



HAL
open science

Rire au pays des Bolcheviks : la comédie, un genre soviétique ?

Natacha Laurent

► **To cite this version:**

Natacha Laurent. Rire au pays des Bolcheviks : la comédie, un genre soviétique ?. Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou. Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien, France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935, Nouveau Monde Editions/La Cinémathèque de Toulouse, pp.91-98, 2013. hal-02057359

HAL Id: hal-02057359

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02057359>

Submitted on 10 May 2019

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.

Rire au pays des Bolcheviks : la comédie, un genre soviétique ?

Natacha Laurent

Depuis la fin des années 1920, le cinéma soviétique n'a cessé de se mesurer au cinéma américain, soit pour le consacrer comme modèle soit pour le repousser comme rival incarnant tous les travers de l'Occident capitaliste¹. Qu'il s'agisse d'un positionnement idéologique, d'une comparaison des modèles économiques de production, d'une confrontation des formes, la référence outre-atlantique est une thématique particulièrement présente en URSS. Elle n'est bien entendu pas sans rappeler cette problématique essentielle et ancienne de l'histoire culturelle de la Russie qui concerne l'appartenance de ce pays à l'Occident ou à l'Orient. Mais elle trouve un prolongement particulièrement intéressant dans la question des genres cinématographiques, et notamment dans celui de la comédie – les grandes figures comiques du cinéma américain, connues du public soviétique des années 1920, étant alors régulièrement convoquées dans la presse tant généraliste que professionnelle.

Poser la question de la comédie en URSS, durant les années qui accompagnent le passage du muet au parlant, conduit bien à s'interroger sur la possibilité de ce genre de porter des représentations spécifiquement soviétiques. Et tout d'abord parce que l'Occident a, durant de nombreuses années, méconnu cette part de la production soviétique et privilégié les films à portée immédiatement idéologique. Explorer les comédies, c'est donc d'une certaine façon aller à l'encontre des idées les plus communément admises selon lesquelles l'URSS aurait produit essentiellement des films politiques, « sérieux », au service de la propagande, et dans lesquels le rire et le divertissement n'auraient pas eu leur place – ce qui pose l'éternelle question du décalage entre les représentations du cinéma soviétique à l'étranger et la réalité de sa production et de sa diffusion en URSS.

Identifier les différents types de comédies réalisées en URSS dans la deuxième moitié des années 1920 et au début des années 1930, cerner la place que celles-ci occupaient tant dans la production que dans les débats de l'époque, suivre l'évolution de leurs formes au cours de la période qui correspond au passage du Muet au Parlant, mieux comprendre leurs spécificités, telles sont les principales questions que cet article souhaite aborder. Cette contribution s'appuie en priorité sur la riche collection de films soviétiques de la

¹ Sur cette question, voir dans ce même volume l'article de Valérie Pozner, « la référence hollywoodienne dans le cinéma soviétique, 1927-1932 » ([corriger si le titre définitif est différent](#)).

Cinémathèque de Toulouse, mais ne prétend bien entendu pas à l'exhaustivité – l'objectif ici étant de poser quelques jalons visant à mieux cerner un genre méconnu du cinéma soviétique.

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler que la période qui vit le cinéma passer du Muet au Parlant correspond, en URSS, à un moment de profonds bouleversements politiques. La mise en place progressive, à partir de 1928, de ce qu'il est convenu d'appeler le système stalinien s'accompagne, dans le cinéma, d'une série de mesures qui modifient les conditions de production. La mise sous contrôle, puis la disparition des structures de production indépendantes ou semi-indépendantes, le processus de centralisation générale de tous les secteurs de l'économie du cinéma qui s'accompagne de la constitution de quelques grands studios d'État dans les différentes républiques de l'Union, l'homogénéisation de la production, et notamment sur le plan artistique avec l'instauration, à partir de 1934, du réalisme socialiste, caractérisent en effet cette période. Les comédies, dont on verra qu'elles entretiennent une relation plus complexe avec le politique qu'on ne pourrait le croire au premier abord, ne peuvent pas ne pas être touchées par ces évolutions – à commencer par l'un des studios qui fut l'un des hauts lieux de production de comédies : la Mejrabpom².

