

# Un cinéma d'agit-prop stalinien

## Les rédactions mobiles à l'heure du Grand Tournant, 1931-1933\*

VICTOR BARBAT

Le 1<sup>er</sup> juillet 1931, le Comité du cinéma crée le trust du Sojuzkinoxronika, une superstructure fédérant l'ensemble des studios et des ateliers de production de films d'actualités soviétiques<sup>1</sup>. L'une de ses premières actions est de lancer des équipes de cinéma, les rédactions mobiles (*vyezhdnye redakcii*), à travers toute une partie du pays, dans le but de produire et de diffuser de courts films d'agitation auprès des ouvriers et des kolkhoziens. Cette entreprise originale et inédite s'inscrit dans la politique stalinienne du Grand Tournant, menant le

---

\* Cet article est le résultat de recherches menées dans le cadre d'un post-doctorat financé par l'université de Namur. À ce titre, il a bénéficié d'échanges particulièrement stimulants avec les membres du laboratoire Histoire, Son et Images (HiSI). Pour sa relecture, je tiens également à remercier Laureline Meizel.

1. Sur les campagnes extérieures du trust Sojuzkinoxronika (guerre civile espagnole et second conflit sino-japonais), lire Victor Barbat, *Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire. Stratégies et modes opératoires d'un documentariste au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018, p. 176-260. Un livre issu de cette thèse paraîtra en 2023 aux éditions de l'AFRHC sous le titre *La Caméra et le stylo. Roman Karmen, un opérateur d'actualités soviétique au XX<sup>e</sup> siècle*.

pays à marche forcée vers la collectivisation et l'industrialisation. Les films issus du programme des rédactions mobiles sont considérés par le trust comme les fers de lance de la production cinématographique au service du premier plan quinquennal et sont donc censés être des instruments du changement dans les mains du pouvoir. Ils doivent, selon l'expression consacrée, participer à « l'édification du Socialisme », en diffusant ses idées dans les contrées les plus reculées du pays.

Derrière cet aspect idéologique se trouve en réalité une politique de production et de diffusion de films héritée de la guerre civile. Comme à cette période, le programme de 1931 s'inscrit dans une économie du cinéma une nouvelle fois exsangue. Le passage de la NEP, une économie semi-libérale, à la socialisation de tous les secteurs de la production, plonge le pays dans la crise et la pénurie, obligeant les institutions à renouer avec d'anciennes méthodes de production et à adopter des stratégies de communication rappelant les mesures du « Communisme de guerre ». Étape transitoire, le programme des rédactions mobiles est une réponse aux exigences politiques et idéologiques du moment et un moyen de remédier aux difficultés auxquelles fait face le trust. En l'absence de plan de production, il s'agit de réaliser des œuvres à bas coût en trouvant un commanditaire pour les financer. Surtout, il faut diffuser ces films le plus rapidement possible.

Bien qu'elle soit de courte durée, la campagne de propagande menée par les rédactions mobiles est au cœur des débats de la première réunion des travailleurs des actualités de 1932<sup>2</sup>. Les rapports présentés par les chefs de brigades nous permettent non seulement d'appréhender le contenu des films mais aussi et surtout la manière dont ces derniers doivent servir l'agit-prop. Comme les *agitpropfil'my* des années 1918-1924, il s'agit de productions souvent hybrides dont on attend avant tout qu'elles aient un impact direct sur le public visé. Si la plupart de ces bandes n'ont pas été conservées par les archives, le retour d'expérience des cinéastes rend compte des méthodes employées pour résoudre le problème que pose la mise en scène du fait documentaire. Il met par ailleurs en évidence la discrédence entre les

---

2. V. S. Iocilevič (éd.), *Puti sovetskoj kinoxroniki. Materialy 1ego Vsesojuznogo soveščanija rabotnikov kinoxroniki* [Les Chemins des actualités cinématographiques soviétiques. Comptes rendus de la première réunion panrusse des travailleurs des actualités], M., Žurnal'no-gazetnoe Ob"edinenie, 1933.

ambitions de mobilisation sociale du programme et les objectifs réellement atteints lors de la campagne. Comment dès lors interpréter ce contraste au regard d'une cinématographie aujourd'hui disparue ? Comment en reconstituer l'histoire et comment la mettre en perspective avec la politique du trust dont l'ambition est de voir l'émergence d'une production courante de journaux d'actualités cinématographiques ?

Afin d'appréhender les problèmes de production que rencontre le trust Sojuzkinokronika, nous brosserons d'abord le panorama de l'industrie des actualités soviétiques, de ses débuts à 1941. Ce pas de côté est nécessaire pour comprendre le contexte de production dans lequel s'inscrit ce programme. Nous reviendrons ensuite sur la stratégie et le travail d'agit-prop des rédactions, à partir des rapports publiés à la suite de la réunion interprofessionnelle de 1932. Comme nous le verrons, l'organisation de cette grande campagne de propagande est perçue par l'administration du cinéma comme une alternative aux problèmes posés par la distribution et la diffusion de sa production de films. Enfin, nous nous intéresserons aux débats de 1932 et à la question de la mise en scène. Il s'agira notamment de comprendre pourquoi les cinéastes envisagent de recourir aux techniques du cinéma de fiction pour accomplir leur activité d'agitateur. En conclusion, nous évoquerons quelques pistes susceptibles d'identifier ces films dans les méandres des archives cinématographiques soviétiques.

### **Panorama : production et distribution des actualités cinématographiques dans l'entre-deux-guerres**

Jusqu'en 1917, il n'existait pour ainsi dire pas de cinéma d'actualités russe en Russie. Si quelques sociétés privées (Khonjonkov, Drankov...) s'étaient effectivement lancées dans la production de journaux cinématographiques, le marché était dominé par trois firmes françaises : Éclair, Gaumont et, surtout, Pathé. Elles possédaient dans ce secteur (comme dans celui de la fiction) le monopole de la production mais aussi de la distribution des films. Un changement apparaît en 1914 au début de la Première Guerre mondiale, lorsque le gouvernement tsariste commande au Comité Skobelev pour les blessés de guerre de prendre en charge la couverture médiatique du conflit. Le comité produit d'abord de courtes bandes d'actualités, puis, à partir de

1917, les premiers films d'agitation (*agitki*) du nouveau pouvoir<sup>3</sup>. Pendant la révolution d'Octobre et la guerre civile, apparaissent les premiers journaux bolcheviques, puis soviétiques : *Kinonedelia* (1918-1919), *Kinopravda* (1921-1923) et *Goskinokalendar* (1924-1925)<sup>4</sup>. Il est remarquable de constater que ces premières actualités remplissent une fonction informationnelle autant que de propagande et d'agitation. De fait, jusqu'au milieu des années 1920, le département des actualités du Comité du cinéma ne possède pas les moyens financiers nécessaires pour envisager l'élaboration d'une production régulière de films. Il en résulte une production hétérogène dont la distribution et la diffusion sont aussi très épisodiques<sup>5</sup>.

