très faible contre-plongée, pas de musique seulement des effets sonores.	Le fait qu'ils soient dans une locomotive pourrait indiquer l'aspect clandestin et aventureux de la situation, et aussi souligner le fait que les bolchéviques sont en lien avec les travailleurs (puisqu'on le laisse embarquer dans la locomotive). b) La mention de la Pravda et de Staline. c) Le refus du fusil doit-il être une indication sur la nature *au fond* pacifique du personnage?	a) Lénine se comporte comme un gamin sur lequel il faut veiller. b) Lénine multiplie les traits d'humour. Lorsqu'il dit ne pas vouloir savoir si c'est difficile, mais si c'est facile, l'humour l'aide à faire passer plus doucement sa grande exigence. Ainsi, il est exigeant avec ses collaborateurs, mais dans la bonne humeur. c) Renvoie aussi à la conception qu'il se fait de son propre rôle politique : il est d'abord et avant tout un dirigeant et un intellectuel. C'est à Vassili que revient le rôle de garde du corps [...].	Erreur historique : au moment du retour en Russie à ce moment-là, Lénine est rasé et affublé d'une perruque pour passer inaperçu. Cette imprécision était probablement nécessaire pour les cinéastes, la figure de Lénine étant tellement emblématique aux yeux du public, qui n'aurait pu identifier le « signifiant vide » au premier coup d'œil.

ANNEXE B : LÉNINE ADOPTANT UNE STATURE « HISTORIQUE »

COMPARAISON ENTRE LE DERNIER PLAN DE *LÉNINE EN OCTOBRE* (1937) ET LA PHOTOGRAPHIE D'UNE STATUE DE LÉNINE

(Lénine en octobre, 1937)



(Statue de Lénine à Ashgabat, Turkmenistan. Crédit photo : Bálint Demers, 2015)

APPENDICE A : LA CENSURE DE LÉNINE EN OCTOBRE

STALINE DISPARAIT DE LA RÉUNION DU COMITÉ CENTRALE (PHOTOGRAMMES COMPARATIFS TIRÉS DES VERSIONS DE 1937 ET 1964)

(Lénine en octobre, 1937)

(Lénine en octobre, 1964)

BIBLIOGRAPHIE

Articles de revues ou de périodiques

Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Histoire, Sciences Sociales, 44*(6), pp. 1505-1520.

Corney, F.C. (1998). Rethinking a Great Event: The October Revolution as Memory Project. *Social Science History, 22*(4), pp. 389-414.

Dobrenko, E. (2007a). Creation myth and myth creation in Stalinist cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema, 1*(3), pp. 239-264.

Esquenazi, J.-P. (2007). Éléments de sociologie du film. *Cinémas: revue d'études cinématographique / Cinémas: Journal of Film Studies, 17*(2-3), pp. 117-141.

Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework, 0*(36), pp. 68-82.

Kiriya, I. (2004). La production des biens culturels en URSS, une «autre» industrie culturelle. Les enjeux de la transformation actuelle. *Les Enjeux de l'information et de la communication*(1), pp. 30-39.

Rosenstone, R.A. (1995). «Like Writing History with Lighting» film historique/Vérité historique. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*(46), pp. 162-175.

Livres ou chapitres de livre

Andrew, D. (2000). Film and history. Dans Hill, J. et Church Gibson, P. (dir.), *Film Studies: critical approaches* (pp. 174-187). Oxford : Oxford University Press.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.

Beumers, B. (2009). *A History of Russian Cinema*. Oxford : Berg.

Carrère d'Encausse, H. (1998). *Lénine*. Paris : Fayard.

Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. (5e éd. rev. et corr éd.). Paris : Éditions du Seuil.

Creissel, A. et Feigelson, K. (2005). Ford, fordisme et stalinisme (1935). Dans Feigelson, K. (dir.), *Caméra politique: cinéma et stalinisme* (pp. 72-83). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Deliège, R. (2001). *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*. Paris : Éditions du Seuil.

Deutscher, I. (1972). *Trotsky 1. Le prophète armé (2) : 1879-1921*. Paris : Union générale d'éditions.