Par ailleurs la réflexion sur les genres cinématographiques est riche en URSS dans les années 1920, et notamment grâce aux formalistes, qui se sont intéressés très tôt au cinéma à la fois comme spectateurs et comme scénaristes, mais surtout comme théoriciens. Dans son célèbre texte « Vers une théorie des ciné-genres », Adrian Piotrovski définit ainsi le genre : « ensemble de procédés touchant à la composition, au style et au sujet liés à un matériau sémantique et à une visée émotionnelle spécifiques, mais entrant dans un système générique précis de l'art, celui du cinéma »³. Cette définition, qui ne met pas l'accent sur les procédés en tant que tels, mais insiste sur leur relation avec le matériau de la réalité sociale et les réactions du spectateur, positionne clairement la question du genre sur un terrain spécifique : celui de la compatibilité entre politique et divertissement, voire de leur alliance.

Cette approche est particulièrement intéressante dans le cas de la comédie tant la dimension sociale du rire est essentielle. « Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile qui est une fonction sociale [...]. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire

² Aïcha Kherroubi et Valérie Pozner (dir.), *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des Bolcheviks*, La Documentation française, Paris, 1996.

³ Adrian Piotrovski, « Vers une théorie des ciné-genres », p. 144, in François Albèra (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Nathan, Paris, 1996.

doit avoir une signification sociale»⁴, rappelle Henri Bergson. Types sociaux, situations clairement identifiées, références culturelles, le rire fonctionne en effet en direction d'un public qui partage un ensemble de représentations communes. La distinction opérée par Adrian Piotrovski en 1927 entre « comique » et « comédie » est à cet égard particulièrement intéressante. Selon lui, le comique désigne « le comique américain, d'après le nom du pays qui l'a inauguré et perfectionné, (...) depuis ses débuts, et jusqu'à Chaplin et Lloyd », et qui est fondé sur l'utilisation de trois procédés : le tour d'acrobatie, l'utilisation excentrique des objets, le masque bouffon du héros comique du film. Il distingue ce genre de la comédie qu'il qualifie de « genre intermédiaire », inspiré selon lui par la comédie théâtrale traditionnelle, « déformé dans le sens de la psychologie » et plus souvent produit en Europe. C'est précisément par sa dimension sociale que la comédie soviétique pourrait réinventer le genre - à condition d' « introduire un paramètre social, de classe, dans le jeu excentrique des objets, d'établir des masques comiques sociaux immuables ». Et Piotrovski de regretter que les films comiques soviétiques s'inspirent jusqu'alors plus volontiers de la « comédie de salon »⁵...

La relation des comédies, en Union soviétique, avec le matériau social et politique a toujours été compliquée⁶. Et cette question est clairement posée durant la deuxième moitié des années 1920 tant par les réalisateurs que par les critiques. L'écrivain et théoricien Ossip Brik considère ainsi que la comédie est, avec le film documentaire, la caricature et les actualités, l'une des principales voies pour atteindre l'objectif essentiel du cinéma qui est de « montrer la vie »⁷. Mais il ajoute : « il est difficile de faire une comédie soviétique parce que nous ne savons pas de quoi nous devons rire. »⁸ Cette interrogation revient régulièrement dans les écrits ou souvenirs des principaux auteurs de comédies de la période, et les critiques de la presse sont révélatrices de l'impasse dans laquelle semble se trouver ce genre. Si les réalisateurs choisissent de s'intéresser à la vie quotidienne, à des personnages dont la conduite n'est pas nécessairement héroïque, à la banalité du monde des petites gens, les critiques sont immédiates : les films se voient alors reprocher leur superficialité, leur « inconsistance idéologique », voire leur apolitisme, et si leurs qualités techniques sont parfois saluées, un

⁴ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967 (première édition 1924), p. 6.

⁵ Adrian Piotrovski, « Vers une théorie des ciné-genres », *op. cit.*, p. 151, p. 154.

⁶ Denise Youngblood, « We don't know what to laugh at : Comedy and Satire in Soviet Cinema » in Andrew Horton (dir.), *Inside Soviet Film Satire : Laughter with a Lash*, Cambridge University Press, 1993, p. 36-46.

