

## Propagande et critique du système totalitaire: Le Fascisme ordinaire (Mikhaïl Romm, 1965)

Gabrielle Chomentowski

► **To cite this version:**

Gabrielle Chomentowski. Propagande et critique du système totalitaire: Le Fascisme ordinaire (Mikhaïl Romm, 1965). Contre bande, Delcourt, 2007, Le documentaire politique, pp.73-84. <<http://leta.masteredit.com/leta/site/Contre-Bande-29.html>>. <hal-01276472>

**HAL Id: hal-01276472**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01276472>**

Submitted on 19 Feb 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Propagande et critique du système totalitaire *Le Fascisme ordinaire* (Mikhaïl Romm, 1965)

Gabrielle Chomentowski

In *Contrebande* (revue de l'UFR de cinéma de la Sorbonne-Paris I), « Le documentaire politique », 2007, n°16, p. 73-84

*Le Fascisme ordinaire* (1965) est un film de montage, réalisé par le cinéaste soviétique, russe et juif, Mikhaïl Romm (1901-1971), sur une idée des critiques de cinéma Maïa Turovskaïa et Yuri Khaniutin<sup>1</sup>, qui s'attache à reconstituer les origines du troisième Reich, les activités des nazis et leur défaite face aux Soviétiques. D'un point de vue plus large, ce film, selon son auteur, est un réquisitoire contre le fascisme qui peut s'immiscer en chacun de nous, une mise en garde contre l'oubli des leçons de l'histoire. Composé de deux parties et de seize chapitres, chacun consacré à une facette du fascisme, le film utilise « des matériaux “pris à l'ennemi” venant des actualités cinématographiques du Ministère de la propagande fasciste d'Allemagne ainsi que de nombreuses archives photographiques personnelles d'Hitler et enfin des films amateurs trouvés chez des S.S.<sup>2</sup> ». On y trouve également des images d'archives soviétiques et polonaises. Des images contemporaines tournées dans divers pays du bloc communiste ou bien d'Europe et des États-Unis sont intercalées entre ces archives. Enfin, le film est porté par la voix de son auteur-réalisateur, Mikhaïl Romm.

Mikhaïl Romm et son œuvre sont emblématiques de cette communauté d'intellectuels qui ont connu l'avant et l'après Staline : fervents communistes dans les premières décennies du nouveau régime, ils devront par la suite soumettre leur désir de créer aux aléas d'une idéologie puis seront amenés, après la déstalinisation de 1956, à une prise de conscience sur leur engagement politique. Romm réalise son premier film au temps du muet. Il s'agit de *Boule de suif* (1934) d'après la nouvelle de Maupassant. Puis il fait de Lénine son héros en mettant en scène des épisodes de sa vie avec *Lénine en 1918* (1937) et *Lénine en Octobre* (1939) qui marqueront la mémoire de millions de spectateurs soviétiques. C'est à ce moment-

---

<sup>1</sup> Pour faciliter la lecture à ceux pour lesquels les translittérations scientifiques du russe ne sont pas familières, il a été choisi d'utiliser la translittération française la plus courante pour les noms propres. Par contre, concernant les ouvrages en russe, on utilisera la translittération dite Iso 95.

<sup>2</sup> C'est ce que le premier carton du film indique.

