



HAL
open science

La circulation et la réception du cinéma soviétique de la glasnost en France

Antoine Brillet

► **To cite this version:**

Antoine Brillet. La circulation et la réception du cinéma soviétique de la glasnost en France. Histoire. 2022. dumas-04199389

HAL Id: dumas-04199389

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04199389>

Submitted on 7 Sep 2023

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.

UNIVERSITÉ PARIS SACLAY

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

INSTITUT D'ÉTUDES CULTURELLES ET INTERNATIONALES

Département d'Histoire

Mémoire de MASTER 2

Histoire Culturelle et Sociale

Présenté par :

Antoine Brillet

**La circulation et la réception du cinéma soviétique de la
glasnost en France**

Soutenu le : Juin 2022

Préparé sous la direction de Mme. Fléchet

Avertissement

Ce mémoire est le fruit d'un travail approuvé par le jury de soutenance et réalisé dans le but d'obtenir le diplôme universitaire de Master. Ce document est mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite expose son auteur à des poursuites pénales.

Avant-propos

Nous souhaitons tout d'abord remercier notre directrice de recherche, Madame Anaïs Fléchet, pour son accompagnement dans la rédaction de ce mémoire. Nous exprimons également notre reconnaissance à Madame Caroline Moine pour ses conseils quant à ce sujet et à Monsieur François Robinet pour son aide méthodologique. Enfin, nous souhaitons sincèrement remercier le personnel de la Cinémathèque française ainsi que celui de l'Inathèque, pour leur bienveillance et l'apport de leur aide, notamment pour ce qui relève de l'utilisation de leurs logiciels pour ces derniers.

Par ailleurs, en ce qui concerne les normes de transcription et de translittération du russe au français, nous avons adopté ici celles qui nous ont semblées les plus pertinentes pour un travail destiné à des lecteurs non-russisants tels que nous. Dans le corps du texte, les noms propres sont transcrits selon les règles de l'orthographe française afin d'en faciliter la lecture. Conformément à l'usage, les titres d'œuvres et d'articles figurent en traduction française, la translittération du titre original étant indiquée entre parenthèses à la première occurrence : ainsi pour *La Petite Vera* (*Malenkaya Vera*), le titre du film de Vassili Pitchoul.

Sommaire

Avant-propos

Sommaire

Introduction

Partie I : La *glasnost* à l'écran

A) Trois films représentant l'esthétique de la *tchernoukha*...

- 1) Des thématiques sombres du réel enfin abordées
- 2) Un exemple ambivalent : la représentation féminine
- 3) Une esthétique filmique particulière
- 4) L'importance de la musique

B) ... membres d'un nouveau genre, le « *novyi realizm* ».

- 1) Le poids du cinéma occidental
- 2) Les parallèles avec les nouveaux réalismes

Partie II : Un renouvellement de la production et de la distribution

A) Des prémices difficiles...

1) Le rôle primordial de la *glasnost* et de la *pérestroïka* dans l'exécution de ces films...

2) ... laissant apparaître des acteurs originaux importants

B) ... surmontées par l'émergence de réseaux hétérogènes inédits.

1) Au fil du temps, une perte d'influence de l'Etat soviétique

2) Des expériences nouvelles dans la distribution à l'étranger : l'exemple français

Partie III : La réception française, entre fascination pour les films et pour le contexte socio-politique soviétique

A) Un succès critique conséquent...

1) La légitimation par les festivals internationaux et français

2) Les critiques françaises quasi-unanimes

B) ... suivi par le public ?

1) Une réception populaire difficile à analyser, mais un succès commercial certain

2) Une influence sur le long terme, confirmant un statut de films références

Conclusion

Sources

Bibliographie

Annexes

Synopsis des principaux films étudiés

Crédits des principaux films étudiés

Iconographie

Liste de films sortis pendant la *glasnost* en France

Index des films et des noms de personnes cités

Table des matières

Introduction

« *Le cinéma doit toujours être dédié à la vérité.*¹ » Cette citation du réalisateur soviétique Elem Klimov marque un tournant, car elle intervient dans un contexte particulier. Ainsi, le 18 mai 1986, à l'occasion du cinquième congrès de l'Union des cinéastes, la vieille garde du cinéma russe est-elle renversée, remplacée par une génération de réalisateurs victimes de la censure jusqu'alors : E. Klimov est élu à sa direction². Sa première décision est de former la commission des conflits, qui se charge de libérer du placard l'ensemble des films interdits de diffusion par la censure. Cet événement remarquable pour le septième art soviétique marque donc la fin de la-dite censure, or cette dernière est intrinsèque au fonctionnement de ce cinéma. Nous souhaitons réaliser une analyse filmique quantitative et qualitative sur ce nouveau cinéma de la *glasnost*, ses réseaux de circulation et de distribution et ses variances dans la réception chez divers acteurs. Notre sujet s'intitule ainsi : « *La circulation et la réception du cinéma de la glasnost en France.* »

Il faut rappeler que la *glasnost*, mot généralement traduit par transparence en français, est une politique entreprise par Mikhaïl Gorbatchev en 1986 qui entend accorder la liberté d'expression totale, que ce soit à la presse, la radio et à tous les autres médias, mais également à l'ensemble des domaines artistiques. Le cinéma, qui jusqu'alors était surveillé par des comités de censure spécifiques, se retrouve soudainement, en 1986, libéré de ses entraves idéologiques et formelles. Empêtrée dans la déroute de la guerre d'Afghanistan, dont peu d'informations véritables filtrent, la décision de cette libéralisation totale est accentuée par l'accident nucléaire de Tchernobyl du 26 avril 1986. Mais la *glasnost* s'inscrit plus globalement dans la politique de la *pérestroïka* menée par M. Gorbatchev, qui organise des réformes économiques et sociales dès avril 1985, où la transparence et la démocratisation sont déjà évoquées³.

1 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 22.

2 : GODET Martine, « Le cinéma soviétique à l'heure de la Pérestroïka », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29, p. 85-90, 1991.

3 : AJAM Carole, MELOT-HENRY Annette, RAVIOT Jean-Robert, *URSS : fin de parti(e) : les années Pérestroïka*, Fage éditions, Lyon, 2011, p. 9.

Cette période d'ouverture du cinéma a pour moment fondateur le cinquième congrès de l'Union des cinéastes comme vu plus haut. Mais il faut préciser que nous ne nous intéresserons pas aux films tournés antérieurement à 1986, soit ceux sortis du placard, mais uniquement à ceux enfants de la *glasnost* et donc de ce congrès. Les films que nous étudions ici sont alors issus de la période couvrant mai 1986, date à laquelle se tient ce cinquième congrès et décembre 1991, avec la dislocation de l'URSS.

Et il faut d'ailleurs d'emblée préciser que notre corpus ne comporte que trois films analysés en détail, or il existe bien d'autres œuvres issues de la *glasnost* à être sorties en France, une quarantaine. Nous les listons à la fin de notre mémoire, en annexe⁴ et nous en citerons certaines, mais pas toutes, afin d'appuyer nos propos. En revanche, aucune de ces œuvres ne sera analysée autant en profondeur que trois long-métrages en particulier. Pour ce mémoire, nous allons donc nous consacrer à l'étude de ces trois films : *Est-il facile d'être jeune ? (Vai viegli būt jaunam?)* de Juris Podnieks, sorti le 29 juin 1988 en France, *La Petite Véra (Malenkaya Vera)* de Vassili Pitchoul, sorti le 7 juin 1989 en France et *Taxi Blues (Taxi-Blyuz)*, de Pavel Lounguine, sorti le 17 octobre 1990 en France. Ce choix de corpus s'est dégagé pour plusieurs raisons, mais avant tout pour sa complémentarité.

Si bien que *La Petite Véra* est l'un des plus gros succès domestiques pour un film de la *glasnost*, avec plus de 50 millions de spectateurs⁵. Il connaît également un grand succès transnational, remportant plusieurs prix dans des festivals internationaux et notamment français⁶. Les thèmes du film en font aussi un porte-étendard du style *glasnost*, entre conflits de générations, alcoolisme, sexualité, sida, désenchantement et humour noir, thèmes sur lesquels nous reviendrons.

4 : Voir la partie « Liste de films sortis pendant la *glasnost* en France », dans Annexes, p. 143.

5 : Selon Natalia Negoda elle-même, dans *Lunettes noires pour nuits blanches* (émission du 2 décembre 1989), « Il y a 5 mois, on donnait le chiffre de 50 millions, aujourd'hui cela doit faire environ 70 millions » de spectateurs.

6 : Prix du scénario pour Maria Khmelik lors des Prix du cinéma européen 1989 de Paris.

Enfin, son actrice principale Natalia Negoda s'est transformée, pour un temps, en une icône mondiale de ce cinéma, surtout en devenant la première actrice soviétique à tourner nue dans une scène représentant un coït⁷ ; elle a par exemple fait la une de *Playboy* en mai 1989, une autre première pour une Soviétique⁸. Le film est tourné aux célèbres studios Gorki et est distribué par la branche d'Etat Sovexportfilm⁹ à l'international et en France par le canal classique des Films Cosmos. Cela est une particularité à noter, car l'autre œuvre de fiction étudiée dans notre corpus ne passe pas par les mêmes canaux et n'est pas autant soutenue par l'Etat soviétique. Il nous apparaît donc attrayant de les comparer afin de comprendre les raisons de ces divergences.

Est-il facile d'être jeune ? est quant à lui un documentaire, également représentatif de la *glasnost* par sa recherche de véracité sur l'état d'esprit du moment en URSS, ainsi que par les thèmes abordés, certains similaires à ceux que nous retrouvons dans *La Petite Véra*. Il est tourné en Lettonie, monté aux Studios de Riga, c'est donc une production non-Russe, mais provenant d'une République balte et c'est pourquoi, avec son statut de documentaire, il ne connaît pas la même distribution en France, même s'il remporte tout de même des prix dans des festivals internationaux¹⁰. Enfin, pour certains, c'est le tout premier film issu de la politique de *glasnost*, étant originellement sorti dès 1986.

Le dernier film de notre corpus, *Taxi Blues*, est similairement un film capital de la *glasnost* en France : lui aussi reprend les thèmes et l'esthétique de cette période, vus précédemment, cette dernière est d'ailleurs appelée esthétique de la *tchernoukha*, terme que nous pouvons traduire par noirceur. Sa réussite en France est large puisqu'il remporte le prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1990, tout en étant le plus gros succès commercial pour un film soviétique en France post-Seconde Guerre mondiale.

7 : SINELCHTCHIKOVA Ekaterina, « Cinéma: quand soviétique rimait avec érotique... », dans *Russia Beyond*, 26 Juin 2019.

8 : *Playboy*, « From Russia with Love », mai 1989.

9 : Sovexportfilm est un organisme gouvernemental, chargé de diffuser les films soviétiques à l'étranger.

10 : GALICHENKO Nicholas, *Glasnost: Soviet Cinema Responds*, University of Texas Press, Austin, 2013, 144 p.

Les médias ont beaucoup couvert ce film et son réalisateur P. Loungine, francophone, passe de nombreuses fois dans les journaux français, en tant qu'artiste et même en tant que simple témoin de ce moment d'agitation que connaît l'Union soviétique¹¹. Enfin, le film est une coproduction française, élément important dans sa réception dans l'Hexagone. Il se retrouve bien mieux distribué dans nos terres que les deux autres films de notre corpus, surtout grâce à la société MK2 de Marin Karmitz, qui lui ouvre de nouveaux réseaux¹².