À partir de 1924, le gouvernement tente de prendre en main le secteur des actualités. Il crée Sovkino, une superstructure s'occupant à la fois de la production et de la distribution des films. En 1925, Sovkino lance *Sovkinožurnal*, un journal reflétant l'actualité nationale et devant être projeté partout en Union soviétique. Le journal paraît d'abord de manière ponctuelle puis il cesse tout simplement d'être produit au cours de l'année 1926 en raison d'une pénurie de pellicule<sup>6</sup>. Il faut attendre l'année suivante, et le renouvellement des stocks de films positifs, pour observer l'émergence d'une production courante. Les années 1927-1929 constituent une période faste pour l'ensemble de la production documentaire<sup>7</sup>. Sovkino produit coup sur coup les

3. Jay Leda, *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 83-129. Sur l'action du Comité Skobelev pendant la guerre, lire Alexandre Sumpf, « La mobilisation autour des "atrocités de l'ennemi" », Russie 1914-1918 », *Les Cahiers de Framespa*, 10, 2012, URL : <http://framespa.revues.org/1602> (consulté le 15 mars 2023).

4. Jeremy Hicks, « The Birth of Documentary from the Spirit of Journalism: *Cine-Pravda*, *Cine-Eye* », in *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, Londres – New York, I. B. Tauris Publisher, 2007, p. 5-21.

5. Il s'agit de la période dite du « Socialisme romantique » selon l'historiographie établie par G. M. Boltianski in « Istorija dokumental'nogo kino v SSSR, 1896-1945 » [Histoire du cinéma documentaire en URSS, 1896-1945], RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i isskustv – Archives d'État de la littérature et de l'art), F. 2057, op. 1, d. 56, l. 11. Sur cette période, voir Graham Roberts, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, Londres – New York, I. B. Tauris Publisher, 1999, p. 29-91.

6. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovskej kinokroniki, op. cit.*, p. 15.

7. La production documentaire soviétique comprend l'ensemble de la production de films de « non-fiction » : courts et longs métrages documentaires,

superproductions d'Esther Choub *La Chute de la dynastie Romanov* et *Le Grand Chemin* (1927), ainsi que le long métrage *Le Document de Shanghai* (1928) du réalisateur Yakob Bliokh. Parallèlement, la production du *Sovkinojournal* passe de 42 numéros en 1926 à 84 en 1929<sup>8</sup>. Les épisodes sortent presque régulièrement au rythme de deux par semaine. Le tirage du journal augmente aussi, avoisinant les 120 copies par édition produite<sup>9</sup>. Cette croissance ne sera toutefois que de courte durée. À partir de 1930, la production commence à baisser, puis stagne, avant de franchement chuter en 1933. *Sovkinožurnal*, devenu à partir de 1931 *Sojuzkinožurnal*, ne récupérera sa capacité de production de deux actualités par semaine qu'à partir de 1939<sup>10</sup>.

Parmi les divers problèmes que rencontre le trust, l'un des facteurs pouvant expliquer cette perte en capacité tient à la question du passage au sonore. Afin de mieux comprendre l'évolution des actualités au cours de la décennie, nous proposons ci-dessous un tableau mettant en perspective l'ensemble des périodiques produits par le trust Sojuzkinoxronika entre 1929 et 1941. Bien que les chiffres affichés ici correspondent aux nombres des numéros d'actualités conservés aux archives (et donc pas à ceux de la production réelle), ils permettent de proposer une première vue d'ensemble de cette évolution. En effet, on peut par exemple constater que, dans un premier temps, la baisse de la production du *Sojuzkinožurnal* s'accompagne de la sonorisation progressive d'une partie de ce dernier. Un premier équilibre est atteint en 1932 (54 numéros sonores et muets). Le studio perd certes sa capacité de distribution atteinte en 1929 mais il peut tout de même espérer la diffusion d'une actualité par semaine sur tout le territoire. Rappelons qu'en 1933, on compte 27 578 cinémas en URSS et que seuls 224 possèdent un projecteur-son<sup>11</sup>. Il est donc indispensable pour le trust

---

essais cinématographiques (*kinoočerki*), films de vulgarisation scientifique, films techniques et de formations (*diafil'my*), films d'agit-prop (*agitpropfil'my*) et actualités cinématographiques (*kinokroniki*), voir Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1963)*, thèse de doctorat en histoire et en civilisation, EHESS, Paris, 2014, p. 15-20.

8. Grigorij Boltianski, *Kino-spavočnik* [*Annuaire du cinéma*], Moscou-Léninegrad, Teatr-Kino-Pečat', 1929, p. 178.

9. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskoi kinokroniki*, op. cit., p. 15.

10. Voir aussi le tableau p. 51 confirmant cette tendance.

11. Voir « Table 1 : Cinema Installations and Their Distribution in the Russian Empire and the USSR, 1914-41 », in Richard Taylor & Ian Christie, *The*

de continuer la production d'un journal muet pour atteindre pleinement son public. La production dégringole les trois années suivantes. Avec seulement 36 numéros par an produits de 1933 à 1935 le trust devient incapable de diffuser de manière hebdomadaire son principal périodique. La production d'un nouveau magazine, *L'Art soviétique* (*Sovetskoe iskusstvo*), et les efforts conduits pour mener une seconde campagne d'agit-prop peuvent en partie justifier ce déclin pour l'année 1933. Mais c'est plus profondément la restructuration de l'ensemble du secteur et le recul général de la production – en grande partie dus au renforcement de la censure – qui expliquent sans doute cette stagnation. En 1936, le trust Sojuzkinoxronika ne maintient plus qu'une version sonore du *Sojuzkinožurnal*. Ce choix s'explique sans doute par l'augmentation conséquente, bien que loin d'être encore suffisante, du parc de cinémas équipés en matériel son. Ce dernier a plus que décuplé en quelques années seulement<sup>12</sup>.

Surtout, depuis 1931, le trust a diversifié son activité en produisant de nouveaux journaux. En 1932, hormis la production de son journal principal, il confie au studio de Moscou la production de trois périodiques supplémentaires : le bimensuel *Le Village socialiste* (*Socialističeskaja derevnja*) dont les premiers numéros paraissent à la fin de l'année 1931 et les mensuels *Pionnier* (*Pionerija*) et *Science & Technique* (*Nauka i texnika*). À partir de 1933, le studio de Moscou s'occupe de la production de six journaux d'actualités. Ces journaux sont pour la plupart ce que la critique appelle des ciné-magazines spécialisés (*specializirovannyj kinožurnal*<sup>13</sup>).

---

*Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Londres, Routledge, 1988, p. 423. Les auteurs s'appuient pour la réalisation de leur tableau sur les travaux de P. G. Pod'jači (éd.), *Kul'turnoe stroitel'stvo SSSR: statističeskij sbornik* [*La Construction culturelle de l'URSS : recueil statistique*], M., Gosstatizdat, 1956, p. 300-301.

12. En seulement trois ans le réseau de salles sonorisées passe de 224 à 2 585. Il double les années suivantes. En 1939, plus des trois quarts des salles du parc urbain sont équipées (*The Film Factory, op. cit.*, p. 423). Pour une analyse globale sur le développement des infrastructures dans les années 1930, lire Jamie Miller, « Soviet Cinema, 1929-1941: The Development of Industry and Infrastructure », *Europe-Asia Studies*, vol. 58, n° 1, janvier 2006, p. 103-124.