Dobrenko, E. (2007b). *Political Economy of Socialist Realism*. New Haven : Yale University Press.

Dobrenko, E. (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History : Museum of the Revolution*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Ellul, J. (1990). *Propagandes*. Paris : Économica.

Feigelson, K. (2005). *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

Ferro, M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.

Godet, M. (2010). *La pellicule et les ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroika*. Paris : CNRS Éditions.

Hall, S. (2007). *Identités et cultures : politiques des cultural studies*. Paris : Amsterdam.

Hall, S. (2013a). Introduction. Dans Hall, S., Evans, J. et Nixon, S. (dir.), *Representation* (pp. xvii-xxvi). Milton Keynes : Open University.

Hall, S. (2013b). The Work of Representation. Dans Hall, S., Evans, J. et Nixon, S. (dir.), *Representation* (pp. 1-59). Milton Keynes : Open University.

Hall, S., Evans, J. et Nixon, S. (2013). *Representation*. (Seconde éd.). Milton Keynes : Open University.

Hobsbawm, E.J. (1999). *L'Âge des extrêmes : Le Court Vingtième Siècle : 1914-1991*. Bruxelles : Édtions Complexe.

Hobsbawm, E.J. (2003). *L`Âge des extrêmes : Le Court Vingtième Siècle, 1914-1991*. Bruxelles : Éditions Complexe.

Kenez, P. (2005). Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953). Dans Feigelson, K. (dir.), *Caméra politique : cinéma et stalinisme* (pp. 18-33). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Kracauer, S. (1984). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : Éditions L'Âge d'homme.

Laclau, E. (2007). *Emancipation(s)*. London : Verso.

Laclau, E. (2008). *La raison populiste*. Paris : Seuil.

Laurent, N. (2000). *L'Oeil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*. Toulouse : Éditions Privat.

Laurent, N. (2005). Cinéma et stalinisme, pour une histoire des institutions. Dans Feigelson, K. (dir.), *Caméra et politique: cinéma et stalinisme* (pp. 35-39). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Lecomte, J.-P. (2005). *Sociologie politique*. Paris : Gualino éditeur.

Lévi-Strauss, C. (1985). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.

Lewin, M. (1987). *La formation du système soviétique. Essais sur l'histoire sociale de la Russie dans l'entre-deux-guerres*. Paris : Gallimard.

Leyda, J. (1976). *Kino: histoire du cinéma russe et soviétique*. Lausanne : L'Age d'homme.

Lordon, F. (2016). *Les affects de la politique*. Paris : Seuil.

Macé, É. (2002). Sociologie de la culture de masse: avatars du social et vertigo de la méthode. *Cahiers Internationaux de Sociologie, 112*, pp.45-62.

Macé, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques : Une sociologie postcritique des médias*. Paris : Amsterdam.

Marshall, P.D. (1997). *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mattelart, A. (2015). *Communication, idéologies et hégémonies culturelles (Tome 1)*. Paris : Presses des Mines.

Miller, J. (2010). *Soviet cinema : politics and persuasion under Stalin*. London : I.B. Tauris

Morin, E. (1978). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Éditions de Minuit.

Morin, E. (2008). *L'esprit du temps*. (Nouv. éd.). Paris : Armand Colin : INA.

Mouffe, C. (2005). *On the political*. Londres : Routledge.

Mouffe, C. et Errejón, Í. (2017). *Construire un peuple : Pour une radicalisation de la démocratie*. Paris : Les éditions du Cerf.

Mouffe, C. et Laclau, E. (2009). *Hégémonie et stratégie socialiste : vers une politique démocratique radicale*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Pozner, V. (2005). Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique. Dans Feigelson, K. (dir.), *Caméra politique : cinéma et stalinisme* (p. 10-17). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Schnitzer, J. et Schnitzer, L. (1967). *La vie de Lénine à l'écran* Paris : Les Éditeurs Français Réunis.

Schnitzer, J. et Schnitzer, L. (1976). *Youtkevitch ou la permanence de l'avant-garde*. Lausanne : L'Age d'homme.