C'est pour l'ensemble de ces motifs et d'autres encore qu'il nous paraît intéressant de mettre en confrontation ces trois films constituant notre corpus. Il nous semble légitime de prendre ces long-métrages en exemple et de les analyser plus en profondeur, d'étudier leur réception en France. Car notre sujet comporte, au-delà de l'analyse filmique, une histoire de la diffusion et de la réception de ce cinéma de la *glasnost* en France, nous permettant d'évoquer ce qu'il y a autour des films, leurs réseaux de distribution, leurs circuits, en plus de leurs réceptions critiques. Cela nous permet donc d'inscrire notre sujet dans plusieurs champs historiques spécifiques de l'histoire culturelle et sociale : une histoire du cinéma donc, mais également une histoire des circulations culturelles internationales. Car il est intéressant de se pencher sur les circulations internationales de ce cinéma, via l'exemple français, dans la mesure où certains films de la *glasnost* ont été influencés par la Nouvelle Vague. De plus, ce sujet ne perd rien en actualité, avec les multiples mouvements de protestations de la jeunesse russe face à un pouvoir qui restreint de plus en plus les libertés d'expressions culturelles et artistiques, faisant écho à ceux de la jeunesse soviétique de la fin des années 1980 et les récents tragiques événements ne viennent malheureusement pas nous contredire.

11 : ZAKHARAVA Katsiaryna, « Pavel Loungine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, n° 2, p. 135–150, 2007.

12 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*.

Aussi, dans une moindre mesure, certaines thématiques d'histoire du genre peuvent être abordées, car les films choisis mettent en scène des éléments y faisant allusion de manière forte, ce qui occasionne des retours en France et il nous semble séduisant d'utiliser les récents outils apportés par ce champs historique spécifique pour analyser, par exemple, la représentation féminine véhiculée par *La Petite Véra* ou *Taxi Blues*, ainsi que leur réception, notamment dans l'Hexagone. Et là interviennent les relations internationales, effectivement si la distribution des films soviétiques était le plus souvent diligentée par Sovexportfilm, en lien avec le Parti communiste français directement, qu'en est-il des films soviétiques critiquant le régime, car c'est de cela dont il s'agit, de cette circulation internationale des films et des idées qu'ils véhiculent. D'autres outils, en provenance des humanités numériques, seront brièvement mobilisés pour analyser la réception commerciale de ces œuvres en France.

Nous nous inspirons de la méthodologie des travaux de Martine Godet qui, s'ils analysent les films, détaillent également ce qu'il y a autour d'eux. Car un film n'est pas dénué de tout lien avec l'extérieur, hors-sol. Il est structuré par diverses instances, qui le façonnent implicitement. Et le film lui-même peut aussi influencer son public. Ainsi, comme le dit Robert Mandrou, « *les mentalités du XX^e siècle sont filles du cinéma*.¹³ » Il faut donc savoir isoler le film analysé, si bien que ce qui l'entoure peut nous en apprendre beaucoup sur un état d'esprit, en URSS ou en France, en fonction de sa réception, surtout si une étude comparée aux critiques habituelles du cinéma soviétique montre un changement. Si bien que nous nous intéresserons à la distribution de ces films en France, leurs avant-premières, leur présence ou non à certains festivals, leur couverture médiatique, leur réception critique, aussi bien par des professionnels spécialisés ou non, cinéphiles ou non, communistes ou non.

13 : MANDROU Robert, « Histoire et Cinéma », dans *Annales*, 13-1, p. 140-149, 1958.

Si quelques travaux portant sur ces films existent déjà, aucun n'analyse leurs réceptions et distributions françaises, mais ils peuvent tout de même nous intéresser et nous sélectionnerons donc ceux de Frank Beardow¹⁴, de Michael Brashinsky et Andrew Horton¹⁵ ou encore de Nicholas Galichenko¹⁶. Mais de nombreux travaux scientifiques internationaux et francophones ont fait état du cinéma soviétique plus largement et nous nous appuyerons dessus.

En effet, dès la révolution de 1917, les bolcheviks reconnaissent le rôle fondamental de la production audiovisuelle, permettant aisément un large endoctrinement des masses. Si bien que le cinéma est, d'après la célèbre formule attribuée à Vladimir Ilitch Lénine, « *le plus important de tous les arts*.¹⁷ » Le parti a très rapidement vu le statut capital que cet art, qu'il ne percevait alors pas comme tel, pouvait avoir, de par son influence idéologique sur la population. Immédiatement après leur accès au pouvoir, les bolcheviks diffusent des films de propagande sur l'ensemble du territoire, grâce aux trains notamment¹⁸, tandis qu'une jeune génération théorise de nouvelles manières de créer le cinéma. Ces différents courants sont déjà très étudiés et citons ici les travaux de Dziga Vertov et sa doctrine de Ciné-Vérité (*Kino-Pravda*), qui consiste à révéler la vérité via la caméra, authentique œil prothétique améliorant la vision humaine¹⁹. Cette recherche de vérité au sein de la société peut être mise en parallèle avec notre toute première citation, car entre ces avant-gardes des années 1920 et la période de *glasnost* qui nous intéresse, le cinéma soviétique est prisonnier de la censure et de la propagande. Ces avant-gardes des années 1920 sont un sujet de prédilection, mais par la suite, sous Joseph Staline, l'Etat qui reprend en main la création cinématographique, en est un autre. Qualifiant les avant-gardistes de bourgeois formalistes, il uniformise un cinéma correspondant à sa vision idéologique, donnée lors de la Conférence du Parti sur le cinéma de mars 1928.

14 : BEARDOW Frank, *Little Vera*, I. B. Tauris, Londres, 2003.

15 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

16 : GALICHENKO Nicholas, *op. cit.*.

17 : cité par GALLINARI Pauline, dans « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la « guerre froide » », dans *1895*, n°51, 2007.

18 : ALBERA François, CHAPRON Joël, POZNER Valérie, « Le cinéma de Russie de 1917 à 1991 », dans *Dictionnaire mondial du cinéma*, Larousse, Paris, 2011.

19 : ALBERA François (dir.), *Dziga Vertov, Le ciné-œil de la révolution : Ecrits sur le cinéma*, Les Presses du réel, Dijon, 2019, p. 82.

Le porte-étendard de celui-ci est *Tchapaïev (Chapaev)*, des Frères Vassiliev, étudié en profondeur par Marc Ferro²⁰. A la mort du *Vojd*²¹, l'Union soviétique connaît une période de dégel qui touche également le cinéma, à nuancer toutefois, déjà travaillée par M. Godet²². Le cinéma russe post-soviétique, dont les douloureux effets se font encore sentir, est lui aussi déjà évoqué dans des travaux, comme ceux de Eugénie Zvonkine²³.

Pour analyser ce cinéma de la *glasnost* avec une nouvelle approche, trois principaux types de questionnements parcourent donc notre sujet, tout d'abord sur les films en eux-même : comment se caractérise le cinéma de la *glasnost* formellement ? Est-il en opposition avec celui établi par le pouvoir auparavant ? Puis, sur le fond, quels thèmes novateurs sont abordés ?

Sur les réseaux autour de ces films ensuite : quels sont ceux sortant en France et représentent-ils bien l'ensemble de la production cinématographique de la *glasnost* ? Qui les distribue, des canaux officiels ou non ? Ces canaux de distribution sont-ils les mêmes que ceux historiquement liés aux films soviétiques ? Pourquoi les nouveaux diffuseurs s'y intéressent-ils ? Comment ces films sont-ils commercialisés ? Existe-t-il certains nouveaux échanges culturels entre la France et l'Union soviétique ?

Et sur leur réception enfin : comment sont-ils perçus par le public habituel français des films soviétiques ? Rencontrent-ils un succès en salle plus important qu'avant, s'ils sortent en salle — et si oui, dans quelles salles — ? Les critiques professionnels, pro-soviétiques ou non, changent-ils leur approche face à ce nouveau cinéma soviétique ?

Toutes ces interrogations induisent des questionnements plus larges, tels : la *pérestroïka* s'incarne-t-elle à l'écran et si oui, comment ? Ce cinéma montre-t-il un bloc soviétique en train de se fissurer, ou n'est-il pas représentatif d'un quelconque état social, économique et politique ?

20 : FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Folio, Paris, 1993, p. 103.

21 : Surnom de J. Staline, « *Vojd* » est un mot russe qui signifie « guide ».

22 : GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Khrouchtchev à Brejnev*, CNRS Editions, Paris, 2010.

23 : ZVONKINE Eugénie, *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Septentrion, Québec, 2017.

Une problématique plus large, englobant l'ensemble de ces hypothèses, pourrait être : Pourquoi le cinéma soviétique de la *glasnost* a-t-il tant circulé en France, que ce soit dans le monde critique professionnel ou chez un public plus large, alors que ce cinéma semble surtout s'exprimer pour les Soviétiques, incarnant la *pérestroïka* à l'écran et que ses canaux traditionnels de distribution en sont du coup bouleversés ?

Afin de répondre à nos questionnements, nous nous appuyons sur de multiples sources permettant une analyse poussée du sujet. La plupart de ces sources sont issues de documents audiovisuels disponibles à l'Inathèque, comme des entretiens avec les acteurs ou réalisateurs, ou des critiques lors de sujets plus spécialisés. Une mise en relation de ces documents met en évidence des points sur lesquels nous reviendrons, comme la réception et l'influence de ces films en France. En plus des archives présentes à l'Inathèque, de nombreux articles de presse, consultables à la Cinémathèque française, nous permettent d'étudier l'influence et l'effet de ces films en France, *via* les champs lexicaux ou les axes d'approche choisis, similaires ou non et autorisant à tracer des concordances et divergences, que nous tentons d'examiner avec une approche pluridisciplinaire. Ainsi, notre parcours en sociologie sera mobilisé, car nous croyons que la mise en commun de diverses disciplines de sciences sociales est nécessaire quant à la bonne analyse d'un sujet. Parmi les nombreuses sources réunies, une nous est apparue passionnante, à savoir le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* consacré au cinéma de la *glasnost*²⁴. Le voyage de plusieurs journalistes particularisés, qui se sont rendus sur place réaliser moult entretiens, octroie une profusion de matières premières à l'historien et c'est avec joie que nous avons travaillé celles-ci pour en sortir des données, données ensuite exploitées pour en tirer des analyses que nous espérons novatrices. Ce document source est important pour notre travail de mémoire car il nous a permis, dès la première année de master, d'obtenir facilement de premières informations sur le contexte du cinéma de la *glasnost* en Union soviétique. Avec une chronologie détaillée des films sortis et des événements relatifs au monde culturel et plus précisément à celui du cinéma, ce supplément donne également la parole à de nombreux acteurs participant aux transformations de celui-ci. C'est un parfait document pour se lancer, prendre le pouls de cette époque particulière et choisir de premiers axes d'approches, afin d'aborder notre sujet de la circulation et de la réception de ce cinéma en France.

24 : Patrick Cazals, Serge Daney, Laurent Daniélou, François Niney, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Spécial URSS : « Ciné-pérestroïka : le rideau déchiré », *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427.

C'est par son accessibilité, sa rigueur et sa cohérence avec notre problématique que ce numéro est remarquable. De plus, il ne s'agit pas seulement d'une source informative, mais également d'une source centrale comme parfait exemple de la manière dont la critique cinématographique française parle de ce nouveau cinéma et aide à le faire découvrir : voyages collectifs sur place, enthousiasme, intérêt pour les films mais aussi pour le contexte politique, culturel et social plus large, qui témoigne d'une certaine fascination par des milieux donnés envers ce qui est en train de se dérouler en URSS.