13. G. Zosimov, « Kinoxronika na èkrane » [Les Actualités cinématographiques à l'écran], *Sovetskoe kino*, 8, 1933, p. 39-50.

Journaux d'actualités	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941
Soyouzkinojournal (muet/sonore)	84/-	79/-	11/67	54/54	36/36	36/36	36/36	-/60	-/60	-/60	-/123	-/120	-/114
Pionnier (muet/sonore)			4/-	12/-	12/-	10/-	12/-	12/12	11/11	6/12	12/18	-/16	-/18
Le village socialiste (muet/sonore)		15/-	26/-	22/-	24/-	24/-	24/-	24/8	-/18	7/-			
Sciences & techniques (muet)			6	24	13	12	12						
L'URSS sur le qui-vive (muet)				7	12	9							
L'art soviétique (muet/sonore)					3/9	-/6	-/5	-/9	-/6	-/12	-/12	-/8	
Le cheminot (sonore)								4	12	12	12	6	
L'URSS à l'écran (sonore)								12	9	12	13	12	

Source : RGAKFD

Note critique : les chiffres présentés dans ce tableau correspondent aux nombres des numéros d'actualités conservés aux archives du film du RGAKFD. Il n'existe à notre connaissance aucun chiffre correspondant à la production réelle d'actualités pour cette période. Les rares chiffres que nous avons été en mesure de consulter dans les archives du Comité du cinéma sont ceux des plans de planification (RGAAL, f. 2456, op. 1). Ils correspondent à des projections et sont de nature peu fiable (les plans étant rarement atteints en URSS). En outre, il existe peu de documentation chiffrée avant 1932. Malgré le problème que pose le fait de travailler à partir des chiffres que nous proposons, le plan de conservation systématique des films (1931) assure une certaine homogénéité. La lecture du tableau ne saurait donner autre chose qu'une tendance de l'évolution de la production. D'autre part, comme le montre notre analyse, le problème de la production s'inscrit plus largement dans celui de la distribution.

Fig.1 : La production des journaux d'actualités cinématographiques en URSS entre 1929 et 1941, tableau établi par l'auteur

Ils suivent une certaine ligne éditoriale, traitent d'un nombre de sujets restreints et peuvent le cas échéant s'adresser à une certaine catégorie de personnes. Par exemple, le journal corporatiste *Le Cheminot* (*Železnodorožnik*) s'adresse, comme son nom l'indique, aux travailleurs des chemins de fer soviétiques. Par contre, le magazine *L'URSS sur le qui-vive* (*Na staže SSSR*) ne vise pas à une catégorie de la population en particulier et traite à la fois des questions liées à la défense du pays et aux relations internationales. Comme pour le *Sojuzkinožurnal*, il est intéressant de constater qu'il existe pour la plupart de ces magazines des versions muettes et sonores. Le journal *Le Village socialiste* fait notablement figure d'exception. Jusqu'en 1936, il n'existe que dans une version muette. Exclusivement distribué en zone rurale où le réseau de salles sonorisées est pratiquement inexistant, il n'a aucune raison d'être sonore. S'il s'adresse aux paysans soviétiques, sa ligne éditoriale en fait avec le temps un périodique généraliste. En réalité, il s'agit de l'équivalent du journal national, mais adapté à la distribution dans les campagnes. Sa reprise en 1938 après un bref passage au sonore (1937) montre l'hésitation et exprime la difficulté qu'éprouvent les autorités soviétiques vis-à-vis de l'abandon total du muet. L'année 1940 marque assurément un tournant pour le trust qui arrête toute production de journaux muets. Pourtant, si l'on en croit les chiffres sur la sonorisation des salles du pays, pratiquement un tiers du réseau reste encore à équiper à cette date<sup>14</sup>. Le passage du muet au parlant en Union soviétique est extrêmement lent. Les spécialistes du cinéma de fiction s'accordent à dire que l'année 1935 marque la fin définitive de la production de films muets. Le célèbre film d'Alexandre Medvedkine, *Le Bonheur*, est l'un des tout derniers films muets à sortir sur les écrans en 1935-1936<sup>15</sup>. Pour le cinéma documentaire, ce passage est donc bien plus long encore, couvrant pratiquement toute la décennie. En 1939, il existe toujours une version muette du journal *Pionnier*. Au cours de mes recherches, j'ai de même constaté qu'ont existé, pour les deux séries d'actualités *Sur les événements d'Espagne* (1936-1937) et *En*

14. En 1940, sur les 29 274 salles que compte le réseau, seulement 19 553 sont équipées d'un projecteur sonore, voir R. Taylor & I. Christie, *The Film Factory*, *op. cit.*, p. 434.

15. Concernant la diffusion du film *Le Bonheur*, lire Jay Leda, *Kino : histoire du cinéma russe et soviétique*, *op. cit.*, p. 378-379. Voir aussi Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, Londres – New York, I. B. Tauris, 2005, p. 35-56.



*Chine* (1938-1939), des versions muettes de plusieurs numéros. Ce contraste entre une production d'actualités à la fois sonores et muettes met certes en évidence, comme pour le cinéma de fiction, les difficultés extrêmes que rencontra l'administration du cinéma dans le passage à la nouvelle technologie, mais il montre aussi son souci de continuer à maintenir une production visible par la majorité.

La production de journaux et la mise aux normes des salles du réseau ne sont pas les seuls problèmes auxquels le département des actualités de Sojuzkino est confronté. L'un des *leitmotivs* du discours des administrateurs est qu'une actualité a besoin d'être « consommée<sup>16</sup> » pour exister. Or, les journaux, indépendamment de leur quantité ou de leur qualité, n'arrivent pas systématiquement aux écrans. Leur distribution rencontre plusieurs problèmes. Certains numéros ne sont parfois pas acheminés jusqu'aux salles et restent pendant plusieurs mois sur les étagères des studios. D'autres ne sont tout simplement pas développés par manque de pellicule disponible. On estime, par exemple, qu'en 1932 entre 15 et 20 numéros du *Sojuzkinožurnal* n'ont pas été distribués car aucune copie n'avait pu être mise en circulation. Si, en 1929, on tire environ 120 copies par numéro, en 1932 la moyenne est tombée à 50. Certains périodiques se contentent d'une vingtaine de tirages à peine<sup>17</sup>. Une autre difficulté s'ajoute à cette avanie. Les journaux d'actualités ne font l'objet d'aucune publicité à leur sortie, à l'inverse des films de fiction. Aucun article, que ce soit dans la presse généraliste ou spécialisée, n'est en mesure de renseigner le spectateur sur le contenu des actualités du jour<sup>18</sup>. Aucun affichage non plus dans les cinémas où ils sont censés être projetés. D'une manière générale, distributeurs et gérants sont persuadés que les actualités n'attirent pas les foules et rechignent donc à en faire la promotion, voire à les diffu-

---

16. Certains administrateurs, comme N. Lebedev, parlent non seulement de « consommation » (*potrebitelja*) mais aussi de « produit idéologique » (*ideologičeskij produkt*). Selon la conception marxiste, la consommation du produit est indispensable au processus de production sociale. À ce sujet, lire V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovjetskij kinoxroniki*, *op. cit.*, p. 9-11.