là qu'il devient membre du Parti Communiste. Au début des années quarante un nouveau corpus thématique apparaît dans le cinéma soviétique, celui de la guerre auquel Romm consacre les films *Le Rêve* (1941) et *Matricule 217* (1944). Après le XXe Congrès du PCUS et la déstalinisation, Romm garde le silence jusqu'en 1962, sans doute déboussolé par la remise en cause de ce passé, auquel il appartient. Apprécié de Staline, Romm n'avait pas hésité à lui écrire plusieurs lettres exprimant sa colère et son incompréhension face à la volonté du directeur du Ministère du cinéma de créer un studio de cinéma « purement russe », ou bien lors de la vague d'antisémitisme sous couvert d'anticosmopolitisme à la fin des années quarante<sup>3</sup>. Lorsqu'il reprend la caméra dans les années cinquante, jusqu'à ses deux derniers films *Neuf jours d'une année* (1961) et *Le Fascisme ordinaire*, il « jure de ne plus jamais tourner de films qui ne [l']intéressent pas personnellement et qui ne [le] fassent pas souffrir<sup>4</sup> ». Il ajoutera deux ans plus tard : « désormais, je ne ferai plus de films fondés sur une construction dramatique artificielle, mais je parlerai de ce que je connais bien, de ce qui m'alarme profondément et qui doit alarmer toute l'humanité. [...] Je considère [*Neuf jours d'une année* et *Le Fascisme ordinaire*] comme deux parties d'un film unique parce que, en général, ils sont le prolongement d'une seule et même pensée : l'idée de la responsabilité de l'auteur, de sa responsabilité personnelle devant les événements de son temps<sup>5</sup> ». Encensé par les uns à l'intérieur comme à l'extérieur de l'URSS, vilipendé par les autres, *Le Fascisme ordinaire* appartient à son temps, celui de la guerre froide, mais également celui de la réalité soviétique.

*Le Fascisme ordinaire* touche au politique par diverses voies : premièrement, produit par l'État comme tous les films soviétiques, il est le fruit du politique et doit respecter les normes prônées par le pouvoir ; ensuite il a pour thème la construction, la vie et la mort d'un régime politique, le nazisme ; enfin interprétant l'histoire, Romm apporte son point de vue sur la politique. Nous assignons à cet article un triple objectif : mesurer la place du discours idéologique dans ce film, établir la spécificité du montage de films d'archives tel que Romm l'a utilisé, tenter de comprendre comment le réalisateur s'est dégagé des contraintes politiques pour faire valoir sa pensée et la partager avec ses contemporains.

---

<sup>3</sup> Cf. lettre du 8 janvier 1943 à Staline. Publiée dans *Mikhaïl Romm, Comme au cinéma, récits oraux* [Mihail Romm, *Kak v kino, ustnye rasskazy*], sous la direction de I. Grojsman, Nijni Novgorod, Ed Dekom, 2003, p. 126.

<sup>4</sup> In *Cahiers du Cinéma*, n°180, juillet 1966, p. 13.

<sup>5</sup> Bernard Eisenschitz, « Sur Romm », *Cahiers du Cinéma*, n° 219, Avril 1970, p. 20. *Neuf jours d'une année* est le récit des aventures de deux jeunes savants, faisant des recherches en physique nucléaire, tous deux amoureux de la même femme. L'un des deux, en faisant une grande découverte, est touché par les radiations et tombe gravement malade.

## Première lecture : *Le Fascisme ordinaire*, un film de propagande

*Le Fascisme ordinaire* sort sur les écrans soviétiques le 16 décembre 1965<sup>6</sup>, date charnière dans la politique soviétique interne puisque Léonid Brejnev remplace Nikita Khrouchtchev, alors limogé. Cette nouvelle période, dite de stagnation, est marquée à ses débuts, d'une part par une certaine continuité idéologique, teintée de conservatisme politique au sein de l'URSS, et d'autre part par une compétition forcée face aux États-Unis pour l'accession à la modernité. Dans la presse soviétique de l'époque<sup>7</sup>, les valeurs dites « démocratiques » de l'URSS s'opposent au « fascisme » américain qui s'évalue par le peu de liberté laissée aux Noirs aux États-Unis, par le désintérêt du pays pour les classes déshéritées ainsi que par son ingérence au Vietnam. L'URSS quant à elle, promoteur de « l'amitié entre les peuples », aidant les pays du tiers-monde, milite pour la paix. Chaque jour, dans les journaux soviétiques, des caricatures représentent des Américains avec des uniformes ressemblant à ceux des anciens SS. Leur bouche en forme d'obus rappelle la crise de Cuba. Ils sont soutenus par d'autres petits personnages, des Allemands capitalistes de la République Fédérale d'Allemagne, descendants directs des Allemands nazis, qu'un mur sépare depuis peu de la RDA (1961). Évidemment, la réalité soviétique se distingue sensiblement du discours idéologique et certains intellectuels contestent de plus en plus les mesures liberticides qu'ils subissent. L'inimitié qui existe entre les différents peuples se concrétise par des conflits dans certaines régions de l'empire et surtout par une grande vague d'antisémitisme au milieu des années soixante. Le terme de fasciste est également attribué au sein de l'URSS à tout individu qui s'écarte de la ligne idéologique officielle.