Notre plan reprend l'ensemble de nos questionnements, en trois temps, avec d'abord une analyse des films en eux-mêmes, contenant déjà des éléments de circulations culturelles. Cela permet de les détailler dès le départ et de comprendre en quoi ils sont révolutionnaires et tranchent avec les précédentes réalisations soviétiques. Nous reviendrons sur les éléments clés de ce nouveau cinéma, rendus possible grâce à la fin de la censure, comme leur esthétique filmique et thématique particulière, dite de la *tchernoukha*, qui mobilise des réalités jamais vues à l'écran, pourtant déjà bien connues des Soviétiques. Un élément plus ambivalent sera analysé en détail, celui de la représentation de la figure féminine. Aussi, nous commenterons le rôle capital que tient la musique dans ce cinéma, musique qui connaît également durant la *glasnost* des évolutions notables. Nous verrons que les concepts de circulations culturelles sont pertinents dans notre approche, avec un examen du poids du cinéma occidental et des nouveaux réalismes dans la création de ce nouveau genre cinématographique soviétique.

Puis, nous détaillerons l'environnement autour de ces films, leurs réseaux, leurs acteurs-clés, leurs circuits de distributions et d'échanges. Cette période particulière marque l'essor d'expérimentations nouvelles dans les circulations culturelles, notamment avec la France, permise par la perte du monopole étatique soviétique, que nous préciserons.

Enfin, nous étudierons la réception critique et publique de ce cinéma, par le biais des nominations et récompenses dans les festivals, leurs couvertures médiatiques et leurs réussites commerciales. Surtout, ce n'est pas uniquement en tant qu'œuvres cinématographiques, mais en tant que révélateurs d'une époque, d'un bloc qui se fissure et dont les premières brèches peuvent être perçues par le biais de ces films, comme c'est le cas avec d'autres imaginaires culturels soviétiques de l'époque, que ces films sont reçus. Nous poursuivrons ainsi chronologiquement notre analyse pour comprendre sur le long terme pourquoi les trois long-métrages de notre corpus, à savoir *Est-il facile d'être jeune ?*, *La Petite Véra* et *Taxi Blues*, possèdent ce statut si unique de

représentants du cinéma de la *glasnost*, aussi bien en Union soviétique qu'en France et ailleurs dans le monde.

Partie I : La *glasnost* à l'écran

A) Trois films représentant l'esthétique de la *tchernoukha*...

1) Des thématiques sombres du réel enfin abordées

« *Nous devons dire la vérité, pour que cette vérité rétablisse l'ordre et la paix dans l'âme des gens.*¹ » Dévoiler la réalité d'un monde sans ambages, voilà l'objectif des artistes soviétiques de la *glasnost* et cette citation de Vassili Pitchoul rejoint celle vue en introduction de Elem Klimov. Mais quelle est cette réalité ? La plupart des œuvres de cette période, libérées de toute censure, révèlent des *topoi* alors bien connus pour les Soviétiques : sexe, drogue, alcool, conflit, misère. En bref, une noirceur intrinsèque à la société qui vient toucher l'âme même des individus. Cette noirceur représentée par les arts porte un nom ; c'est l'esthétique de la *tchernoukha*, terme traduisible par noirceur. Dans leur ouvrage référence, Michael Brashinsky et Andrew Horton définissent cette *tchernoukha* en six points : l'effondrement de la sphère familiale, l'immoralité des citoyens soviétiques moyens, la mort de toute forme d'idéal, la précarité, le non-sens des actions et le sexe². Ces critères sont tous présents dans *La Petite Véra*, *Est-il facile d'être jeune ?* et *Taxi Blues*. Le premier est un parfait représentant de ce style *glasnost*, rentrons alors plus en profondeur dans le film pour en faire la démonstration.

Reprenons ces critères un par un et d'abord sur la ruine familiale : le père Kolia poignarde le futur mari de sa fille, la mère Rita demande à celle-ci de mentir à la police, le frère Viktor trompe sa femme et Véra ne parvient jamais à dialoguer avec eux. Sur l'immoralité et sans rentrer dans une définition philosophique sur ce qui est moral, il faut rappeler que le père est alcoolique ou que la plupart des jeunes du film, la protagoniste en tête, boivent et se droguent. Véra, Sergueï et leur camarade n'ont aucune perspective d'avenir et ne croient en rien, la première ne souhaitant pas travailler. Le délabrement de la majorité des logements visités durant le film frappe l'esprit, telle la promiscuité constante offerte par l'appartement familial.

1 : Patrick Cazals, Serge Daney, Laurent Daniélou, François Niney, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Spécial URSS : « Ciné-pérestroïka : le rideau déchiré », *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, Interview de Vassili Pitchoul, « Qui vivra Véra », p. 26.

2 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 292 p.

De nombreux personnages prennent des décisions insensées sous le coup de l'hystérie, comme Sergueï annonçant le mariage à Viktor. Enfin, la jeune génération entretient dans le film une sexualité débridée, Véra se donnant à Sergueï dès leur première rencontre. Un dernier élément, l'humour noir, est parfois rapproché à cette *tchernoukha* et le film n'en est pas exempt, comme lorsque Sergueï, parodiant les valeurs du communisme, répond à Véra : « *Tous les hommes sont frères mais, va savoir pourquoi, ils se cassent tout le temps la gueule.* » C'est l'ensemble de ces éléments, véritablement novateurs dans le septième art soviétique, qui plait aussi bien aux Soviétiques qu'aux Occidentaux, qui ne manquent pas de le remarquer. La troisième partie de ce mémoire, consacrée à la réception des films, s'y attarde. Novateurs car, comme le relève Mathilde Crémades :

« *Du jour au lendemain, tous se retrouvent confrontés à une variété de tabous sociaux que la censure avait pris grand soin de garder sous silence : la pauvreté, l'alcoolisme généralisé, la perte des valeurs, des responsabilités, les familles dysfonctionnelles, la violence domestique, la violence urbaine, les abus sexuels, la délinquance juvénile, l'harassement de la classe ouvrière...³ »*

Plusieurs de ces thématiques sont également abordées par *Taxi Blues*, le faisant bien appartenir au genre de la *tchernoukha*, tel ce conflit générationnel entre brejnévien et gorbatchévien, représenté par les héros Schlikov et Liocha. Ou encore les lieux par lesquels passent ces protagonistes : « *des arrière-cours glauques et mal fréquentées, des immeubles insalubres, des caves où l'on entrepose de la viande dans des conditions d'hygiène déplorable, des terrains vagues au marché noir...⁴ »* A ces scènes s'ajoutent toutes celles à l'intérieur de l'appartement de Schlikov, qui ne sont pas sans rappeler celles de *La Petite Véra*, où la promiscuité semble être le maître mot. Bien considéré par les critiques comme appartenant à ce style⁵, nous pouvons mettre en avant un point caractéristique du film le plaçant dans cette catégorie. Si bien qu'il dépeint de manière réaliste une situation bien connue en URSS, celles des chauffeurs de taxi.

3 : CREMADES Mathilde, *L'esthétique de la noirceur dans le cinéma de la glasnost (1986-1991)*, mémoire d'arts visuels de l'université Jean Jaurès de Toulouse, sous la direction de Mireille Raynal-Zougari, 2016.

4 : AUBERT Hervé, « *Taxi Blues, l'URSS de la perestroïka vue par Pavel Lounguine* », dans *Le Mag du Ciné*, 2021.

5 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*

Le carburant, pendant la *pérestroïka*, devient de plus en plus rare et donc cher, la mafia s'implique dans leurs affaires. Ainsi en août 1990, soit deux mois avant la sortie du film, un parc de taxis moscovites est attaqué par un escadron, laissant des morts, cela en toute impunité. La *Gai*, la police des routes, distribue des amendes selon d'obscures raisons, « à tel point que les taxis expliquent ainsi les initiales PG peintes sur les voitures de la *Gai* : en fait, disent-ils, elles signifient "Pomilyi Gospodī !", "Aie pitié de moi, Seigneur".⁶ » Les chauffeurs de taxi moscovites sont donc en première ligne face à l'effondrement économique, moral et social de l'URSS. Peut-on dresser un tableau plus noir ? Le caractère du personnage de Schlikov est ainsi plus aisément compréhensible lorsque ce contexte est connu. Face à lui, Liocha le musicien apporte une touche différente, mais également permise par la *glasnost*, ce que nous préciserons dans une prochaine partie. La noirceur du monde soviétique peut et doit se révéler au grand jour pour l'ensemble des artistes. Et si nos films de fiction abordent en globalité ces thèmes, dans *Est-il facile d'être jeune ?*, ils prennent une toute autre importance puisqu'il s'agit d'un documentaire, qui plus est un documentaire souhaitant dévoiler les réalités morbides d'une société en putréfaction. Parmi la mosaïque d'individus interrogés dans celui-ci,

« Il y a l'apprenti médecin, mort pour avoir été mal soigné... à l'hôpital. Le beau blond devenu autopsieur, ou embaumeur, ouvrant les cadavres sans émotion apparente, pour gagner sa vie. Le facteur, adepte de Hare Krishna⁷, le jeune punk au blouson noir bardé de cuir, qui asperge de "bombages" rouges les murs de sa ville, et l'apprenti cinéaste, qui tourne avec ses copains une sorte de film fantastique et futuriste, désespéré, parce qu'il voit sa vie comme un long couloir étroit où rode la mort. Il y a la jeune mère terrifiée par l'accident de la centrale nucléaire, et qui voudrait que sa fille, plus tard, puisse "cueillir une pomme mûre sans cueillir sa mort", et il y a ce soldat, si beau, qui voulait "murir", a choisi l'armée, et revient d'Afghanistan, où il a l'impression d'avoir accompli "une sale besogne", et après lequel il ne comprend toujours pas pourquoi, aujourd'hui, "on a encore besoin d'envoyer des hommes à la mort."⁸ »

6 : Bernard Cohen, « La course de Louguine », *Libération*, mercredi 17/10/1990.

7 : Branche de l'hindouisme, considérée comme une secte en Russie et en France.

8 : Annie Coppersmann, « Graine de désespérance », *Les Echos*, lundi 04/07/1988.

Annie Coppermann, des *Echos*, fait bien comprendre dans sa critique la multitude de ces thèmes abordés, qui ne peuvent exister sous la censure, surtout d'une manière aussi frontale et documentaire. C'est, plus que des thématiques, l'entière d'un système, celui soviétique semblant au bord de l'effondrement, qui est révélé. Le désespoir provient aussi bien des désastres écologiques, « de Tchernobyl à l'assèchement de la mer d'Aral⁹ », que de la guerre, avec la déroute d'Afghanistan. L'ensemble des critiques le comprennent « le dénominateur commun de ces confidences, c'est l'absence de perspective, le désespoir, l'indifférence et le cynisme.¹⁰ » Cette « absence de perspective » lié aux nombreux problèmes intrinsèques à l'Union soviétique, est le thème central du film, qui, s'il ne répond pas à sa question « Est-il facile d'être jeune ? », semble témoigner d'un grand « non ». A. Coppermann cite à plusieurs reprises le film en ce sens :

« Plus encore : c'est une génération plutôt désespérée, que celle des jeunes Soviétiques d'aujourd'hui. Une génération qui n'hésite pas à proclamer "qu'aucune idée ne mérite qu'on vive et qu'on meure pour elle", que "la tension du monde ne diminuera pas", une génération qui ne croit pas à grand-chose, qui a peur de vivre, qui se sent étouffée, et n'est en rien concernée par les idées de ses aînés, par le passé de son pays.¹¹ »

C'est surtout une nouvelle jeunesse, en conflit avec la vieille génération brejnévienne, en opposition avec elle, comme dans *Taxi Blues*, qui est montrée ici. Le film de Juris Podnieks, d'ailleurs sous-titré « *Sur ceux qui cherchent leur place dans la vie* », est considéré comme le premier produit de la *glasnost*, étant le premier à montrer cette jeunesse, à lui donner la parole, ouvrant ainsi la voie à tous les autres : « Juris Podnieks a achevé son examen de l'aliénation de la jeunesse avec son film révolutionnaire, et a ouvert la voie au nouveau cinéma soviétique.¹² » Comme celui de *La Petite Vera*.