17. *Ibid.*, p. 15.

18. Un effort est effectué à partir de 1936 concernant la sortie des actualités issues de la série *Sur les événements d'Espagne* (Roman Karmen, Boris Makaseev, *K sobytijam v Ispanii*, 1936-1937, RGAKFD, n° 13602-13621), voir V. Barbat, *Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire...*, *op. cit.*, p. 200-208.

ser. Face à tous ces obstacles, journaux et magazines spécialisés peinent à arriver jusqu'au public des salles obscures.

La création du trust Sojuzkinoxronika en 1931 a pour objectif la reprise en main d'un secteur de la production sous-développé mais aussi sous-exploité. Si l'élaboration d'un premier plan thématique en 1932 permet bien d'envisager une production courante d'actualités, dans les faits celle-ci met une décennie à atteindre cet objectif. Disposant de très faibles moyens et affrontant d'insolubles problèmes, les dirigeants du trust sont contraints de prendre des mesures radicales en réactualisant d'anciennes stratégies de production et de diffusion. Comme lors de la guerre civile, il faut agir dans l'urgence et le recours à la réalisation de films d'agitation semble encore être le meilleur moyen de promouvoir la politique du Grand Tournant.

### **Un bilan contrasté : la campagne des rédactions mobiles en 1932**

J'ai volontairement insisté sur cette longue période de transition et de reprise en main institutionnelle du secteur pour que l'on comprenne bien, contrairement à une idée reçue, à quel point l'industrie du cinéma éprouve des difficultés, que ce soit au niveau de la production mais aussi à celui de la distribution et de la diffusion de films et de journaux d'actualités, en particulier au début des années 1930. Pour tenter de résoudre ce problème tout en répondant aux exigences politiques du moment, le trust lance donc le programme des rédactions mobiles. Mises en place fin 1931 et dirigées en sous-main par le Comité central du parti, ces unités de cinéastes itinérants ont pour mission d'apporter leur soutien à la construction des grands chantiers du socialisme<sup>19</sup>. Leur but est de produire des *ciné-rapports* (*kinočety*), c'est-à-dire de courts films (deux bobines) faisant la promotion d'un site de première importance du plan quinquennal, généralement un combinat, une usine minière ou un barrage hydroélectrique.

Les films produits sont censés être diffusés directement sur place ou dans une localité proche. Principalement destinés à être montrés aux ouvriers des usines et des kolkhozes (dans certains cas très précis à la population locale), les films doivent servir d'électrochoc pour motiver le travail des masses (*rabota massy*). En théorie, tournage et projection de films sont organisés à la demande du syndicat d'usine,

---

19. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskoi kinoxroniki*, op. cit., p. 19.

de l'organisation du Komsomol local ou de l'entreprise d'État en charge d'un grand chantier du plan (barrage, combinat, ligne de chemin de fer...). Celui-ci s'occupe alors de recevoir l'équipe et de faire le nécessaire pour lui assurer de bonnes conditions de tournage. Une fois réalisé, le film est directement remis au commanditaire, qui s'occupe de son exploitation. Les projections donnent généralement lieu à des débats. Organisés par un agitateur du cru (*agitator*), ils ont pour objectif de mettre les ouvriers en face de leurs responsabilités et doivent, le cas échéant, motiver les plus récalcitrants afin qu'ils remplissent les objectifs du plan. Dans certains cas, le film ou les photographies prises lors des tournages puis éditées dans la gazette locale servent à dénoncer un ouvrier ou un contremaître faisant mal son travail. Lors d'une mission dans le Donbass, la rédaction mobile du cinéaste Mark Levkov révèle ainsi les manquements de plusieurs cadres des transports aux autorités locales de Stalino (Donetsk), ce qui vaut à certains d'entre eux une exclusion du parti<sup>20</sup>.

Ainsi exploités, les films étaient censés être des catalyseurs de changements dont le rôle prescripteur reprenait à la lettre la théorie marxiste-léniniste de l'information. Selon son axiome principal énoncé par Lénine, la presse devait être envisagée non seulement comme « un organe de propagande et un agitateur collectif, mais aussi un organisateur collectif (*kollektivnyj organizator*<sup>21</sup>) ». Le travail d'organisation que les bolcheviks appelaient de leurs vœux en 1918 était un processus qui visait par son action à transformer le réel : « organiser » signifiait dans ce contexte « commander ». S'inscrivant dans les pas du renouveau de cette tendance journalistique, certains cinéastes participant au programme des rédactions mobiles reprennent cette maxime léniniste à leur compte en proposant des films devant agir sur le réel en tant qu'« organisateurs », c'est-à-dire en jouant un rôle de donneurs d'ordres.

---

20. *Ibid.*, p. 88-89.

21. Cette célèbre sentence de V. I. Lénine (« Par où commencer ? », *Iskra*, 4, mai 1901) est notamment reprise par Nikolai Karmasinski, l'un des cinéastes engagés dans l'action du Ciné-train, lors de son intervention à la première réunion panrusse des travailleurs des actualités de 1932, voir *Puti sovetskoi kinoxroniki, op. cit.*, p. 35.



Los camarógrafos del tren (1932).



Listos para el primer viaje (1932). Medvedkin a la izquierda.

Fig. 2 : [Les opérateurs du train] [Prêts pour un voyage], 1932, *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 19.

Il s'agit sans doute de la principale raison pour laquelle ces productions s'adressent d'abord aux ouvriers et aux paysans acteurs de ces films. Devenant spectateurs de leur propre rôle, ces derniers devaient se rendre compte de leurs éventuelles erreurs ou manquements et le cas échéant corriger le tir pour remplir leur mission<sup>22</sup>. C'est ainsi que les films des rédactions mobiles étaient censés servir de levier à l'action politique du parti.

Bien que financée par l'Armée rouge, l'expérience originale du Ciné-train (*Kino-poezd*), conduite par Alexandre Medvedkine, est une variante du programme des rédactions mobiles<sup>23</sup>. En 1932, des équipes de tournage sont envoyées dans plus d'une dizaine de sites industriels de première importance : à Magnitogorsk, à Tcheliabinsk ou encore sur le chantier monumental de Dnieprostroi<sup>24</sup>. La campagne mobilise environ une vingtaine d'opérateurs et de réalisateurs des studios périphériques (Kiev, Koursk) et centraux (Moscou, Leningrad), ce qui représente 20 % de l'effectif des cinéastes employés par le trust. Certains documentaristes de renom y participent comme Mikhaïl Kaufman, Semion Boubrik ou encore Yakov Bliokh. Si plusieurs titres, tels *Pour le Donbass socialiste (Za socialističeskij Donbass)*, *Le*

---

22. Alexandre Medvedkine s'est largement exprimé sur ce principe prescriptif dans ses écrits ainsi que dans le film que lui a consacré Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre*, LA SEPT/ARTE, 120 min, 1992.