Dans cette optique, *Le Fascisme ordinaire* ne se distingue pas vraiment par son originalité. Il intègre dans sa globalité le discours idéologique de l'époque et est ainsi vivement critiqué par certains journalistes de l'étranger. « Romm n'a guère dépassé l'optique marxiste commune<sup>8</sup> », s'exclame un journaliste, et un autre, trente ans plus tard, d'ajouter que « produit en pleine guerre froide, le film est complètement biaisé par l'idéologie communiste<sup>9</sup> ». Ainsi, une scène montre des hommes s'entraînant pour la guerre, armés et

---

<sup>6</sup> Il sortira un peu plus tard dans les pays de l'Ouest.

<sup>7</sup> Pour cet article, ont été consultés les quotidiens officiels *La Pravda* et *Les Izvestias* pour les années 1965 et 1966.

<sup>8</sup> Jean d'Yvoire pour *Télérama* le 4 février 1968.

<sup>9</sup> Gabrielle Hachard, « Le fascisme ordinaire », *Cahiers du Cinéma*, n°530, décembre 1998, p. 78-79.

criant. La voix off nous informe qu'il s'agit d'Américains et commente : « *C'est fou comme l'homme peut ressembler à une bête !* ». Puis c'est au tour de la Grande-Bretagne « bourgeoise » d'être fustigée, quand apparaissent des policiers anglais défendant un groupe néo-fasciste, contre des manifestants anti-fascistes. Enfin, après que Romm a montré plusieurs fois des images de l'Allemagne nazie, il nous invite à nous rappeler « *qu'il y avait une autre Allemagne, et qu'il y a une autre Allemagne* », en d'autres termes les Allemands communistes pour ce qui est de l'époque du troisième Reich, et ceux de la République Démocratique Allemande pour ce qui est de l'après 1961.

Par ailleurs, le film fait de l'URSS l'unique résistante à l'Allemagne hitlérienne. Suivant ainsi le discours officiel, Romm applique l'idée que seuls les soviétiques ont sauvé l'Europe de la domination fasciste : « *Puis un matin, dit-il, Berlin apprit que l'Union Soviétique entra en guerre et personne en Allemagne ne se doutait que sonnaient les premières heures de la fin du troisième Reich* ». Il manie également avec précaution la représentation des victimes : le pouvoir soviétique refusait toute distinction entre celles-ci. Seul le peuple soviétique dans sa totalité avait souffert, et il n'était pas question de mettre en avant la solution finale qui visait tout particulièrement les Juifs. Ainsi, suite à un extrait de film de propagande nazie consacré à la théorie sur la race aryenne où l'on voit défiler des crânes « aryens », Romm présente une série de portraits de personnalités de la vie culturelle russe tels que Pouchkine, Tolstoï, Tchekhov, Maïakovski, c'est-à-dire ceux « *qui ne sont pas aryens selon les nazis* ». Il n'y aura qu'un seul portrait d'un juif : celui d'Einstein et Romm ajoutera que « *celui-ci a un crâne encore moins aryen* ». De même, sur des images d'Hitler pendant un discours<sup>10</sup>, Romm imite le Führer sur un ton ironique en disant « *il faut éliminer la plupart des Russes, comme race inférieure* ». Et même si Romm nous emmène à Auschwitz, s'il nous montre des Juifs mourant de faim dans le ghetto de Lvov ou de Varsovie, ces images seront presque toujours contrebalancées par celles de Russes souffrant du fascisme.