4 : DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, La Découverte, Paris, 2009.

5 : « Le nouveau cinéma soviétique : la Pérestroïka sur l'écran », *Ciné-club universitaire*, Université de Genève, 1988.

6 : Annie Coppermann, « Graine de désespérance », *Les Echos*, lundi 04/07/1988.

7 : BEARDOW Frank, *Little Vera*, I. B. Tauris, Londres, 2003, 96 p.

Mais cette esthétique de la *tchernoukha* n'est pas au goût de tous, surtout en URSS et au sein même des cinéastes. Ainsi Nikita Mikhalkov et E. Klimov défendent-ils les mêmes thèses à ce sujet : « *Nous n'avons plus que criminalité, prostitution, corruption et drogue. Résultat, on a huit mauvais films sur dix* », stigmatise le premier, poursuivant, « *On a l'impression que ce n'est qu'en parlant de ce qui était interdit auparavant qu'on fera de bons films. Or c'est une erreur.*¹³ » Car il est vrai que cette impression se défend, aussi l'ensemble des points caractérisant la *tchernoukha* sont-ils tous des points susceptibles de se faire censurer sans *glasnost*. Est-ce donc réellement une représentation de la vérité souhaitée par nos réalisateurs, ou bien une tentative d'évoquer l'ensemble des sujets auparavant tabous ? Sûrement un peu des deux, mais ce n'est pas notre problématique. *La Petite Véra* est un porte-étendard de l'ensemble des sujets de la *glasnost*, mais ne les aborde pas tous, c'est pourquoi nous évoquons *Est-il facile d'être jeune ?* pour la guerre d'Afghanistan et *Taxi Blues* pour la vie moscovite, afin de compléter ce tableau d'ensemble. Mais parmi la conséquente mosaïque de thèmes présents dans le film de J. Podnieks, certains sont laissés de côté, comme le SIDA ou la prostitution, qui eux le sont dans celui de V. Pitchoul. Ils possèdent donc tous des thématiques de la *tchernoukha* en commun, mais ne peuvent les représenter dans leur entièreté à l'écran chacun. Malgré tout, parfois, une même critique pourrait presque s'appliquer à plusieurs films : ici, Michel Pérez, du *Nouvel observateur*, note à propos du film letton que « *quelquefois les drogues dures, le suicide ne sont pas très loin. Chez ceux qui abordent la vie professionnelle, beaucoup d'échecs, de carrières avortées, de grands espoirs qui s'éteignent dans la médiocrité des jobs provisoires qu'on ne quitte plus.*¹⁴ » Cette analyse pourrait s'appliquer à *La Petite Véra* sans problème. Mais un point en particulier manque au documentaire letton, celui de la représentation féminine.

13 : GODET Martine, « Le cinéma soviétique à l'heure de la Pérestroïka », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29, p. 85-90, 1991.

14 : Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

2) Un exemple ambivalent : la représentation féminine

Comme le résume le journal *Nouvelles de Moscou* du 3 décembre 1989, cité par Martine Godet, « *L’emblème du cinéma soviétique contemporain pourrait être composé d’une femme nue fumant de la marijuana devant un portrait de Staline.*¹ » La femme nue, ici, pourrait être Véra. Le titre du film n’est d’ailleurs pas anodin, puisqu’au-delà du prénom féminin, « *C’est également un nom qui évoque les rapports de l’homme à Dieu, puisqu’il signifie la foi.*² » *La Petite Véra*, la petite foi donc et Véra est décrite comme de petite vertu dans le film. Sa représentation est révélatrice de plusieurs points importants selon nous au regard de ce nouveau cinéma. Il faut au moins reconnaître qu’il y a une forte représentation féminine dans *La Petite Véra*, puisque nous suivons une protagoniste. *A contrario*, le fait d’être une jeune femme soviétique ne semble pas intéresser le réalisateur J. Podnieks, qui n’accorde que deux figures féminines à son film, brièvement esquissées. Dommage, pour un documentaire souhaitant révéler la vie des jeunes soviétiques, que d’en oublier la moitié.

Dans *Taxi Blues*, il n’y a qu’un seul rôle féminin d’envergure dans ce film très viriliste, à l’opposé de la distribution du film de V. Pitchoul, celui de Christina, la petite amie de Schlikov. Dans sa plus importante scène, alors qu’elle est séduite par Liocha, qui lui joue du saxophone devant un Schlikov jaloux, elle se voit violer par ce dernier, qui s’emporte, casse le saxophone, chasse le musicien et procède à ce crime. Mais la manière de filmer, ainsi que la manière dont cette scène est reçue par les critiques, montre que cet acte n’est pas considéré comme un viol, simplement « *une forme brutale de sexe.*³ » C’est la scène la plus longue pour l’actrice, qui passe donc pour être, si ce n’est à l’origine, du moins un amplificateur des misères et des malheurs des protagonistes masculins. Elle n’aurait pas dû être attirée par la musique de Liocha, elle aurait dû consentir à l’acte sexuel de Schlikov... C’est surtout après cet événement que les deux hommes se brouillent, irrémédiablement. La figure féminine dans les films de la *tchernoukha* est soit absente, soit perçue négativement, comme c’est le cas également dans *La Petite Véra*.

1 : Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

2 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, p. 25.

3 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*

Car le personnage de Véra subit le même traitement que celui joué par Natalia Koliakanova, Christina, la compagne de Schlikov dans *Taxi Blues*.

Véra, c'est elle qui marque les esprits à l'époque de la sortie du film et ce partout où il passe. La prestation de l'actrice principale Natalia Negoda est remarquée et, par-delà, c'est surtout sa plastique et ses scènes de nu. Et pas n'importe quelle scène : « *Pour la première fois, l'acte sexuel était montré. De quelle façon : Véra, nue, à califourchon sur son jeune époux, parle de l'enfant qu'elle attend.*⁴ » Si bien que pour la première fois dans l'histoire du cinéma soviétique, une scène de coït est représentée assez explicitement à l'écran, avec qui plus est une position, l'Andromaque, qui induit une domination féminine, inconcevable dans la société patriarcale communiste. En témoigne les nombreuses lettres reçues par le couple suite à la diffusion de leur film, comme celle-ci : « *Nous avons entendu que ceux qui ont fait le film sont dans leur vingtaine, ils ne savent donc pas qui devrait être au-dessus lors d'un acte sexuel, donc il montre la prostituée au-dessus du parasite.*⁵ » Un exemple parmi tant d'autres, qui peut expliquer le retentissement en URSS de ce film. Plus loin dans ce mémoire est détaillée l'utilisation de cet élément dans la campagne de communication du film à l'international. Mais il est possible d'évoquer plus longuement l'image de la femme véhiculée par *La Petite Véra*. Cela amène à se questionner sur la représentation de la figure féminine du film, qui est censée montrer une libération de celle-ci. En choisissant de coucher avec qui elle le souhaite, quand elle le souhaite, le film tente de prouver que son héroïne est libérée. Mais cette femme libérée ne l'est-elle que par le sexe ? Peut-être l'est-elle ainsi dans la tête d'un homme comme V. Pitchoul, même s'il faut rappeler que le scénario est celui de sa femme Maria Khmelik, mais nous ne croyons pas que cela soit le cas. Ce n'est pas parce que Véra possède une vie sexuelle épanouie qu'elle est libérée. Déjà la rédaction des *Cahiers du Cinéma* le note lors de leur voyage en URSS : « *Il a suffi que l'évocation franche et crue de la sexualité soit permise aux cinéastes pour qu'on découvre l'existence d'un bras de fer rageur entre hommes et femmes.*⁶ »

4 : « Info 3 plus : L'URSS : glasnost et Pérestroïka », *France 3*, mardi 26 juillet 1988, n° de notice : CAC02010424, Inathèque.

5 : BEARDOW Frank, *op. cit.*, p. 99.

6 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Le rideau déchiré ».

Pire, sous couvert de lutte pour la libéralisation féminine, *La Petite Véra* paraît misogyne dans son propos, misogynie qui se retrouve souvent dans les films de la *tchernoukha* — non pas qu'elle ne soit pas présente auparavant —. Ainsi le récent travail de Svetlana Y. Ter-Grigoryan éclaire-t-il cet élément, en précisant qu' « *il convient de noter que ces films ont tenu les femmes pour responsables des circonstances déplorables de leur condition. [...] La sexualité des femmes est décrite comme inextricablement liée aux dysfonctionnements de la famille. [...] Ces films ont finalement encouragé une tradition consistant à assimiler l'action sexuelle des femmes à la dégradation de la société.*⁷ » Cette analyse colle avec le destin de Véra dans le film, car elle est montrée et ce dès le début, comme la source des problèmes de ses parents et de son frère, problèmes s'accroissant largement quand elle décide de coucher puis de se marier avec Sergueï. Et cette analyse vaut également pour le personnage féminin de *Taxi Blues* évoqué plus haut. C'est d'autant plus dommageable car la volonté de M. Khmelik dans son scénario est bien de montrer l'extrême violence à l'égard des femmes, toujours victimes ou presque dans la société soviétique. Cela peut se constater dans la nouvelle qu'elle rédige à la suite du film, où Véra est bien dépeinte comme victime, tout comme d'autres femmes, telle que Lena, sa meilleure amie, obligée de se prostituer pour subsister, scène qui n'est pas présente dans le film⁸. Pour terminer, il est important d'évoquer un dernier élément qui contribue à expliquer la place de victime de Véra et qui conduit à sa tentative de suicide : elle ne possède jamais d'espace à elle. Ainsi, en extérieur et dans les lieux publics, le citoyen soviétique est-il forcé de jouer son rôle et de rester à sa place, place dictée par le parti. Mais même chez elle, la promiscuité est présente, puisqu'elle vit en permanence au contact de ses parents, avec qui elle ne s'entend pas, dans leur petit appartement. Si le film laisse entendre que c'est la tentative de viol d'Andriousha, son ami, qui lui donne envie de se suicider, il est intéressant de reprendre un concept de l'éthologie pour expliquer qu'elle est constamment violée dans le film.

7 : TER-GRIGORYAN Svetlana Y., « Sexism on the Silver Screen: Misogyny and Cultural Continuity in Soviet Glasnost Cinema, 1987–1991 », dans *The Soviet and Post-Soviet Review*, Vol. 44, n° 3, 2017.

8 : BEARDOW Frank, *op. cit.*, p. 109.