23. On doit les premières recherches concernant l'expérience du Ciné-train à Nikolaj Izvolov, « Kino-Poezd [le Ciné-train] » dans Bernard Eisenschitz (éd.), *Lignes d'ombres. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, Milan, Edizioni Gabriele Mazzota, 2000, p. 70-76. Voir aussi Nikolaj Izvolov, « Aleksandr Medvedkin i tradicii russkogo kino » [Alexandre Medvedkine et la tradition du cinéma russe], *Kinovedčeskije zapiski*, 49, 2000, URL : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/357/> (consulté le 15 mars 2023). L'action du Ciné-train « K. E. Voroušilov », comme celle des rédactions mobiles, avait pourtant déjà été l'occasion d'une mise au point par Roman Karmen dans un article sur l'histoire du cinéma documentaire soviétique juste après la guerre, voir « Soviet Documentary », in Roger Manwell (éd.), *Experiment in the Film*, Londres, Grey Walls Press, 1949, p. 177. En France, l'expérience du Ciné-train fut relayée par Chris Marker dans son film *Le Train en marche* (1971). Elle sert de modèle à l'expérience de cinéma ouvrier qui porta le nom du cinéaste entre 1967 et 1971. Sur l'histoire des « groupes Medvedkine », voir Catherine Roudé, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs : Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

24. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskij kinokroniki, op. cit.*, p. 19.

*Barrage hydroélectrique du Dniepr (Dneprostroj)* ou *Le Combinat métallurgique de Kouznetsk (Kuzneckstroj)*, sont mentionnés dans les rapports du studio, la plupart de ces productions n'ont malheureusement pas été conservées par les Archives du film de Krasnogorsk (RGAKFD). À ce jour, nous n'avons pu en identifier que deux : *Pour la vie culturelle*, un essai sur la construction d'un quartier d'habitation de la ville de Tcheliabinsk, et *Prenez soin de la matrice*, un long métrage sur l'usine automobile AMO à Gorki (Nijni Novgorod)<sup>25</sup>.

Seuls les rapports des opérateurs nous donnent une idée des succès que semble avoir connu cette entreprise. Selon le réalisateur Levkov (studio de Kiev), son équipe aurait été la première à réaliser des *ciné-rapports* dans les régions de Donetsk et du Donbass. Il rapporte avoir ainsi contribué à « l'organisation » du premier convoi de transport de charbon entre les villes de Debaltsevo et Yassinoutava<sup>26</sup>. De son côté, la rédaction de l'opérateur Echourine (studio de Moscou) prétend avoir participé à la construction des foyers ouvriers de l'usine automobile de Tcheliabinsk et à la mise en place des *subbotniki* (samedis travaillés)<sup>27</sup>. Si ces rapports sont empreints de complaisance, la palme de l'autocongratulation revient sans aucun doute à la rédaction du Ciné-train de Medvedkine. Selon son rapport, la campagne d'agitation réalisée dans les kolkhozes de la région de Krivoï Rog aurait permis la récolte de soixante tonnes de blé supplémentaires. La

---

25. Vladimir Ešurin, *Za kul'turnyj byt [Pour la vie culturelle]*, Sojuzkino, 605,7 m, 1932, RGAKFD, n° 3683 ; Iakov Blioh, *Beregi štamp [Prenez soin de la matrice]*, Sojuzkinoxronika, 1066,8 m, RGAKFD, n° 3583.

26. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetsoj kinoxroniki, op. cit.*, p. 88-89.

27. *Ibid.*, p. 19. Instaurée par Lénine en 1919, la mise en place des *subbotniki* ou « samedis communistes » avait pour objectif d'inciter les ouvriers et les paysans à travailler bénévolement les jours habituellement chômés, en général le samedi. Bien que menée sur la base du volontariat, cette mesure devint rapidement coercitive. En mentionnant les *subbotniki* dans son rapport, Echourine souligne ici les objectifs politiques et les exigences de mobilisation sociale du programme des rédactions mobiles. Sur les *subbotniki*, lire William Chase, « Voluntarism, Mobilisation and Coercion: Subbotniki 1919-1921 », *Soviet Studies*, vol. 41, n° 1, 1989, p. 111-128.

brigade se targue aussi d'avoir motivé l'entrée de trente kolkhoziens au parti et de cinq au Komsomol par la seule projection de ses films<sup>28</sup>.

Pourtant, lorsque l'on entre dans le détail des discussions, la réalité est moins idyllique. Plusieurs mois se passent entre la réalisation des films et leur diffusion sur les écrans et ce décalage, les cinéastes le perçoivent bien, nuit à la pertinence de leur travail. Il faudra par exemple quatre mois à la brigade mobile du studio ukrainien de Kiev pour livrer son premier film. Par ailleurs, l'organisation des projections a souvent lieu dans des conditions calamiteuses. Les commanditaires n'ont souvent pas le matériel nécessaire et c'est aux opérateurs de revenir pour assurer les projections. Parfois le commanditaire en question refuse tout simplement que leurs ouvriers assistent aux séances prévues, ce qui oblige l'équipe à d'intenses négociations, quand elles ne doivent pas recourir aux autorités locales. Plusieurs cinéastes mettent en doute l'intérêt et la capacité même des rédactions mobiles à effectuer leur travail de mobilisation et d'organisation. Pour l'opérateur Ratner (studio de Kiev) il faut réduire au maximum le temps de production et réaliser des films très courts de 20 à 40 mètres (1 à 2 minutes<sup>29</sup>). D'autres considèrent que le mieux serait encore de tout réaliser sur place (tournage, montage et projections des films). S'appuyant sur l'exemple du Ciné-train qui transporte sa propre base de production, certains proposent la mise en circulation de voitures-laboratoires (*avtolaboratorii*).

Les « exploits » des brigades mobiles emmenées par Medvedkine sont, à de nombreuses reprises, cités en exemple lors de la première réunion des travailleurs des actualités de 1932. Les administrateurs font l'éloge du travail accompli par les équipes du Ciné-train, ce dernier faisant figure de modèle à suivre<sup>30</sup>. Il faut dire que ce collectif de cinéastes bénéficie de moyens sans commune mesure avec le reste des autres unités mobiles. Outre le fameux wagon-laboratoire embarquant

---

28. I. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskij kinokroniki, op. cit.*, p. 20. Sur cette campagne de tournage, lire Alexandre Medvedkine, *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 8-12.

29. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskij kinokroniki, op. cit.*, p. 92. Préconisant un retour aux fondamentaux de la théorie marxiste-léniniste sur l'information, il rejoint sur ce sujet les cinéastes de tendance « pravdiste » tel Nikolaj Karmazinskij ou Alexandre Medvedkine (*ibid.*, p. 37).

30. *Ibid.*, p. 20.

tout le matériel nécessaire à la production de films, y compris de films d'animation, ce petit studio sur roues comprend un wagon-garage, qui fait aussi office de salle de rédaction et d'imprimerie lorsque l'une des équipes part en tournage, et un wagon-lit dans lequel se trouvent une bibliothèque et une station de radio<sup>31</sup>. Au total, l'équipe rassemble cinq brigades de tournage (soit une douzaine de membres). Rien de comparable donc avec les autres équipes de rédaction mobiles, qui comptent jusqu'à trois personnes au maximum (un réalisateur, un opérateur et un assistant). Pour des raisons d'ordre pratique et économique, le célèbre slogan de Medvedkine, « aujourd'hui nous filmons, demain nous montrons », n'a donc pas pu s'appliquer dans leur cas<sup>32</sup>.