Schnitzer, L., Schnitzer, J. et Martin, M. (1966). *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*. Paris : Editeurs francais reunis.

Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier-Montaigne.

Sumpf, A. (2015). *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation: URSS, 1917-1985*. Paris : Armand Colin.

Taylor, R. (2008). *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge : Cambridge University Press.

Thompson, K. et Bordwell, D. (2010). *Film history : an introduction*. (3rd éd.). New York, ; Montreal : McGraw-Hill Higher Education.

Tucker, R.C. (1990). *Stalin in Power : The Revolution from Above : 1928-1941*. New York : W.W. Norton & Company.

Filmographie

Eisenstein, S. (1928). *Oktyabr*. URSS : Sovkino

Ford, J. (1934). *The Lost Patrol*. États-Unis : RKO Radio Pictures.

Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance*. États-Unis : Paramount Pictures.

Guillemin, H. (1980). *Portraits de révolutionnaires: Lénine, partie 2*. : RTS archives. Récupéré de http://www.rts.ch/archives/tv/culture/portraits-de-revolutionnaires/3448716-lenine-partie-2.html

Kalatozov, M. (1956). *Letiat jouravli*. URSS : Mosfilm.

Kozintsev, G. et Trauberg, L. (1935). *Younost Maksima*. URSS : GUKF. Récupéré de https://http://www.youtube.com/watch?v=h0jZnJ-TVsg

Kozintsev, G. et Trauberg, L. (1937). *Vozvrachenie Maksima*. URSS : Lenfilm. Récupéré de https://http://www.youtube.com/watch?v=TlJ-yrfVLfQ

Kozintsev, G. et Trauberg, L. (1939). *Vyborgskaya storona*. URSS : Lenfilm. Récupéré de https://http://www.youtube.com/watch?v=zhLFmDa_i8s

Romm, M. (1934). *Pyshka*. URSS : Mosfilm. Récupéré de https://http://www.youtube.com/watch?v=pjDslZxENiA

Romm, M. (1936). *Trinadtsat*. URSS : Mosfilm. Récupéré de https://http://www.youtube.com/watch?v=qmiNzhfh3D0

Romm, M. (1938) *Lenin v 1918 godu*. Récupéré le 13 janvier 2017 de https://http://www.youtube.com/watch?v=h9DuoJ6Tcrk

Romm, M. et Vassiliev, D. (1937) *Lenin v okytabre*. Récupéré le 6 avril 2017 de https://http://www.youtube.com/watch?v=DQKn-jz0WV0

Romm, M. et Vassiliev, D. (1964) *Lenin v okytabre*. Récupéré le 29 mars 2016 de https://http://www.youtube.com/watch?v=WKY6wOqh6rk

Tchiaoureli, M. (1938). *Velikoe zarevo*. URSS : Studio de Tbilissi.

Vassiliev, S. et Vassiliev, G. (1934). *Tchapaev*. URSS : Lenfilm.

Youtkevitch, S. (1928). *Kroujeva*. URSS : Sovkino.

Youtkevitch, S. (1931). *Zlatiye gori*. URSS : Soyuzkino.

Youtkevitch, S. (1937). *Chakhtiori*. URSS : Lenfilm.

Youtkevitch, S. (1938) *Chelovek s rouzhem*. Récupéré le 5 avril 2017 de https://http://www.youtube.com/watch?v=Utg40LJvRd0

Youtkevitch, S. (1966). *Lenin v Polchye*. URSS : Mosfilm, Film Polski, Zespól Filmowy « Kadr ».

Ressources en ligne

Gerbet, T. (2014) *Assassin's Creed suscite la contreverse en France*. Récupéré le 14 novembre 2014 de http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/National/2014/11/14/001-assassin-creed-unity-ubisoft-controverse-montreal-france.shtml

Lazimi, C. (2016) *Pressenti pour incarner Lénine, Leonardo DiCaprio crée la polémique en Russie*. Récupéré le 7 décembre 2016 de http://www.lexpress.fr/culture/cinema/pressenti-pour-incarner-lenine-leonardo-dicaprio-cree-la-polemique-en-russie_1759406.html