Si bien que son *Umwelt*, qui désigne l'environnement sensoriel propre, est perpétuellement pénétré par des agents négatifs, comme ses parents. Si cette explication peut sembler étrange, elle est utilisée en sociologie et ainsi par Sylvain Pasquier lorsqu'il reprend les travaux d'Erving Goffman⁹. Selon ce dernier, en société, des rites d'interactions sont nécessaires pour ne pas perdre la face et chaque individu joue un rôle différent en fonction de sa situation sur un moment présent¹⁰. La situation peut évoluer lorsque son *Umwelt*, sa sphère sensorielle privée, est pénétrée par une autre. C'est ce qu'indique S. Pasquier dans son article. Or, cette pénétration n'est pas forcément négative, puisqu'elle arrive tous les jours d'une vie. Mais lorsque la pénétration de l'*Umwelt* est non-consentie, l'individu se fait violer son espace sensoriel. C'est ici que la mise en scène et le scénario de *La Petite Véra* semblent implicitement créer tout cela. Pour le scénario c'est entendu, puisque Véra n'est jamais, ne peut jamais, être seule et elle doit vivre chez ses parents en permanence. Et la mise en scène de V. Pitchoul et ses mouvements de caméra à main dans les intérieurs et particulièrement dans le petit appartement familial, sont cruciaux car les personnages entrent presque en collision avec la-dite caméra, ou la balaient de côté, cet œil prothétique, comme dirait D. Vertov, pénètre dans leur intimité en permanence et montre que cette intimité est impossible ici. Il nous paraît important de nous attarder sur ces éléments étant donné que cela n'a jamais été abordé et que la grande majorité des études sur la *tchernoukha* et *La Petite Véra* présente juste le film comme une révolution sexuelle féministe, avec à sa tête une « *sex-star soviétique*¹¹ ». L'actrice de *Taxi Blues* N. Koliakanova est reçue de la même manière, il est donc intéressant de constater que ces deux rôles féminins, l'un principal l'autre secondaire, sont tous deux présentés comme à l'origine des troubles environnants ces femmes, et subissent les mêmes crimes sans que cela n'émeuve et leurs actrices subissent hors du film des traitements médiatiques similaires, traitements que ne subiraient pas des acteurs masculins. Mais cela est développé dans une prochaine partie. Et après avoir étudié en profondeur cet aspect thématique du cinéma de la *tchernoukha*, évoquons désormais ses aspects formels.

9 : PASQUIER Sylvain, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », dans *Revue du MAUSS*, n° 22, p. 388-406, 2003.

10 : GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, Les Editions de Minuit, Paris, 1974.

11 : « Createurs'studio hollywood », *TFI*, Interview de Natalia Negoda par Laurence Gavron, mercredi 31 mai 1989, n° de notice : CPA89005666, Inathèque.

3) Une esthétique filmique particulière

Plusieurs éléments de réalisation tranchent avec ceux glorifiant les héros soviétiques des films soviétiques précédents. La *tchernoukha* se ressent ainsi jusque dans la réalisation, moins contrainte par les règles formelles de la censure, laissant plus de liberté aux artistes. Cela permet notamment à la réalisation de *Taxi Blues* d'être particulièrement louée, il suffit pour s'en convaincre d'indiquer que le film remporte le Prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1990, nous y reviendrons.

Dans sa mise en scène, la caméra est souvent proche des personnages afin de faire ressentir leurs émotions, entre alternance de mouvements frénétiques lors de scènes d'actions et de mouvements lents — voire aucun mouvement, en caméra fixe — pour les introspections. Les critiques relèvent que sur le plan de la mise en scène, « *la caméra de Lounguine pourrait être qualifiée de naturaliste : le cinéaste se veut très réaliste dans sa description de la société, jusqu'aux détails les plus sordides parfois.*¹ » C'est un point intéressant, puisqu'en accord avec une esthétique filmique de la *tchernoukha*, soit la description sombre mais fidèle de la société. Afin d'obtenir ce rendu, Pavel Lounguine s'est constitué une méthode de travail spécifique et novatrice, qu'il détaille ainsi : « *J'avais loué un grand appartement vide que l'on a divisé en deux parties, l'une qui a servi de décor au film, l'autre pour l'office, le bureau, le dépôt de matériel. Le reste a été filmé en décors naturels, on ne s'est pas servi de décors artificiels.*² » N'ayant jamais tourné de film auparavant, étant scénariste de formation, P. Lounguine n'est contraint par aucun *a priori* théorique, rien ne le conditionne dans sa faculté de filmer, si ce n'est les films qu'il visionne. Sa seule volonté est de montrer une réalité, celle de la vie moscovite, dans le but d'avertir le public. C'est pourquoi il filme avec sa rage, « *dans cette façon qu'à sa caméra de tailler son chemin comme un poing en action. De nous restituer au plus juste les éclats d'une société au bord de l'hystérie.*³ » Ce poing, engendré par la colère d'une situation difficile, pourrait résumer ce qu'est le cinéma de la *tchernoukha*, une lave de rage qui, grâce à l'éruption permise par la *glasnost*, jaillit sur les écrans, de manière cathartique.

1 : AUBERT Hervé, « Taxi Blues, l'URSS de la perestroïka vue par Pavel Lounguine », dans *Le Mag du Ciné*, 2021.

2 : Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

3 : Dominique de Saint Pern, « Un taxi en zone rouge », *L'Express*, jeudi 11/10/1990.

Cette catharsis est présente dans *La Petite Véra*, qui garde une esthétique filmique de la *tchernoukha*. Ainsi, les mouvements de caméra qui ne sont pas innocents et servent le propos du film sont légions. Le plus évident est le parallélisme entre la scène d'ouverture et de clôture. Ces plans sont deux panoramiques de la ville de Jdanov⁴ et servent de cadre au film. Le premier expose des cheminées industrielles crachant leurs fumées dans la nuit et peu à peu, dans un jour bien gris qui se lève. Le dernier reprend ce mouvement, mais montre une nouvelle aube. De prime abord, d'aucuns pourraient croire en un message d'espoir, que la jeunesse russe triomphe de la vieille génération avec la promesse d'un futur plus radieux et, pour reprendre les mots du réalisateur, qui « évoque aussi cette foi irrationnelle propre au peuple russe, cette idée que tout ira bien malgré tout.⁵ » *A contrario*, une interprétation plus nihiliste est possible, celle du cycle, cycle sans fin du système soviétique qui parvient à briser jusqu'aux plus infimes velléités de contestation. Cette idée est développée par Frank Beardow⁶, qui estime que Sergueï et Véra ne peuvent que ressembler dans le futur aux parents Kolia et Rita, qui représentent pourtant leurs antipodes au cours du film. La vie soviétique est telle qu'elle écrase les individus selon le réalisateur lui-même⁷ et ainsi la fin reste ouverte — la musique mélancolique peut renforcer cette impression —. Ce double effet de style est uniquement créé par les simples panoramiques que choisit de réaliser V. Pitchoul.

4 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 1, dans Annexes, P. 131.

5 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, p. 27.

6 : BEARDOW Frank, *op. cit.*, p. 90.

7 : *Cahiers du cinéma*, *Ibid.*

De plus, le cloisonnement dans lequel se trouvent les protagonistes, prisonniers de leur environnement — l'appartement familial — et pareillement de la société soviétique, est retranscrit par les mouvements de caméra pour lesquels opte le cinéaste, de la même façon qu'avec *Taxi Blues*. Et si la plupart des critiques françaises de l'époque n'y prêtent guère attention, le journaliste spécialisé Gérard Pagon le note dans son billet :

« Les personnages suffoquent dans un cadre étroit où les affrontements se succèdent, se répètent. Et la caméra les accompagne, les traque, leur vole un geste ou un regard, s'accroche comme dans un reportage où chaque seconde serait essentielle : elle observe Véra qui se débat tel un insecte pris dans une toile d'araignée.⁸ »

La comparaison avec le genre du reportage est séduisante, puisqu'avec cette caméra épaulée ou à main de médiocre qualité présente une bonne partie du film et la volonté du réalisateur de dépeindre la vérité de son temps, certains pourraient y voir un documentaire. Une critique cinéphilique plus actuelle remarque également le travail fourni par V. Pitchoul dans ses plans :

« La caméra de Pitchoul, souvent nerveuse dans la première partie, travaillée pour des plans complexes (l'ouverture...), se fait patiente pour nous installer dans le point de vue — parfois volontairement trouble — d'un familier de Véra, inscrire presque tacitement son âme en quête d'un lieu où vivre avec une autre âme, dans le vertigineux néant de Jdanov.⁹ »

Le propos est sensiblement le même, à savoir que la caméra nous place au coeur de la sombre vie de Véra, qui incarne parfaitement l'état d'esprit que désirent mettre en avant M. Khmelik et son mari.

8 : Gérard Pagon, *Télérama*, n° 2056, semaine du 10 au 16 juin 1989.

9 : « La petite Véra (Malienskaïa Véra) de Vassily Pitchoul (1988) », *Ciné-club universitaire*, Ecole Normale Supérieure Ulm, 2015.

« *Pitchoul regarde, la rage aux tripes, et filme comme un boucher. De longs plans-séquences où les acteurs se déchainent jusqu'à la nausée* », note même René Bernard pour *L'Express*¹⁰. Ce film reste comme *Taxi Blues* une épreuve cathartique pour ses créateurs, qui peuvent enfin purger leurs passions provoquées par ce monde de misère.

Pour le film letton *Est-il facile d'être jeune ?*, l'esthétique filmique tranche avec celui de nos deux autres œuvres du corpus. De par sa nature, documentaire, il n'est pas envisageable de contenir des mouvements de caméra similaires, même si nous avons vu plus haut qu'un certain documentarisme est relevé par les journalistes à propos de *La Petite Véra*. Et pourtant, malgré les divergences inhérentes à ce genre, comparé à celui fictionnel, la réalisation novatrice du film de J. Podnieks peut s'inscrire dans ce renouveau cinématographique soviétique. Cela est remarqué par plusieurs témoins de l'époque. Ainsi, pour *L'Humanité*, « *c'est le film lui-même qui reprend en compte le droit à la différence en cessant d'être strictement documentaire pour devenir expérimental*.¹¹ » Ce terme, « *expérimental* », se retrouve chez un collègue du *Monde*¹², tandis que *Révolution* note que ce documentaire possède un « *haut niveau de lucidité civique et de qualité artistique*¹³ » et enfin *Le Point* constate qu'il est « *mis en scène comme un film de fiction*.¹⁴ » C'est à l'inverse du film de fiction penchant vers le documentaire, un documentaire penchant vers le film de fiction. Ces remarques sont sûrement imputables au caractère non-linéaire du film, qui nous présente une galerie d'individus variés. Un fil rouge, celui du procès de jeunes spectateurs d'un concert de rock ayant vandalisé un train, côtoie des questionnements sur le monde soviétique de l'époque et sur les aspirations de ses jeunes. Et, au milieu de tout ça, les interrogations du réalisateur lui-même traversent le film, ainsi que des images surréalistes tournées par des amateurs présents dans le film et non par J. Podnieks, qui existent telles des séquences de rêves incorporées au métrage. Ce côté avant-gardiste est une sorte de retour aux sources pour ce film letton.

10 : René Bernard, « Chaud, le dégel... », *L'Express*, vendredi 02 juin 1989.

11 : J. R., « Glasnost en Lettonie », *L'Humanité*, mardi 19/05/1987.

12 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

13 : Marcel Martin, *Révolution*, vendredi 17/06/1988.

14 : Jean-Michel Frodon, *Le Point*, lundi 04/07/1988.