On le constate à la lecture de ces rapports, l'enthousiasme des cinéastes contraste avec les nombreux imprévus rencontrés sur le terrain. S'il est impossible pour les dirigeants du trust de juger de l'efficacité réelle des rédactions mobiles, ils les considèrent néanmoins comme une alternative et un complément indispensable dans le processus de *cinéfication* (*kinofikacija*) du pays, c'est-à-dire de diffusion du cinéma sur l'ensemble du territoire soviétique<sup>33</sup>. Comme nous l'avons vu, la production et la distribution des journaux d'actualités rencontrent de multiples difficultés, en particulier dans les campagnes et les territoires reculés du pays. Finalement, les rédactions mobiles sont perçues comme étant un compromis destiné à résoudre en partie ce problème et si elles ne sont pas envisagées comme un modèle pérenne par l'administration centrale, elles poursuivront leurs activités jusqu'à la fin du premier plan quinquennal.

### Un bricolage à la soviétique : la fabrique du *ciné-rapport*

Malgré un bilan en demi-teinte, le directeur du trust annonce la reconduction du programme des rédactions mobiles lors de la conférence de 1932. Si cette production est particulièrement mise à

---

31. T. Andreeva, « Kinopoezd v puti » [Le Ciné-train en marche], *Proletarskoe kino*, 2, 1932, p. 37-39.

32. Alexandre Medvedkine, *El cine como propaganda política*, op. cit., p. 4.

33. Cette politique de diffusion inclut le réseau des « cinémas ambulants » qui, jusqu'aux années 1960-1970, vont apporter le cinéma dans les villages et les provinces reculées du pays. Sur les origines de cette politique, voir Vance Kepley Jr., « "Cinefication": Soviet Film Exhibition in the 1920s », *Film History*, vol. 6, n° 2, 1994, p. 262-277.



l'honneur pendant les débats, c'est qu'elle répond aux nouveaux critères de la « multiplicité des formes, des directions et des genres<sup>34</sup> ». Cherchant à définir avec leurs cinéastes ce que seraient les principes d'un « réalisme socialiste » au cinéma, les administrateurs souhaitent promouvoir de « nouvelles méthodes de représentation » capables de supplanter les expériences formalistes auxquelles il convient désormais de mettre un terme<sup>35</sup>. Lors de leur exposé, les chefs de brigades discutent donc de la question de la mise en scène du fait documentaire mais aussi du rôle joué par le cinéaste dans la réalisation des films. Si leurs positions semblent à première vue converger en raison du climat anti-formaliste qui pèse sur les échanges, elles nous éclairent sur la diversité des méthodes employées ainsi que sur l'usage et la fonction des *ciné-rapports*. Nous nous appuyerons ici sur trois exemples permettant de présenter deux points de vue antagonistes et un point de vue médian critiquant l'ensemble de la production.

Mikhaïl Kaufman (studio de Moscou) insiste sur le rôle culturel et politique de l'opérateur. Comme beaucoup de ses confrères, il considère que le cinéaste est un *massovik*, un travailleur culturel dont la tâche principale est « d'organiser les masses », c'est-à-dire de guider ouvriers et kolkhoziens dans l'organisation de leur quotidien que ce soit au travail ou dans leurs loisirs. Dans ce cadre, le film est envisagé comme un outil devant provoquer une émulation collective. Si le modèle à suivre est celui de la presse bolchevique des années de guerre, Kaufman propose une interprétation des principes du marxisme-léninisme appliqués au cinéma. Sa méthode consiste à mettre en compétition les travailleurs et à réaliser son film avec les meilleurs moments de ce qu'il a pu enregistrer lors du tournage. C'est ce qu'il prétend avoir fait pour la réalisation d'*Une campagne sans précédent* (*Nebyvalom poxode*)<sup>36</sup>. Afin de motiver son contingent de travailleurs de choc (*udarniki*), il indique avoir récompensé les participants en leur offrant de petits portraits photographiques (*fotoportrety*). Avec plus de temps, il

---

34. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskaja kinoxronika, op. cit.*, p. 8.

35. *Ibid.* Pour se faire une idée de la diversité des approches et surtout des problèmes relatifs à l'emploi de cette terminologie, lire l'article synthétique de Valérie Pozner, « Le réalisme socialiste et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », in Kristian Feigelson (éd.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme, Théorème*, 8, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 11-17.

36. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskaja kinoxronika, op. cit.*, p. 90-91.

aurait même souhaité monter un atelier photo au sein du Komsomol afin qu'ils puissent eux-mêmes se familiariser avec le médium et produire leur propre journal photo. Le cinéaste confie en outre que le recours à la photographie peut être un moyen efficace d'agitation et d'émulation, par exemple en exposant sur les murs de l'usine ou du kolkhoze des photos-posters (*fotoplakaty*) du meilleur et du pire ouvrier du mois. Si cette proposition apparaît comme une concession faite aux partisans de la ligne prolétarienne de l'art défendue par la plupart de ses confrères, elle ne doit pas masquer la perspective constructiviste dans laquelle s'inscrit le cinéaste<sup>37</sup>. Selon lui, il n'est pas nécessaire d'avoir recours aux méthodes de la fiction (*художественные методы*), ni à la moindre mise en scène. Le *ciné-rapport* doit rester informatif et, à la manière d'un reportage, être réalisé de la même façon qu'un sujet d'actualités classique.

Nikolai Karmazinski (membre du Ciné-train) revendique quant à lui clairement l'usage de la mise en scène (*inscenirovka*). Ce disciple de Medvedkine est aussi favorable à l'écriture d'un scénario dans la mesure où celui-ci peut lui servir d'outil de contrôle des masses (*за кадровку*<sup>38</sup>). S'appuyant sur son expérience au sein des brigades du Ciné-train, le cinéaste milite pour ce qu'il considère comme un retour aux sources du métier de journaliste. Selon sa définition, le reporter soviétique est tout à la fois un ciné-journaliste (*кинежурналист*) et un essayiste (*очеркист*) au même titre que les éditorialistes de la *Pravda* et des *Izvestia*. Contrairement à Kaufman, Nikolai Karmazinski fait véritablement sienne la proposition de Lénine et la reprend pour ainsi dire au pied de la lettre. En tant que journaliste, le cinéaste est d'abord un *organisateur*. Filmer est donc envisagé comme un acte performatif qui transforme le réel et l'opérateur est l'agent qui commande cette action. En s'inscrivant dans ce cadre de pensée, il considère ainsi que l'organisation des masses conduit toujours, à un moment ou à un autre, à une organisation des faits (*organizacii faktov*).

---

37. Sur la tendance prolétarienne dans la photographie lire, Erika Wolf, « The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography », in Jorge Ribalta (éd.), *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and documents*, Madrid, Museo Reina Sofia, 2011, p. 32-46.

38. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskaja kinokronika, op. cit.*, p. 35-39.