### **Spécificité du film de montage : un genre trompeur**

Les années soixante voient la réalisation de nombreux films de montage sur la Seconde Guerre mondiale, le nazisme et la solution finale. Le premier à ouvrir la voie, d'une force terrible, fut sans aucun doute celui d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955). Il y eut

---

<sup>10</sup> Chapitre 8 du film.

également *Mein kampf* (1960) d'Erwin Leiser, suivi de *Vainqueurs et vaincus* (1962) de Tore Sjoberg sur l'ascension de l'hitlérisme, ou bien *Le Temps du ghetto* de Frédéric Rossif<sup>11</sup>. En URSS, après la Seconde Guerre mondiale, le thème de la guerre devient omniprésent, que ce soit dans le cinéma de fiction ou dans le cinéma documentaire. Déjà le cinéaste ukrainien Alexandre Dovjenko avait utilisé pour son film *Bataille pour notre Ukraine Soviétique* (1943) des archives et actualités cinématographiques allemandes que les soviétiques appellent « actualités prises à l'ennemi<sup>12</sup> ». Les plus grands cinéastes soviétiques de fiction s'essayent au film documentaire sur le thème de la guerre, tels que Sergeï Ioutkevitch, Ioulïj Raïzman, Iossif Kheifitz et Aleksandr Zarkhi<sup>13</sup>.

Le film de montage peut se révéler être un support trompeur. Genre présenté comme objectif, il connaît ses meilleures représentations dans le cinéma de propagande nazi et communiste<sup>14</sup>. Utilisant des images d'archives, le réalisateur prétend pratiquer un cinéma « vrai » du fait de la « vérité » des documents. De même, le spectateur se laisse en général porter par la « vérité » du film grâce à la confiance accordée aux images d'archives. Pourtant le film de montage n'est pas moins propice au détournement d'images que les autres genres cinématographiques (un film de fiction retraçant un fait politique d'une manière très réaliste par exemple). D'autant plus que l'origine géographique et temporelle de certaines archives peut demeurer incertaine voire inconnue et que la tentation de les utiliser malgré tout reste très forte. Ces images d'archives se fondent dans le montage qui leur donne leur sens. « *Le Fascisme ordinaire* commence, paradoxalement en 1965, par un voyage à travers l'Europe. Moscou, Berlin, Prague, Varsovie : partout dans des villes neuves, des enfants jouent, des adolescents s'initient aux gestes de l'amour. Soudain, balayage de l'écran : encore un enfant dans les bras de sa mère, mais à gauche de l'image, un soldat, son fusil braqué : il tue, d'une seule balle, l'enfant et la mère. Pire, un autre soldat le photographiait ainsi. Pire : cette image, il la conserva dans son portefeuille ; on la trouva sur son cadavre...à Stalingrad<sup>15</sup> ». Les images mobiles de 1965 donnent vie à la photographie. Montées côte à côte, images statiques

---

<sup>11</sup> On peut encore citer *La Vie d'Adolphe Hitler* de Paul Rotha (1961), *Aux armes, nous sommes fascistes !* (1962) de Lino del Fra.

<sup>12</sup> En russe, il s'agit de la formule consacrée « *trofejnye hroniki* », c'est-à-dire littéralement « actualités de trophées ».

<sup>13</sup> Les années cinquante ont vu également la réalisation de nombreux films de fiction consacrés à la guerre, dont un des plus célèbres reste *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov, primé au festival de Cannes en 1957.

<sup>14</sup> Cf. Pierre Ayçoberry, *La question nazie, Les interprétations du national-socialisme 1933-1975*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

<sup>15</sup> *La croix*, le 13 février 1968, article signé J.Ro.

et images mobiles interfèrent l'une sur l'autre. Cette transmission est propre au principe même du montage.