Si bien que de nombreux documentaires voient le jour en Lettonie après la Révolution russe : Sergueï Eisenstein, natif de Riga, y fait ses débuts, les actualités filmées étant alors très populaires et leurs réalisateurs réputés. Yves Plasseraud nous apprend que « *le documentaire intitulé La chronique sonore de Lettonie (Latvijas skanu kronika) obtint même à l'époque un succès mondial* », ou que « *le cinéaste letton J. R. Doreds fut le seul à réaliser un film non-officiel des funérailles de Lénine.*¹⁵ » En dépit de l'inexistence d'une véritable industrie cinématographique nationale, des vedettes locales jouissent alors d'une notoriété européenne. Les Studios de Riga, réputés pour leurs créations documentaires et dans lesquels est monté *Est-il facile d'être jeune ?*, ne sont créés qu'après la guerre et le stalinisme, en 1961. Mais c'est surtout grâce à la *glasnost* et à la *perestroïka* que vient un début de reconnaissance internationale via le documentaire de J. Podnieks, selon Y. Plasseraud. Le Letton, en se mettant ainsi personnellement en scène, avec sa caméra et ses sujets, « *comme D. Vertov avant lui, réalise un Kino-pravda contemporain, avec un film cherchant à montrer le réel via des procédés purement filmiques, de montage ou d'effets visuels.*¹⁶ » Il colore son film d'une manière expressionniste via des juxtapositions d'images, la multitude d'entretiens avec ses questions hors-champ, le plus souvent directement audibles, où il interpelle le questionné en outrepassant les règles de politesse du discours documentaire traditionnel et enfin en mélangeant des plans en couleur du passé, ceux du concert de rock, avec des scènes contemporaines, plus tardives, souvent capturées en monochrome ou en sépia. La bande-son est elle électronique, composée de nappes musicales inquiétantes, comme il y en a dans *La Petite Véra*. Ces procédés sont bien novateurs ou plus vus depuis longtemps dans les documentaires soviétiques, car ils ne s'inscrivent pas dans la ligne officielle précédente, qui au-delà de montrer des héros positifs archétypaux, suivent une ligne formelle classique. Certains de ces éléments de retour aux sources avant-gardistes sont donc bien à noter comme nouvelles caractéristiques du cinéma de la *glasnost*.

15 : PLASSERAUD Yves, « Riga : la cohabitation de sociétés rivales », dans *Villes baltiques. Une mémoire partagée*, n° 11, p. 143-159, 2010.

16 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*, p. 73

Pourtant, comme le note A. Horton et M. Brashinsky, difficile d'imaginer deux cinéastes plus différents dans leur approche idéologique que Dziga Vertov, défenseur enthousiaste de la cause communiste et J. Podnieks, commentateur acerbe des failles de ce système. Ceux-ci indiquent que « *l'approche de J. Podnieks pourrait être qualifiée de cinéma vérité expressionniste*¹⁷ », un style qui est devenu populaire auprès de nombreux nouveaux réalisateurs de documentaires dans les années 1980. Le film est à la fois une enquête brûlante dans ses entretiens et une déclaration personnelle pleine de colère dans son montage et sa structure. Par moments, la caméra donne l'impression d'assister à un événement en direct, comme dans la salle d'audience où le groupe de jeunes est jugé, dont *Le Monde* note que la-dite « *caméra n'est pas tendre pour le tribunal et parcourt froidement les traits de ces adultes ensommeillés, l'esprit ailleurs, qui condamnent au hasard.*¹⁸ » Et comme avec *La Petite Véra*, l'image de clôture est ambivalente, car mêlée d'espoir et de désespoir. Nous y apercevons un vétéran d'Afghanistan boiteux marchant sous la pluie dans une rue déserte pour prendre un bus. Puis, un groupe de jeunes, debout au bord d'un lac, est vu *via* un filtre bleu rajouté par le réalisateur. Pas par J. Podnieks, mais par le réalisateur amateur dont nous découvrons quelques bribes de son œuvre expérimentale tout au long du métrage. Cette scène se trouve d'ailleurs sur l'affiche originale du film¹⁹. Nous le comprenons, difficile d'opposer représentations formelles et thématiques lorsqu'il s'agit d'évoquer cette esthétique de la *tchernoukha*. De plus, cette fin s'effectue au son de la musique d'un synthétiseur, ce n'est pas anodin, la musique participant également grandement à ce nouveau cinéma soviétique.

17 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, *op. cit.*, p. 74.

18 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

19 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 2, dans Annexes, p. 132.

4) L'importance de la musique

En effet, l'utilisation de la musique renforce les procédés entrepris par les réalisateurs avec leurs mouvements de caméra. Nous venons de l'écrire pour la scène finale d'*Est-il facile d'être jeune ?*, avec une sorte d'atmosphère mélancolique créée par synthétiseur. Les nappes réalisées par ceux-ci sont très caractéristiques, il faut indiquer qu'ils sont très appréciés dans les années 1980 et il n'y a qu'à constater le succès d'un Yamaha DX7 pour s'en convaincre. Ce premier synthétiseur numérique circule dans le monde entier, dont en Union soviétique à partir de 1986. Le même genre de musique parcourt *La Petite Véra*, où nous retrouvons ces nappes mélancoliques au début et également à la scène de fin, renforçant le côté cyclique évoqué plus haut. Cet exemple est typique d'une musique d'illustration, soit d'une musique ayant pour but d'explicitier ce qui est présent à l'écran, par effet de redondance¹. Là encore, ce type de procédé filmique et musical n'est pas nouveau et est relativement classique, mais le désespoir entraîné par cette combinaison, ce manque de perspective, est plutôt novateur pour un film soviétique. Mais au-delà de *La Petite Véra*, ce sont surtout les deux autres films de notre corpus qui se révèlent importants quant au rôle de la musique dans les films de la *glasnost*. Dans *Est-il facile d'être jeune ?*, s'il y a bien quelques utilisations de synthétiseurs à la fin, le thème, révélateur de la génération *glasnost*, qui doit être retenu dans ce film, c'est le rock.

Le film débute en effet par un concert de rock, celui du groupe letton *Pērkons* (tonnerre), à Ogre, une ville située juste à côté de Riga. Le groupe, interdit en 1983, vient tout juste d'être autorisé à jouer à nouveau, s'y rendent donc de jeunes soviétiques. Et ce concert agit comme point de départ du documentaire, puisque les témoignages des jeunes se situent après ce concert et les événements de vandalisme qui en découlent. Ce concert de rock est une démonstration importante de l'évolution croissante de cette musique pour la jeunesse soviétique, bien détaillée par Anna Zaytseva².

1 : ADORNO Theodor, EISLER Hans, *Musique de Cinéma*, L'Arche, Paris, 1997, p. 23.

2 : ZAYTSEVA Anna, *En quête d'Altérité : pour une sociologie des acteurs, lieux et pratiques de la scène rock à Léninegrad/Saint-Pétersbourg dans les années 1970-2000*, thèse de sociologie de l'EHESS, sous la direction de Alain Blum, 2012.

Sans réaliser nous aussi une histoire du rock, nous pouvons écrire qu'Artemy Troitsky, critique de rock soviétique cité par A. Horton et M. Brashinsky, considère que « *les paroles et le "niveau littéraire" de la musique soviétique sont bien plus importants que les niveaux techniques et musicaux, qui sont généralement mis en avant à l'Ouest*³ » et ce sur le même principe que dans les films soviétiques, dans lesquels c'est le scénario qui est le plus important, comme nous le verrons plus tard (c'est lui qui est prioritairement étudié par les censeurs). Cette culture de l'écrit se vérifie également avec les *samizdat*, de plus ce système informel de circulation d'écrits dissidents, que ce soit en URSS ou dans les pays du bloc de l'Est, rejoint nos thématiques de circulations culturelles internationales. Aussi A. Troitsky trouve-t-il que les Soviétiques mettent plus volontiers l'accent sur les questions sociales dans les paroles, dans la mesure où elles affectent l'individu. Ainsi,

« La tradition du rock en Union soviétique est fortement liée à la tradition littéraire soviétique, qui exprime l'injustice sociale et explore les valeurs morales. Cela suggère que pour beaucoup de jeunes Soviétiques, et d'Européens de l'Est également, la difficulté d'être jeune provient en partie de leurs différences morales et idéologiques avec la superstructure communiste dominante. »⁴

Or, cette musique connaît une influence croissante dans la culture soviétique des années 1980, jusqu'à attirer l'attention des Américains au cours du fameux été 1989, avec les gigantesques concerts de *heavy-metal* qui se sont déroulés durant deux jours en août, avec plus de 90 000 personnes se rassemblant chaque jour pour 11 heures de musique au stade Lénine. Lorsque des artistes américains comme Ozzy Osbourne ont joué avec Gorky Park ou d'autres groupes soviétiques, toutes les barrières entre les cultures de la jeunesse soviétique et occidentale se sont effondrées⁵.

3 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, *op. cit.*, p. 75

4 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, *Ibid.*, p. 76

5 : ZAYTSEVA Anna, *op. cit.*

D'un autre côté, les prémices d'une « *invasion russe de la scène rock américaine*⁶ », dans un principe de circulation culturelle, est un signe supplémentaire de normalisation de la vie culturelle de pays autrefois antagonistes. Parmi les principaux artistes de ce genre musical, citons le groupe Zvouki Mou, qui réalise des albums occidentaux et qui commence alors à être diffusé sur les stations de radio ou les chaînes de télévision occidentales. Il est intéressant d'évoquer ce dernier car son chanteur et tête de gondole, Piotr Mamonov, est un des deux acteurs principaux de *Taxi Blues*. Comme dans *Est-il facile d'être jeune ?*, la musique joue un rôle prépondérant dans ce dernier. Mais cette fois, au-revoir le rock, bonjour le jazz. P. Mamonov est pourtant une véritable rock star à Moscou. De plus, Zvouki Mou est possiblement le groupe soviétique le plus célèbre en Occident, comme nous l'explique A. Zaytseva :

« *Ce groupe attira l'intérêt du producteur britannique de musiques électroniques, rock et expérimentales Brian Eno (Talking Heads, U2, etc.). Celui-ci vint en URSS en 1988 pour trouver quelque chose d'exotique à produire, et Artemij Troickij lui conseilla aussitôt Zvuki Mu. En ce dernier, Eno aurait vu "une espèce particulière de minimalisme maniaque". Piotr Mamonov l'aurait charmé en tant que "type étonnant et terrible débarqué d'un Moyen Âge profond". Le disque de Zvuki Mu sortit en 1989, sur le label anglais expérimental Opal Records. Il fut tiré à 35 000 exemplaires (rapidement épuisés).*⁷ »

Ce n'est certes pas un tirage exceptionnel, mais pour ce genre musical particulier en provenance d'Union soviétique, cela reste un score honorable en Occident. En témoigne la présence du groupe au Printemps de Bourges en 1988, soit deux ans avant la sortie du métrage. Cette année-là, c'est un peu le Cannes 1990 pour le cinéma soviétique — nous y reviendrons dans la partie dédiée —, trois groupes y sont présents, avec en tête Zvouki Mou.