Fig. 3. « Mineur au travail », photogramme du film *Comment vas-tu camarade mineur ?*, Studio Soyuzkinokhronika d'Ukraine, 267,2 m, RGAKFD, n° 4011

Si ses considérations sur la nature et le rôle de l'opérateur rejoignent celles des administrateurs, Karmazinski s'appuie sur un certain nombre de considérations pratiques. La remise en scène et la reconstitution sont permises dans la mesure où elles ne font que reproduire une scène ayant déjà eu lieu et que, pour une raison ou une autre, le cinéaste n'aurait pas eu l'occasion d'enregistrer. C'est ce qu'illustre sa séquence jouée de l'ouvrier au travail dans *Comment vas-tu camarade mineur ?* – qui aurait été impossible à enregistrer dans son environnement naturel et *sur le vif* (*vrasplox*). Bien que cette position peu éthique soit sujette à controverse dans le cadre d'une réalisation documentaire, le cinéaste ne considère pas manipuler la réalité mais simplement rétablir des faits (*vosstanovlenie faktov*).

De son côté, Semion Boubrik (studio de Moscou) exprime un avis mesuré et tente de prendre un peu de hauteur pour interroger la fonction et l'objectif que doivent remplir ces productions. Le cinéaste approuve la diversité des méthodes de travail sans pour autant cacher sa préférence. Il souligne les qualités de mise en scène d'un *ciné-rapport* sur le barrage hydroélectrique de Svirstroï pour indiquer qu'il ne faut pas négliger le recours aux méthodes de la fiction dans certain cas. En

effet, selon les mots mêmes de son réalisateur, Evguéni Chapiro (studio de Leningrad), « tout [dans le film], jusqu'au plan d'ensemble, a été mis en scène (*inscenirovano*), et personne ne s'en est aperçu lors des nombreuses projections<sup>39</sup> ».

Boubrik est beaucoup plus critique vis-à-vis du travail d'un autre collègue, Gortchakov, dont le film sur Magnitogorsk est décrit comme « un album photos avec des intertitres de piètre qualité<sup>40</sup> ». Il reproche au cinéaste de ne pas avoir su montrer le travail des ouvriers. Selon lui, le *ciné-rapport* doit servir d'exemple et sa fonction pédagogique doit remplir un objectif : former les ouvriers afin d'améliorer les rendements de la production. C'est la raison pour laquelle il encense les rapports de Yakov Bliokh, *Prenez soin de la matrice* (*Beregi štamp*) et *Pour la rationalisation* (*Za racionalizaciju*), des œuvres qu'il classe dans la catégorie des films d'instruction-technique (*instruktivno-tehničeskij fil'm*). Bien que le premier soit trop long (plus de 1 000 m) et qu'il faille privilégier la forme courte (30-45 m), les deux *ciné-rapports* remplissent à ses yeux cette mission pédagogique. Boubrik insiste sur ce point ainsi que sur la question du public visé. Certains films sont mal distribués et ratent parfois leur cible.

*Le Rapport socialiste* (*Socialističeskij sčet*) de Levkov est projeté à des mineurs de fond alors qu'il évoque les dysfonctionnements d'un combinat métallurgique spécialisé dans la fabrication de machines-outils. Il aurait dû par conséquent être montré aux intéressés, c'est-à-dire soit aux ouvriers de l'usine, soit aux administrateurs du trust métallurgique. Par ailleurs, son réalisateur n'explique pas les raisons de la défaillance de cette entreprise, ce qui aurait dû être manifestement l'objectif du film selon Boubrik.

Si on observe ici un clivage concernant la méthode à suivre, les positions hétérodoxes défendues par Nikolai Karmazinski sont approuvées par les administrateurs du trust mais aussi partagées par la plupart des cinéastes, en particulier ceux de la nouvelle génération. Alors que les anciens (Medvedkine excepté) défendent une conception relevant d'une certaine éthique de la prise de vue, la jeune garde re-

---

39. *Ibid.*, p. 88.

40. *Ibid.*, p. 91.

vendique l'expérimentation de nouveaux « procédés de *narrativisation*<sup>41</sup> ».

L'antagonisme de ces rapports à la mise en scène est largement encouragé par l'administration. Aussi, si plusieurs cinéastes n'hésitent pas à dire qu'ils réalisent leurs reportages en utilisant les méthodes de la fiction, il convient de tempérer leurs propos. Comme le résume Bliokh à la fin des débats, « l'idée est une chose, sa mise en œuvre une autre<sup>42</sup> ». Sur le terrain, les opérateurs conçoivent leur stratégie de tournage en fonction des circonstances et surtout des moyens à leur disposition. Or, ces moyens sont faibles. Leurs réalisations relèvent plus souvent du bricolage que de la grande mise en scène spectaculaire. La critique de Boubrik vis-à-vis des « albums-photos à intertitres » est à ce titre exemplaire. Elle met non seulement en évidence ce à quoi devait ressembler la plupart de ces films mais aussi le fossé qui sépare certaines productions. En termes de mise en scène, la réalisation d'une bande de 30 m (une minute à peine) ne peut rivaliser avec la production d'un moyen métrage de 1000 m (environ 30 minutes). Pour cette raison, les rédactions mobiles des studios de Moscou et de Leningrad réalisent des *ciné-rapports* plus longs et artistiquement plus ambitieux que ceux de Koursk ou de Kiev.

Comme on peut aussi le constater, les *ciné-rapports* ne correspondent pas à un genre bien défini. Grâce aux descriptions liminaires faites par Boubrik et en considérant l'ensemble du répertoire actuellement connu, on est tenté d'y déceler différents sous-genres : des films de procès (*Film-lettre*, Karmazinski), des comédies (*À propos de l'Amour*, Medvedkine), des films à sketch (*Le Trou*, Medvedkine<sup>43</sup>), des

---

41. Comme l'a rappelé Valérie Pozner, si ces procédés de mise en récit du réel sont caractéristiques de la diversité des formes documentaires des années 1930, ils ne renvoient pas systématiquement à l'usage des méthodes employées par le cinéma de fiction, voir Valérie Pozner, « L'image du combattant soviétique dans les actualités filmées de la Seconde Guerre mondiale : entre témoignage et fiction », in Laurent Véray (éd.), *Les Mises en scène de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 153-183.

42. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskaja kinokronika, op. cit.*, p. 94.

43. Nikolaj Izvolov, « Kino-Poezd », art. cit. Les trois films du Ciné-train identifiés par Izvolov au début des années 1990 sont ceux réalisés par N. Karmazinski. Il s'agit de *Film-lettre* (*Fil'm-pismo*, 324,5 m, 1932, RGAKFD, n° 21939), *Journal n° 4* (*Gazeta n° 4*, 302,4 m, 1932, RGAKFD, n° 3644) et *Comment vis-tu camarade mineur ?* (*Kak ty živeš' tovarišč gornjak ?*, 267,2 m, 1932, RGAKFD,

films d'instruction technique (*Pour la rationalisation*, Bliokh), des films d'entreprise (*Le Rapport socialiste*, Levkov) et bien sûr des reportages plus classiques (*Les Travailleurs de choc du charbon*, Gourov). L'hétérogénéité de cette production répond à « la multiplication des genres » que tente de promouvoir le trust. En outre, si leur longueur, leur forme et leur méthode de réalisation varient fortement, ces films poursuivent un même objectif : stimuler les travailleurs, montrer le bon geste et ainsi améliorer le rendement de la production. Malgré des positions théoriques aux antipodes, Karmazinski et Kaufman se rejoignent quant à leur rôle en tant que travailleurs culturels. De fait, ils proposent tous deux des films performatifs devant tantôt dénoncer tantôt valoriser leur sujet. Boubrik insiste davantage sur les ambitions pédagogiques de la production. C'est certainement la raison pour laquelle il critique de manière si véhémement les *ciné-rapports* n'exposant pas les ouvriers au travail et ne réproouve pas l'usage de la reconstitution. Comme la plupart de ses confrères, il considère que la mise en scène est un moyen légitime dès lors qu'elle facilite l'apprentissage et la formation. Au-delà des querelles de chapelles qui animent les débats, tous se rejoignent sur ce dernier point : « Le travail de masse cinématographique a pour objectif de qualifier le gros de la main d'œuvre ouvrière<sup>44</sup> ».