L'image historique est *a priori* sans parti, elle est apolitique. Or, dans le choix même du cadrage, de la luminosité, de tout ce qui passe par l'œil du caméraman, l'image porte déjà en elle la singularité de celui qui l'a créée. Le montage d'archives historiques et cinématographiques introduit un nouveau « je » dès lors que ces images sont découpées, pour être ordonnées d'une manière différente de l'état dans lequel elles ont été trouvées. « Nous nous sommes efforcés de détruire l'image en opposant de manière inattendue les documents, justement selon le système du film d'art muet, disons par exemple, du *Cuirassé Potemkine* ou de *l'Arsenal* de Dovjenko, ou encore d'autres films réalisés à l'époque et qui pour moi étaient en l'occurrence la clé ; et lorsque l'image a été prête selon la loi du montage du cinéma muet, je me suis mis à parler, à raconter ce que je pensais d'Hitler, de la mort, de la vie, de l'éducation, des problèmes actuels. Voilà quel a été le principe du film. D'abord le document direct, puis le montage s'effectuant par oppositions et, en troisième lieu, un juge qui se prononce. Dans le film, il n'y a pas un seul mètre de falsification ; il n'y a que des documents authentiques, des fragments dont je suis capable de commenter l'origine ; de plus, généralement, tous ces documents ont été filmés sous le fascisme, pour glorifier le fascisme, mais ils ont été montés de manière telle qu'indépendamment du commentaire, ils sont dénonciateurs eux-mêmes, de l'intérieur ; c'est le résultat du montage : quant au troisième élément, il peut lui-même être en contraste avec l'image<sup>16</sup> ». Par ce témoignage, Romm s'inscrit tout à fait dans cette croyance de l'objectivisation des archives. Il garantit « l'authenticité » et l'origine de ces archives affirmant néanmoins que celles-ci ont été l'objet d'une manipulation.

### **Un « Je » très fort**

Ce terme de manipulation n'est pas forcément à lire dans sa définition figurée, c'est-à-dire dans un sens négatif. Dans ce cas présent du moins il s'agit, comme il a été dit plus haut, de ce « je » de l'auteur qui émerge à travers le montage, mais également à travers le commentaire qu'il prononce. Romm se distingue par le ton choisi pour commenter les images. Un ton apparemment monocorde mais nullement neutre ; un ton qui oscille entre moquerie,

---

<sup>16</sup> Entretien avec Romm par Bernard Eisenschitz, *Cahiers du cinéma*, n°219, avril 1970, p. 25.

ironie, sarcasme, un ton parfois accusateur. Du début jusqu'à la fin du film, la voix de Mikhaïl Romm retentit, escamotant ainsi toute la bande sonore originale des différents documents d'archives. Une certaine légèreté verbale accompagne le début du film sur des images d'étudiants, quelque part à Moscou, Varsovie ou en Europe, qui attendent leurs résultats d'examen : « *Celui-ci est anxieux... celui-là attend tranquillement* ». Au contraire, sur une séquence de liesse, lors de l'arrivée d'Hitler en voiture, Romm affirme d'une voix caverneuse et tragique « *ici, l'homme ne vaut rien, seul des millions d'hommes ensemble valent quelque chose* ». Le huitième chapitre, intitulé « *Sur Soi* », s'ouvre sur des photographies d'Hitler dans diverses humeurs et différentes positions. Romm prête sa voix à Hitler et à chaque photographie il dit sur un ton moqueur « *moi de bonne humeur, moi de mauvaise humeur, moi prononçant un discours* ». Ce commentaire peut agacer. Sans doute sert-il à dénoncer par le ridicule le culte de la personnalité.

Les sauts temporels et spatiaux sont nombreux dans ce film. On passe rapidement du début des années trente en Allemagne, à Moscou dans les années soixante, puis aux États-Unis dans les années cinquante... Le seul commentaire de Romm prononcé sur un ton sincère et naturel, survient alors que la caméra se promène sur le visage de moscovites dans un jardin : « *Chacun pense à soi et chacun a en soi une cicatrice, une blessure, chacun a perdu un fils, un frère, un père, une mère ou toute sa famille. Mais chacun pense au moment présent, à la vie, à l'amour, et moi, je veux que ces jeunes ne connaissent pas ce que nous avons connu, quand le jour s'est transformé en nuit* ». Romm est omniprésent, dans le temps, l'espace et dans l'esprit des « personnages » qui défilent sur l'écran. Sa voix est le lien entre toutes les images.