⁷ Ossip Brik, « Protiv kinodramy », *Kino*, 27 octobre 1925.

⁸ Ossip Brik, « Na postupax k sovetskoj komedii », *Kino-front*, 1927, n°5.

autre reproche risque alors d'être formulé – celui de formalisme. La presse reconnaît, par exemple, le succès public en 1924 de *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom* (1924), qu'elle identifie d'ailleurs comme l'une des toutes premières comédies soviétiques. Mais elle reproche à son auteur, Iouri Jeliaboujski, de manquer de profondeur et de souffle, de mettre en scène des personnages sans grand intérêt, de se consacrer à un univers « mesquin » et « bourgeois »⁹. De la même façon, Boris Barnet, qui doit faire face à des critiques de même nature dès la sortie de *La Jeune Fille au carton à chapeau* (1927), déclare, non sans humour, qu'il serait peut-être alors plus simple de choisir comme cadre une période beaucoup plus ancienne - l'âge de pierre, par exemple – mais qu'est-ce que la comédie en question aurait-elle alors de soviétique, demande-t-il¹⁰ ?

D'un autre côté, si les réalisateurs cherchent à s'emparer de figures soviétiques importantes – responsables du parti, syndicalistes, héros du travail – comment peuvent-ils placer ces personnages dans un dispositif comique sans courir le risque de les ridiculiser ? Peuvent-ils se moquer, par exemple, des bureaucrates ou doivent-ils réserver ce traitement uniquement à ceux qui sont présentés comme les ennemis, intérieurs et extérieurs, du régime bolchevique ? La difficulté que crée, en URSS, l'articulation entre le fonctionnement du rire et le contexte social et politique pose clairement la question cruciale du caractère potentiellement subversif de la comédie.

Explorer les collections de la Cinémathèque de Toulouse à la lumière de cette problématique montre qu'il est complexe de définir précisément ce qu'est une comédie en Union soviétique à la fin des années 1920. Force est, en effet, de constater que la production qui peut se rattacher au genre comique est hétéroclite, issue de structures variées, et signée par des réalisateurs très différents. Une partie importante de ces films est le fait de la Mejrabpom, ce studio semi-privé, surnommé le « Hollywood russe » par les étrangers, et dont la relative indépendance permit la création d'œuvres originales – parmi lesquelles de nombreuses comédies consacrées à la vie quotidienne et dont les personnages principaux sont de petites gens. Mais des structures d'Etat produisent également des films destinés à provoquer le rire, comme par exemple le Goskino (*Les Aventures de Mister West au pays des Bolcheviks*, 1924), Armenkino (*Chor et Chor-Chor*, 1926) ou Sovkino (*Trois dans un sous-sol*, 1927).

⁹ *Novyi Zritel'*, n°49, 16 décembre 1924, p. 15-16 ; *Vecernaja Moskva*, n°278, 4 décembre 1924, p.3 ; *Pravda*, 5 décembre 1924 ; *Izvestija*, 10 décembre 1924.

¹⁰ Cité par François Albèra, « Divertissement et propagande », in Aïcha Kherroubi et Valérie Pozner (dir.), *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des Bolcheviks*, op.cit., p. 39.

En ce qui concerne les réalisateurs, la diversité, là aussi, domine. Beaucoup d'entre eux refusent de se laisser enfermer dans un genre spécifique, signent quelques comédies, et n'hésitent pas à aborder d'autres univers. C'est le cas par exemple de Iakov Protazanov (*Le Tailleur de Torjok*, 1925 ; *La Fête de Saint-Jorgen*, 1930), Abram Room (*Trois dans un sous-sol*, 1927), Lev Koulechov (*Les Aventures de Mister West au pays des Bolcheviks*, 1924) ou Iouri Jeliaboujski (*La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom*, 1924). Même Boris Barnet, qui est souvent présenté comme l'un des principaux auteurs de comédies, et notamment de *La Jeune Fille au carton à chapeau* (1927) et *La Maison de la place Troubnaia* (1928), réalise, à la même époque plusieurs documentaires.