6 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*, p. 76

7 : ZAYTSEVA Anna, *op. cit.*

Un journaliste note que « *du côté de Moscou, le rock existe et c'est pas de la camomille. Violent, revendicatif, sulfureux. Ce rock-là, complètement en marge de l'art officiel, ne connaît pas l'auto-censure. Gorbatchev est déjà au pouvoir, et Mamonov est la star de l'underground moscovite.*⁸ » Musique et cinéma ne sont jamais très loin et il est intéressant de constater que les circulations internationales entre ces deux arts différents possèdent des similitudes. Mais alors, à la vue du succès d'estime du rock soviétique et du *curriculum vitae* de P. Mamonov, pourquoi avoir opté pour du jazz dans *Taxi Blues* ? P. Louguine répond : « *La raison pour laquelle j'ai fait de mon héros un jazzman et non pas un rocker, c'est que, pour moi, le jazz représente la liberté totale.*⁹ » Il faut également noter que le jazz, s'il a moins été persécuté que le rock, connaît tout de même des périodes très complexes en Union soviétique. Bien accueilli après la Révolution de 1917, il voit les contraintes se durcir dans les années 1930, au même titre que le cinéma ; le réalisme socialiste est passé par là et les doctrines artistiques staliniennes et jdanoviennes rendent impossible une quelconque liberté artistique. Il faut attendre les années 1960 pour que le jazz recouvre peu à peu ses lettres de noblesse en URSS, tout en sachant qu'en 1991, il connaît à nouveau une période de crise. Ainsi, le personnage joué par P. Mamonov, Liocha, est un saxophoniste sans-le-sou adepte de *free jazz*. Sa vie change radicalement lorsqu'il rencontre le saxophoniste de jazz Hal Singer, dans son propre rôle. P. Louguine le veut absolument pour celui-ci. Or, il vit en France depuis 1965 et obtient la nationalité française en 1986, il paraît donc possible d'imaginer qu'avec les contacts de Marin Karmitz, coproducteur du film — nous y retournerons — il ait été aisé d'obtenir les services du musicien. Encore une fois, il est intéressant d'établir toutes les circulations que cette rencontre crée, si bien qu'à la sortie du film en France, « *Hal Singer et Vladimir Chekassine, qui interprètent la musique de Taxi Blues, se retrouv[ent] pour un concert commun le vendredi 19 à Nanterre, Salle des Congrès, à 20h30.*¹⁰ » La musique influence et permet des circulations internationales avec le cinéma, qui en retour en établit de nouvelles.

8 : Luc Souriau, « Saxo et vodka, c'est la tournée de Piotr Mamonov », 7 à Paris, mercredi 17/10/1990.

9 : Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

10 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

Et pas qu'à Paris, c'est une véritable tournée qu'entreprennent les deux *jazzmen*, qui « *se produi[sent]* à Rennes, le 20 ; Brest, le 21 ; Bourges, le 22 ; Montpellier, le 23 ; Toulouse, le 25 ; Strasbourg, le 26 ; Villeneuve d'Ascq, le 27 et Saint-Denis, le 28 octobre.¹¹ » Une tournée nationale permise par le film, qui ravit les amateurs de jazz, car il faut noter que Vladimir Chekassine, le compositeur derrière *Taxi Blues*, est un des musiciens de *free jazz* les plus populaires d'URSS.

Ainsi, les thèmes inédits apportés par la *tchernoukha*, épaulés par une réalisation novatrice à velléités documentaires tout en restant artistique, accompagnés par des formes musicales contestataires témoignant d'une circulation culturelle, sont bien caractéristiques du cinéma de la *glasnost*. La libéralisation artistique permet de révolutionner les thématiques, les mœurs et les représentations dépeintes à l'écran, quoique celle de la figure féminine doive se voir nuancer et peut en montrer les limites. Toutefois, cette accumulation d'éléments nouveaux nous permet d'établir qu'un genre cinématographique entier est né à l'aide de la *glasnost* et nous allons tenter de le justifier.

11 : François Quenin, *Témoignage chrétien*, samedi 13/10/1990.

B) ... membres d'un nouveau genre, le « *novyi realizm* ».

1) Le poids du cinéma occidental

Le documentaire letton *Est-il facile d'être jeune ?* est le précurseur de ce nouveau genre cinématographique de la *glasnost* : « *le cinéma renouvelait également ses contenus. Les films polémiques concernant la jeunesse constituaient, entre autres, un genre émergent.*¹ » Ce nouveau genre, à cause du contexte de son apparition, contexte de crise interne et externe, est analysé par l'ensemble des acteurs du monde des sciences sociales en temps réel en Occident. Ils établissent des ponts entre celui-ci et ceux qui ont touché leur monde précédemment. Pour ce qui est d'*Est-il facile d'être jeune ?*, le poids du cinéma occidental ne se reconnaît pas forcément dans la réalisation, mais plutôt dans ce contexte de sortie et l'appropriation que s'en font les journalistes et les publics occidentaux. Ce contexte, c'est la guerre d'Afghanistan et beaucoup vont établir un parallèle entre ce premier film dévoilant les horreurs du conflit (horreurs psychiques et physiques du côté des soldats soviétiques, entendons-nous) et les films de la guerre du Vietnam. « *Quant aux confidences des vétérans et des invalides de la guerre d'Afghanistan, elles n'ont rien à envier aux déclarations des vétérans du Vietnam, que l'on trouve dans les documents américains des années 1970.*² » *A posteriori*, nous pouvons encore mieux comprendre cette analyse de l'époque, puisqu'il pourrait presque sembler que J. Podnieks, en affichant ainsi au grand jour la débâcle d'Afghanistan, contribue à la prise de décision du 28 juillet 1986 par M. Gorbatchev d'un désengagement du pays, le film étant sorti le 6 juin 1986. C'est également ce que note Sabine Dullin, estimant que « *le film Est-il facile d'être jeune ?, du Letton Podnieks, ouvrait en 1986 le débat sur l'intervention en Afghanistan, vécue par une partie de la jeunesse comme un Vietnam à la russe.*³ »

1 : ZAYTSEVA Anna, *op. cit.*

2 : « Le nouveau cinéma soviétique : la Pérestroïka sur l'écran », *Ciné-club universitaire*, Université de Genève, 1988.

3 : DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, La Découverte, Paris, 2009.

Les Américains eux-mêmes sont très sensibles à ce sujet et vont encore plus loin, considérant qu'au-delà d'évoquer cette guerre, ses dégâts physiques et matériels, *Est-il facile d'être jeune ?* donne à voir de manière contemporaine les dégâts psychiques sur les vétérans, alors que les films évoquant frontalement le syndrome de stress post-traumatique arrivent plus tardivement aux États-Unis, ou alors uniquement via la fiction et de façons détournées : « *aux États-Unis, par exemple, aucun documentaire de cette envergure n'a été réalisé sur les effets de la guerre sur les anciens combattants qui sont rentrés chez eux avant la fin de la guerre du Vietnam.*⁴ » Pour expliquer ce phénomène particulier, il est possible d'affirmer que les précédents films occidentaux portant sur ces sujets, ajoutés au contexte particulier de *pérestroïka* et de *glasnost*, rendent un tel film possible et même inévitable, du moins d'un point de vue matérialiste historique. Ainsi, pour les sociologues William Ogburn et Dorothy Thomas, la question de la paternité ou de la maternité d'une invention est vaine, dans la mesure où les inventions sont, par essence historique, inévitables. « *Etant donné le bateau et le moteur à vapeur, le bateau à vapeur n'était-il pas inévitable ?*⁵ », interrogent-ils. Quand tous les éléments sont là, l'invention doit arriver. Ici, les éléments contextuels tirés de l'Occident sont là et J. Podnieks lui-même ne prévoit pas vraiment son film. Et comme le fait remarquer Abrams Kleckins, un des scénaristes qui travaille sur le métrage, ce dernier est sorti exactement au bon moment : seulement six mois plus tôt, il aurait tout simplement été interdit et n'aurait pas atteint les écrans et six mois plus tard, il n'aurait pas eu la même résonance, car à ce moment-là, ces problèmes sont largement débattus, tant dans les médias que dans le cinéma documentaire⁶.

4 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit.

5 : OGBURN William F., *Social Change with Respect to Culture and Original Nature*, Cornell University Library, New-York, 2009, 392 p.

6 : MAWHOOD Will, <https://kulturaskanons.lv/en/archive/vai-viegli-but-jaunam/>, Latvijas Kulturas Kanons (consulté le 28/04/2022).

Enfin, il n'est pas étonnant que ce premier produit de la *glasnost* intervienne en Lettonie. Le correspondant du *Monde* à Moscou en témoigne ; le film est un

« modèle de "cinéma-vérité" comme on n'avait jamais osé tourner en URSS. Le thème du malaise de la jeunesse est, certes, rebattu en Occident ; il ne l'est nullement au pays des Soviets, et l'on comprend que le public reste ébahi devant ces images de jeunes gens et jeunes filles indifférents à tout sauf à... l'argent, la drogue, le rock, Krishna et la peur du nucléaire. Il est vrai que cela se passe en Lettonie, une des trois Républiques baltes où les moeurs sont beaucoup plus "occidentalisées" qu'en Russie.⁷ »

Cette occidentalisation du nouveau genre cinématographique, émergeant alors sous l'effet de la *glasnost*, peut s'expliquer par un double phénomène : un certain cinéma, celui des nouveaux réalistes, a pu influencer celui-ci, mais c'est également les critiques occidentales qui théorisent ce fait, quitte à nier les particularismes de ce dernier. L'utilisation de l'expression « cinéma-vérité » est ici remarquable, les comparaisons précédentes entre le cinéma de D. Vertov et J. Podnieks prennent une nouvelle tournure, car ce nouveau cinéma soviétique s'inscrit dans une histoire profonde, celle des avant-gardes. En effet, lorsque le cinéma soviétique est évoqué, les premiers exemples qui viennent en tête sont soit les films des avant-gardes des années 1920, comme ceux de S. Eisenstein ou D. Vertov donc, soit ceux du dégel, comme ceux de Mikhaïl Kalatozov. Les œuvres d'Andreï Tarkovski figurent également au sommet⁸. Face à cela, il est facilement compréhensible que le cinéma soviétique possède un imaginaire spécifique en Occident, avec une réputation d'exigence. Si bien que tous ces films possèdent une réalisation particulière à laquelle il peut être difficile d'adhérer pour un néophyte. Or, les deux films de fiction de notre corpus sont différents. Le si grand succès que connaît *La Petite Véra* auprès des non-initiés et ce, même en Occident, réside probablement dans le fait qu'elle apparaît très facilement accessible à son public : sa réalisation est sans marque distinctive formelle, alors que son réalisateur V. Pitchoul suit l'enseignement classique du VGIK, l'Institut national de la cinématographie⁹.

7 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

8 : Ainsi selon le « Top des meilleurs films soviétiques » de *Senscritique*, établi après consultation de presque 300 personnes.

9 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Qui vivra Véra », p. 26.

Mais comme il l'explique lui-même pour répondre à la question de l'influence des films soviétiques : « *Jamais je ne me suis intéressé à ces films-là, ils m'ont toujours ennuyé [...] Ce qui m'a poussé à faire du cinéma, c'est un immense désir de changer de vie. J'étais très jeune alors, et il me semblait que seul le cinéma pouvait offrir cette chance. Je n'ai commencé à voir des films qu'une fois entré au VGIK.*¹⁰ » Le réalisateur affirme n'avoir aucune influence filmique soviétique et c'est ce qui explique son côté plus proche du faiseur que du réalisateur, si bien que ce film est plutôt un scénario avant d'être un film, scénario de son épouse M. Khmelik ; il ne se contente donc que de le mettre en scène, même s'il le fait de manière efficace, comme vu précédemment. Surtout sachant que c'est le premier film d'un jeune réalisateur tourné en 1987, en pleine crise économique : « *Notre économie se trouve dans un état catastrophique. En conséquence, notre cinéma ne peut pas bien se porter.*¹¹ » Les moyens à sa disposition sont ainsi faibles. Même pour des réalisateurs plus expérimentés, le manque de ressources se fait sentir. Si bien que cet élément demeure toujours dans l'esprit des cinéastes soviétiques de l'époque. Même un Vladimir Menchov le constate amèrement : « *Mais pour créer un véritable public, il faut améliorer la qualité des films [...] afin que le faible niveau technique (pellicule et son) ne soit plus un barrage à une large diffusion en Occident.*¹² » Si le manque de ressources peut obliger à une réalisation simple et de peu d'envergure — et encore, *La Petite Véra* compte une vingtaine de techniciens à son générique, ce qui reste important pour un premier film, soviétique ou non¹³ —, cette « *large diffusion en Occident* » demeure malgré tout possible pour *La Petite Véra* ou *Taxi Blues*, parce que le public reconnaît les codes cinématographiques utilisés par leurs réalisateurs. Qui plus est, les artistes frondeurs de la *glasnost*, qui souhaitent dénoncer un modèle, le modèle soviétique, empruntent des codes artistiques occidentaux. Et cela se ressent jusque dans la manière de filmer et ne manque pas de créer des conflits entre défenseurs d'un cinéma de rupture plus occidental et protecteurs d'un certain traditionalisme.