L'éloquence de Romm a été soit très appréciée pour son implication ou au contraire très décriée par les critiques de l'étranger<sup>17</sup>. « Cette voix de Mikhaïl Romm-commentateur est le fil humain, profondément, totalement humain à quoi se raccroche notre conscience en désarroi. [...] Dès à présent, l'on peut parler d'un grand film, tant est claire la pensée des auteurs, si nettes leur vision et leur conviction<sup>18</sup> », écrivent Luda et Jean Schnitzer en 1965.

---

<sup>17</sup> La version française a été interprétée par Roland Ménard à qui on a reproché d'accentuer le ton ironique de Romm. D'autre part, cette version a été amputée d'une partie non négligeable du film original.

<sup>18</sup> Luda et Jean Schnitzer, « Espoirs et certitude », *Cinéma 65*, n°99, septembre-octobre, p. 46 et 47.

D'autres en revanche ont parlé « d'un commentaire avec manque de goût » marqué par « une absence de sobriété<sup>19</sup> ». Du moins, le film n'a pas laissé indifférent.

### **Des images uniques pour l'époque en Union Soviétique**

Vues d'aujourd'hui, nous avons le plus grand mal à remettre dans leur contexte certaines images cinématographiques du passé, à comprendre l'impact qu'elles ont pu avoir sur les spectateurs. Abreuvés d'images qui se concurrencent dans l'horreur, dans le sensationnel du sang et des larmes, habitués à certaines photographies terribles exposées à travers le monde, nous en oublions qu'en 1965, cela ne faisait que dix ans que *Nuit et brouillard* était sorti sur les écrans, que de nombreuses images et documents d'archives restaient inédits. À cela, ajoutons qu'en URSS, le contrôle de la censure rendait encore plus difficile l'accès à ces documents, et que la population soviétique avait vu essentiellement des images de combat. Rappelons enfin que le discours officiel se concentrait sur la souffrance du peuple soviétique, interdisant d'évoquer le fait que des groupes de personnes, notamment les Juifs, furent plus visés que d'autres par l'Allemagne nazie.

Pourtant quand apparaissent sur l'écran les images les plus impressionnantes du film, d'une part par la force de ce qu'elles représentent, mais sûrement aussi par le montage et le fond musical qu'a choisi Romm, le spectateur soviétique de l'époque comme celui d'aujourd'hui ne peuvent rester indifférent. Une spectatrice soviétique de l'époque se confia ainsi : « C'est difficile de dire si ce film m'a plu ou non. J'ai l'impression qu'en deux heures, c'est-à-dire le temps du film, je suis devenue plus grande. D'habitude je raconte l'intrigue du film que j'ai vu à mes parents et à mes amies mais cette fois-ci je n'ai rien pu raconter. J'ai réfléchi toute la journée et même la nuit. Je pense que je me souviendrai de ce film toute ma vie<sup>20</sup> ».

Soldats de la Wehrmacht souriant, se reposant, au travail, pris en photo aux côtés d'un homme et d'une femme pendus, coupant la tête d'un homme, forçant des gens à se déshabiller, poussant des femmes et des enfants dans une fosse pour les abattre, enfants morts que la neige a recouverts, soldat souriant près d'une femme pendue, soldats se baignant nus dans un lac et batifolant. Sur toutes ces photographies retentit le « laï, laï, laï » refrain d'une

---

<sup>19</sup> *Les nouvelles littéraires* du 25 janvier 1968.