Pour ce qui est des thématiques abordées, un certain nombre de traits communs peuvent être dégagés malgré une grande variété. Ainsi les personnages principaux de ces films sont souvent jeunes, et les femmes, en général indépendantes, débrouillardes, combattives, y occupent une place notable (Natacha dans *La Jeune Fille au carton à chapeau*, Zina dans *La Vendeuse de cigarettes*, Ludmila dans *Trois dans un sous-sol*). Apprentissage de la liberté, espérances de la jeunesse, histoires de cœur, tels sont donc les thèmes qui traversent les comédies de la fin des années 1920. Par ailleurs, la ville, et notamment Moscou, est omniprésente. Qu'il s'agisse de Barnet, Jeliaboujski, Room, ou Koulechov, beaucoup choisissent le cadre urbain et tournent en décors naturels – ce qui donne à ces comédies une très forte valeur documentaire sur la vie quotidienne dans la capitale soviétique. Enfin les problèmes sociaux de la fin de la Nep constituent un environnement récurrent pour une partie de ces comédies : pauvreté, chômage, hantise de la précarité, dénonciation des nepmen, problèmes de logement, opposition villes/campagnes, autant de thèmes qui apparaissent dans cette production, mais sous des formes, bien entendu, variées.

Car si cette dimension sociale est incontestablement présente dans de nombreuses comédies, ce n'est pas elle qui peut, seule, engendrer le rire. Celui-ci émerge souvent de l'instant – et non pas d'une continuité, et est donc intimement lié à des situations, à des personnages, à leurs faits et gestes, et aux relations qu'ils peuvent entretenir les uns avec les autres. Plusieurs formes de comédies peuvent ainsi être distinguées. La veine burlesque se développe assez tôt et revendique clairement une filiation avec le cinéma américain. Portée notamment par la Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS), elle privilégie l'incrongruité, l'excès, le non-sens, l'absurde, qu'un Bek Nazarian peut également explorer, tout en y associant une dimension quasi-magique. Koulechov conserve aussi une certaine proximité avec cet univers de fantaisie, qui affectionne la caricature et accorde une place importante aux acrobaties. La comédie de mœurs est une forme qui est particulièrement présente dans les

dernières années de la décennie et dont le réalisateur emblématique est Boris Barnet. Indissociables du contexte social, particulièrement liés à l'univers théâtral, ces films n'ont pas recours aux ficelles traditionnelles du rire, mais s'intéressent davantage aux passions humaines, jouent sur l'interpénétration entre tragique et comique, et nécessitent, de la part du spectateur, une adhésion aux personnages. Enfin les satires cinématographiques, dans un pays où la littérature a porté ce genre à des sommets, sont peut-être moins nombreuses mais constituent un ensemble plus homogène. Le film caractéristique est *La Fête de Saint-Jorgen* (1930), qui fonctionne sur un humour mordant et caustique et revendique une charge agressive. Celle-ci est entièrement dirigée contre un groupe socio-culturel clairement identifié – en l'occurrence le clergé – dont le ridicule est systématiquement sanctionné par le rire du spectateur. Protazanov dénonce ici l'hypocrisie généralisée, l'individualisme et l'égoïsme d'une société dominée par le fanatisme religieux.

Au tournant des années 1930, ces différentes formes de comédie marquent le pas face d'une part à l'homogénéisation générale de la production engagée depuis 1928, et d'autre part à l'arrivée du parlant. Un autre genre voit alors le jour, la comédie musicale, dont le réalisateur-phare est Grigori Alexandrov, qui signe en 1934 ce qui devient rapidement un modèle pour le cinéma soviétique : *Les Joyeux Garçons*. Officiellement présentées comme l'incarnation de l'union enfin accomplie entre le genre comique et la réalité soviétique, ces comédies musicales ont en réalité perdu la dimension sociale qui caractérisait une grande partie des films comiques muets. Mais elles ont pour objectif déclaré d'affirmer la victoire du monde nouveau et ont donc un rôle indéniablement politique et éducatif. Même si elles rencontrent un succès indéniable auprès du public, elles ne suffisent pas à satisfaire les attentes du pouvoir, qui ne cessa, durant toute la période stalinienne, d'appeler les studios à réaliser davantage de films comiques. Ces demandes restèrent sans grand effet tant la dimension potentiellement subversive de ce genre était claire pour tout le monde.