Les dirigeants du trust jugent le bilan de la campagne de 1932 avec bienveillance, la considérant comme globalement positive. S'ils considèrent la qualité de la production encore assez faible, ils observent « qu'avant la création des rédactions mobiles, les films d'agit-prop étaient secs et remplis de clichés<sup>45</sup> ». Ces termes, « secs et remplis de clichés », font aussi référence à la production locale des studios périphériques. Souvent sans ressource, les *fabriki* de province du trust préfèrent réaliser de courts films d'agitation plutôt que des reportages d'actualités. Cette production est perçue avec mépris par Moscou qui tente de lui trouver une alternative. En somme, à la lecture des différents rapports et de l'intérêt que lui porte l'administration on comprend mieux pourquoi le programme est autant valorisé. Non seule-

---

n° 4011). Pour les autres films, nous en connaissons l'existence et pouvons en définir le genre grâce à la description qu'en a fait Alexandre Medvedkine dans ses mémoires, voir *El cine como propaganda política*, *op. cit.*, p. 97-102.

44. V. S. Iosilevič (éd.), *Puti sovetskaja kinokronika*, *op. cit.*, p. 93.

45. *Ibid.*, p. 19.

ment il répond à ces nouveaux critères de production (diversification des genres et des méthodes de réalisation) mais il peut aussi servir d'exemple à suivre pour ses bureaux provinciaux.

### **Conclusion**

En 1929, le premier plan quinquennal a ouvert la voie au régime de la planification, un modèle de gouvernance imposé par Staline à tous les secteurs de l'industrie, y compris celui du cinéma. Pour des raisons d'ordre économique et structurel, le nouveau régime de la planification est mis en place tardivement dans le secteur des actualités cinématographiques. Lors de sa création en 1931, le trust Sojuzkino se trouve à la tête d'une industrie encore sous-développée dont les principaux centres de production, encore indépendants, fonctionnent par intermittence. L'élaboration du programme des rédactions mobiles lui permet de mobiliser les forces vives dispersées sur son territoire en répondant aux injonctions politiques du Grand Tournant stalinien. Ne disposant pas encore de plan de production, il est aussi une alternative permettant au trust de produire des films rapidement et à moindres frais.

En encourageant ses brigades à chercher des commanditaires et à diffuser leurs films sur place, le trust espère réduire ses coûts de production et en partie régler ses problèmes de distribution. Cette stratégie n'obtiendra pas les résultats escomptés. Sur le terrain, les brigades mobiles ont toutes les peines du monde à trouver un commanditaire qui les finance et à projeter leurs films. La plupart se méfient et leur refusent l'accès à leur site, ce qui oblige certaines équipes à faire valoir leurs droits de tournage auprès des autorités locales. Il en va de même concernant l'organisation des projections. Plusieurs chefs de brigades expliquent que les films ne sont pas projetés s'ils n'assurent pas eux-mêmes la soirée et, pour ce faire, ils doivent revenir au studio pour emprunter ou louer le matériel nécessaire (chaises, projecteur, enrouleur...). La filière n'est donc pas rentable et, si le trust projette qu'elle soit « autosuffisante » en 1933, ce ne sera pas le cas. D'une manière générale, le travail des rédactions mobiles repose sur une économie du bricolage et de la débrouille. Les films sont le plus souvent réalisés avec les moyens du bord. Et si plusieurs cinéastes revendiquent haut et fort l'usage de méthodes de réalisation élaborées, c'est sans doute pour mieux se faire voir de leur administration. La chasse aux formalistes lancée par la direction du trust en 1932 a certes une influence

directe sur les discours des cinéastes mais ces derniers permettent de se faire une idée assez précise du rôle des opérateurs, de la fonction de ces films et du genre auquel ils appartiennent. Par ailleurs, en incitant leurs cinéastes à « diversifier leurs pratiques artistiques<sup>46</sup> », c'est-à-dire à inventer de nouveaux genres hybrides en ayant recours à des mises en scène, responsables et rédacteurs souhaitent promouvoir de nouveaux modèles de représentation capables de se substituer au conservatisme de l'ancienne garde.

Comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, la plupart de ces films ont disparu. Mais il n'est pas impossible d'en retrouver un jour des copies. Outre ceux découverts aux Archives du film de Krasnogorsk, il se peut que les *ciné-rapports* des brigades ukrainiennes soient conservés aux archives centrales du cinéma et de la photographie G. Pchinevki et au Centre national Alexandre Dovjenko de Kiev. On peut aussi faire l'hypothèse que les prises de vues réalisées lors de ces expéditions ponctuelles ont été en partie réintégrées dans le circuit des actualités, alimentant ainsi les reportages diffusés dans les journaux nationaux et les magazines spécialisés ou encore dans les documentaires de montage faisant l'éloge du plan quinquennal. Si l'étude de cette circulation reste à faire, il est par exemple probable que les vues recueillies sur les sites de Magnitogorsk ou Dnieprostroï aient été réemployées dans les éditions du *Sojuzkinožurnal* et dans certains numéros du périodique *Sciences & techniques*. C'est peut-être la raison pour laquelle certains de ces films d'agit-prop sont aujourd'hui considérés comme perdus. Ils n'ont pas été nécessairement détruits par le temps ou la main de l'homme, mais, pour certains au moins, découpés et remontés dans d'autres films.

À bien des égards et malgré ses défauts, le programme des rédactions mobiles apporte une première réponse aux difficultés rencontrées par la nouvelle administration du trust. Il permet non seulement d'apporter le cinéma dans les campagnes dans un objectif de mobilisation sociale mais aussi de produire des images susceptibles d'être réexploitées dans la production courante. En focalisant l'attention du spectateur sur les grands chantiers de « l'URSS en construction », le programme annonce enfin d'une certaine manière l'organisation du

---

46. *Ibid.*, p. 8.





Fig. 4 : [Symbole du train], *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 25

régime de planification de l'information que cherche à mettre en place le trust.

En effet, si une seconde campagne est officiellement lancée l'année suivante, l'élaboration du premier plan thématique de production de films d'actualités lors de la réunion de décembre 1932 sonne bien le glas de cette forme d'agit-prop stalinienne typique de l'époque du Grand Tournant.

UR Arts : Pratiques et Poétiques (EA 3208)  
Université de Rennes 2