<sup>20</sup> In Mikhaïl Zak, *Mikhaïl Romm et ses films*, [*Mihajl Romm i ego fil'my*], Moscou, Ed Iskusstvo, 1988, p. 77.

chanson de l'armée allemande, la *Horst-Wessel-Lied*. Mikhaïl Romm a cessé de commenter les images. Le contraste entre l'horreur de ces photographies et la joie qui émane de la chanson et des soldats est saisissant. Enfin la musique s'arrête pour laisser méditer sur d'autres photographies et d'autres plans filmés tout aussi pénibles. Ce sont celles du ghetto de Lvov. Des enfants squelettiques, des femmes nues, portent un regard sur la caméra. Qui filme ? Romm ne sait pas, ce sont des films amateurs. Des hommes, des femmes, des enfants et des vieillards montent dans un train. À leur arrivée à Auschwitz ils sont séparés entre « aptes » et « non aptes au travail ». Le cinéaste fait défiler les photographies d'hommes et de femmes, la tête rasée, en tenues de déportés, le visage émacié. Si Romm ne prononce à aucun moment les termes de « solution finale », il l'évoque clairement à travers ces images de Juifs déportés et assassinés. « Dans *Le Fascisme ordinaire*, Romm est le premier à avoir montré l'Holocauste sans détour et euphémisme, sans effets d'abstraction “des victimes du fascisme<sup>21</sup>” ».

### **Au-delà du conformisme politique**

« Nous devons penser, dire, écrire par nous-mêmes. Démasquer Staline et le stalinisme est très important, mais il est tout aussi important d'identifier ce que le stalinisme a laissé en nous. Chacun doit réfléchir sur lui-même, regarder autour de lui et évaluer les événements qui se déroulent actuellement dans la vie culturelle<sup>22</sup> ». Ces mots de Mikhaïl Romm, prononcés à l'automne 1962 à l'Institut d'Histoire des Arts lors d'une conférence intitulée « Tradition et Innovation », lui valurent d'être considéré comme un modèle par la nouvelle génération des cinéastes, mais en même temps, il dut s'expliquer devant le pouvoir pour ce discours trop imprégné de liberté. En conséquence, lorsque *Le Fascisme ordinaire* sort sur les écrans, le pouvoir réduit le nombre de salles où le film aurait dû être projeté. Les journaux les plus officiels organisent une grande campagne de presse très critique sur le film, dans laquelle, entre autres, sont mis à l'index tous les « vices » esthétiques et idéologiques de l'époque en URSS. « Sur la vieille place [c'est-à-dire au comité du Parti Communiste d'URSS] tout a été fait pour étouffer le film<sup>23</sup> ». Mais la machine était lancée. Tout en appliquant le discours

---

<sup>21</sup> Miron Tchernenko, *Étoile rouge, étoile jaune, Histoire cinématographique des Juifs russes*, [*Krasnaâ zvezda, želtaâ zvezda, Kinematografičeskaâ istoriâ evrejstva v Rossii*], Miron Tchernenko, Ed Tekst, Moscou, 2006, p. 151.

<sup>22</sup> Discours cité in Mikhaïl Romm, *Comme au cinéma*, Récits oraux, *op. cit.* p. 214-220.

<sup>23</sup> Miron Tchernenko, *op.cit.*, p. 152.

officiel, Romm avait contourné par l'humour et l'ironie l'interdiction qui pesait alors sur certains sujets, comme l'origine du fascisme.

Récemment, alors que j'interrogeai un ami tadjik sur *Le Fascisme ordinaire*, je vis son visage s'illuminer brusquement pour déclarer qu'il se souvenait que ce film lui avait fait une impression très forte comme à beaucoup d'autres citoyens soviétiques de l'époque. « Jamais, avant ce film, on n'avait parlé du fascisme de cette manière » me dit-il. Et pour cause, il était interdit de parler du concept de fascisme tel que Romm l'avait décrit. Dans les universités, parmi les historiens, un silence régnait sur les études concernant l'arrivée du fascisme en Allemagne ou en Italie, et l'enrôlement des masses dans cette doctrine. À regarder de trop près les mécanismes du fascisme, on aurait vite fait un troublant parallèle avec ceux mis en pratique en URSS sous Staline, et qui pour certains perduraient dans les années soixante<sup>24</sup>.

Dans le film, « l'intention était de montrer que le fascisme ne peut pas être attribué, en dernier lieu, à l'activité démoniaque d'un petit groupe d'hommes : il ne devient efficace que lorsque des millions d'hommes simples ont besoin de cette démagogie, qu'on ne remarque plus le fascisme en tant que tel, que la croix gammée appartient au quotidien au même titre qu'un objet usuel<sup>25</sup> ». Romm montre des images d'enfants à qui l'on apprend à dessiner des croix gammées ainsi que des portraits d'Hitler, dès leur plus jeune âge. La séquence se poursuit avec des enfants devenus adolescents qui portent un uniforme nazi puis participent à d'immenses défilés, eux-mêmes en forme de croix gammée. Mais il ne s'agit pas seulement d'éduquer les enfants, il faut également contrôler ce que les artistes créent : lors d'un congrès des écrivains, le parti nazi informe des thèmes à aborder et selon quelle manière. Comment le spectateur de l'époque aurait pu échapper au parallèle implicite avec l'Union Soviétique ? Dans les années trente et quarante, le premier mot que les écoliers apprenaient à écrire était « Staline », les enfants devenaient très tôt des membres des Jeunesses Communistes Soviétiques, tous les acteurs du monde culturel étaient soumis aux directives du parti...

---

<sup>24</sup>En 1948 parut dans tous les journaux un texte intitulé « La vérité historique. Les falsificateurs de l'Histoire », qui accusait les États-Unis et la Grande-Bretagne de vouloir calomnier l'Union Soviétique. C'était une réponse de l'URSS à la publication aux États-Unis et en Angleterre du pacte germano-soviétique de 1939 sur le partage de l'Europe de l'Est. Partage qui fut nié jusqu'en 1989 en URSS. Dans « La vérité historique », il n'y avait bien entendu pas un mot sur ce pacte secret, et son seul contenu consistait à accuser les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France de falsification historique et de collaboration ; cf. *Histoire nouvelle et moderne [Novaâ i novejšaâ istoriâ]*, n°6 de 2005, Ed Nauka, Moscou, Académie des Sciences de Russie, p. 130-166.

<sup>25</sup> Bernard Eisenschitz, « Sur Romm », *op. cit.*, p. 49.

En mélangeant les espaces temporels et géographiques par son montage saccadé, Romm égare le spectateur, qui ne sait pas toujours de quelle nationalité et de quelle période sont issus les « personnages » sur l'écran. Cet effet sert les intentions de Romm. Au début du film, la caméra s'attarde sur différents couples. « *C'est Moscou, là c'est Varsovie et chacun voit la vie à sa manière, mais tous les amoureux se ressemblent* ». C'est l'Homme qui se trouve au cœur du récit de Romm. C'est l'homme ordinaire que l'on trouve dans tous les pays, comme le fascisme peut être ordinaire et se retrouver partout. Le film « essaye de faire comprendre comment [le nazisme] a pu exercer sa terrible emprise sur le peuple allemand, de faire comprendre enfin combien l'homme social, l'homme historique, ici ou là, peut demeurer fragile, peut demeurer une proie encore et toujours offerte à de telles aberrations mais modernisées<sup>26</sup>. »

Il ne faudrait pas réduire le film de Romm à une œuvre de propagande dont le seul argument serait de montrer la stupidité comme socle du fascisme. Romm était bien plus intelligent et il savait que souvent, pour contourner la censure, l'ironie et l'humour étaient les meilleures armes. C'est en se penchant sur les années soixante et en y plongeant un œil avisé, que l'on mesure tout le mérite de Romm. Il a su, d'une part faire une place à des images alors interdites en URSS, celles de l'Holocauste, et d'autre part, à travers l'analyse des mécanismes du fascisme dans ses formes les plus banales et insidieuses, inviter le spectateur à une réflexion sur le devoir de l'homme à penser par lui-même et à repenser la société dans laquelle il vit. N'est-ce pas là, le but de tout documentaire politique ?

---

<sup>26</sup> A. Cervoni., « Le Fascisme ordinaire », *France Nouvelle*, 31 janvier 1968.