10 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Qui vivra Véra », p. 26.

11 : *Ibid.*

12 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Moscou Connexion ».

13 : Voir la partie « Crédits des principaux films étudiés », dans Annexes, p. 127.

Cette constatation est notamment animée par N. Mikhalkov et E. Klimov, qui s'opposent à l'influence occidentale dans le cinéma soviétique de l'époque. Leur conclusion identique s'exprime en faveur d'une spécificité russe, plutôt que de faire de mauvais films en copiant mal les Occidentaux¹⁴. Il n'empêche que V. Pitchoul s'inscrit dans cette occidentalisation des codes filmiques, peut-être par volonté idéologique.

Il en est de même avec *Taxi Blues* et avec ce titre, il se révèle aisément compréhensible que le cinéma occidental tienne un rôle prépondérant dans la réalisation de ce film. A. Coppermann explique que tout comme son titre, « *le film est, finalement, très... américain. On pensera à Taxi Driver, mais aussi à tous ces polars noirs, où les rapports entre les gens sont faits de violence et d'urgence, toujours...*¹⁵ » *Taxi Driver* forme une référence évidente, que nous développerons plus bas, mais n'est donc pas la seule, le polar noir également avec les couleurs très sombres du film, *tchernoukha* oblige et surtout les films d'action, « *un peu dans le registre d'un Cassavetes*.¹⁶ » Ces deux références interviennent de nombreuses fois chez les critiques français¹⁷. C'est par la rapidité de certains plans, très vifs et heurtés, mais également par la netteté du film, que les critiques sont impressionnés, habitués à un rythme moins soutenu. Comme nous le constaterons plus tard, le matériel de tournage est français, la pellicule et les caméras sont donc de meilleures qualités que ce à quoi se trouve habitué le public occidental concernant les films soviétiques.

14 : GODET Martine, « Le cinéma soviétique à l'heure de la Pérestroïka », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29, p. 85-90, 1991.

15 : Annie Coppermann, « Moscou sur vodka », *Les Echos*, mercredi 17/10/1990.

16 : Michel Boujut, « Les âmes brûlées de Moscou », *L'Événement du jeudi*, jeudi 18/10/1990.

17 : Marie Muller, « Pour la première fois, la rue entre au cinéma : Macadam moujik », *Le Nouvel observateur*, jeudi 15/06/1989.

Les codes cinématographiques de P. Loungine, amateur d'œuvres occidentales, se rapprochent donc certainement d'un cinéma américain, le sujet même du film laissant apparaître l'attrait du réalisateur pour le *buddy movie*. Mais comme le remarque M. Brashinsky et A. Horton¹⁸, P. Loungine modifie cette grammaire américaine en russisant sa morale : alors qu'aux Etats-Unis, les opposés en viennent à s'apprécier mutuellement jusqu'à la fin, *Taxi Blues* en offre une où la réconciliation est impossible. Effectivement, Schlikov le brejnévien ne trouve aucun moyen de communiquer avec Liocha, l'électron libre saxophoniste, alcoolique et juif. D'ailleurs, le caricaturiste Wozniak du *Canard enchaîné* retranscrit bien cette opposition de style en un simple dessin¹⁹. Un autre élément est repris par la majorité des Occidentaux ; ils voient en *Taxi Blues* le pendant soviétique de *Taxi Driver*. Et, plus globalement, la réalisation des films de notre corpus s'inscrit dans une continuité avec les nouveaux cinémas occidentaux.

18 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*

19 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 3, dans Annexes, p. 133.

2) Les parallèles avec les nouveaux réalistes

En effet, plusieurs éléments font penser qu'en plus d'une esthétique particulière, les films de la *glasnost* sont des représentants d'un nouveau genre cinématographique. Les critiques occidentaux qui partagent cet avis établissent des ponts entre ce cinéma et ceux des nouveaux réalistes. Dans son ouvrage phare, F. Beardow estime que plus qu'un représentant de la *tchernoukha*, *La Petite Véra* en est aussi celui du « *novyi realizm* », soit le nouveau réalisme cinématographique¹. Si elle n'est pas poussée plus loin, il semble que la référence aux courants post-Seconde Guerre mondiale qui se succèdent, néoréalisme italien, Nouvelle Vague, nouveau cinéma allemand ou Nouvel Hollywood, semble claire et pertinente. Elle n'est pas malheureuse, puisque nos films suivent certains principes communs à ces courants : présenter le quotidien en l'état, des gens ordinaires en quête d'indépendance, oisifs, marginaux, tout en établissant une critique sociale et politique, en représentant des thèmes jusqu'alors tabous, comme la corruption des pouvoirs, la sexualité ou la violence. Les caractéristiques de la *tchernoukha*, que le film de V. Pitchoul mais également *Est-il facile d'être jeune ?* et *Taxi Blues* possèdent, sont communes à celles des nouveaux réalistes de ces cinémas. De surcroît, ils apparaissent en pleine période de contestation, au sortir de la Seconde Guerre mondiale en Italie, autour de Mai 68 en France et en Allemagne et pendant la guerre du Vietnam aux Etats-Unis. L'analogie avec la période de bouleversements issus de la *pérestroïka* et de la *glasnost* est possible. De plus, de nombreux journalistes établissent des comparaisons avec des artistes de la Nouvelle Vague, surtout entre V. Pitchoul et Maurice Pialat. « *C'est d'ailleurs à Pialat que l'on pense en regardant cette œuvre décapante*² », « *Pialat est ici la référence obligée*³ » et de nombreux autres journalistes en témoignent pareillement^{4, 5}.

1 : BEARDOW Frank, *op. cit.*, p. 7.

2 : Jean-Luc Macia, « Les enfants (perdus) de Marx et de la vodka », *La Croix*, jeudi 15 juin 1989.

3 : Jean Roy, *L'Humanité*, samedi 10 juin 1989.

4: Laurence Arven, *Témoignage chrétien*, lundi 28 août 1989.

5 : Aurélien Ferenczi, « Quand passe la glasnost », *Le Quotidien de Paris*, mercredi 07 juin 1989.

Télérama réalise également une analogie avec M. Pialat, qui, bien que se démarquant de ce cinéma, s'inscrit dans le sillage de la Nouvelle Vague — son premier long métrage, *L'Enfance nue*, est coproduit par François Truffaut —, dans le but de valoriser le travail de V. Pitchoul : « *Quel tableau ! Mais c'est un des effets de la glasnost : au cinéma, la vie soviétique n'est plus faussement rose, mais vraiment noire. D'une noirceur à la Pialat. Il y a dans La Petite Véra, la même force, la même violence et la même brutalité que dans A nos amours.*⁶ » L'émission radiophonique de *France Culture* produite par Alexi Ipatovstev revient pareillement sur *La Petite Véra* en établissant une comparaison avec la Nouvelle Vague.

« *Et Pitchoul a réussi et jusqu'à maintenant presque personne a réussi à faire ça, à quelques exceptions près, de peut-être réaliser le rêve de la Nouvelle Vague. De la Nouvelle Vague française de montrer la vie comme elle est, avec ses côtés macabres, ses côtés glauques, avec la force de la vie, la force de la jeunesse, donc pour moi La Petite Véra de Pitchoul c'était le premier et un des rares films vraiment post-soviétiques.*⁷ »

Ce ne sont pas seulement les thèmes, mais également la réalisation qui peut faire penser à ces Nouvelles Vagues, « *avec une caméra extrêmement mobile et libre, scrutant avec une rare acuité un espace clos, où la promiscuité exaspère les disputes.*⁸ » Ces Nouvelles Vagues, aux plurielles, car il faut comprendre ce mouvement dans sa globalité, c'est un cinéma mondial avec ses particularismes certes, mais qui circule partout. En l'occurrence, cette promiscuité dont parle Jacques Siclier et les scènes capitales se déroulant toutes en huis-clos au sein la cuisine familiale, nous font penser au mouvement du *kitchen sink realism*.

6 : Gérard Pangon, *Télérama*, n° 2056, semaine du 10 au 16 juin 1989.

7 : IPATOVSTEV Alexi, « Ciné-club : Le cinéma russe post-soviétique », *France Culture*, mercredi 07 octobre 1998, n° de notice : 00953132, Inathèque.

8 : Jacques Siclier, « "La Petite Véra" de Vassili Pitchoul : Quand passe une hirondelle », *Le Monde*, jeudi 08 juin 1989.

Cela est également noté par M. Crémades, dans son analyse de *La Petite Vera* : « *Écho tardif au kitchen sink drama, l'œuvre de Pitchoul est porteuse d'un regard lucide et âpre qui postule l'enrayement des paradigmes, de l'ordre établi, où l'homme revient à un état de désœuvrement avancé, à une sauvagerie fébrile.*⁹ » Parfois qualifiée de Nouvelle Vague britannique, ce cinéma introduit une forme de réalisme documentaire, montrant la classe ouvrière, les gens ordinaires ou les marginaux et évoquant les sujets de société jusqu'alors tabous, tels l'avortement ou l'homosexualité. Il s'est développé vers la fin des années 1950, concomitamment au théâtre des *Angry Young Men*. Et ce n'est pas innocent si V. Pitchoul et M. Khmelik font de ces scènes de cuisine des moments charnières — le repas familial, les disputes, le coup de couteau, l'arrêt cardiaque... —. En Union soviétique, la vie se joue dans cette pièce. Comme l'explique Svetlana Alexievitch, ici citée par M. Crémades,

« *Les cuisines russes... Ces cuisines miteuses des immeubles des années 1960, neuf mètres carrés ou même douze (le grand luxe !), séparées des toilettes par une mince cloison. Un agencement typiquement soviétique. Devant la fenêtre, des oignons dans de vieux bocaux de mayonnaise, et un pot de fleurs avec un aloès contre le rhume. La cuisine, chez nous, ce n'est pas seulement l'endroit où on prépare la nourriture, c'est aussi un salon, une salle à manger, un cabinet de travail et une tribune. Au XIXe siècle, la culture russe est née dans des propriétés d'aristocrates, et au XXe siècle, dans les cuisines. La pérestroïka aussi. [...] Nous avons grandi dans les cuisines, et nos enfants aussi, ils écoutaient Galitch et Okoudjava avec nous. On se passait du Vyssotski. On captait la BBC. On parlait de tout : du fait que tout était merdique, du sens de la vie, du bonheur pour tous.*¹⁰ »

9 : CREMADES Mathilde, *op. cit.*

10 : CREMADES Mathilde, *Ibid.*

Ce témoignage peut parfaitement représenter des scènes de *La Petite Véra*. V. Pitchoul arrive de toute évidence bien à documenter la vie soviétique qui jusqu'alors ne s'est jamais frayée un chemin sur les écrans. Un dernier parallèle avec les Nouvelles Vagues peut être tracé, celui de la représentation féminine. Nous avons déjà évoqué précédemment la misogynie dont peut faire preuve ces films, même à leur insu. Il n'est pas innocent de remarquer que l'ensemble des Nouvelles Vagues partagent ce problème, comme le note Geneviève Sellier. Si bien que selon elle, ce cinéma donne à voir des représentations nouvelles, certes, mais ambivalentes. Des rapports sociaux sexués influencés par la nouvelle liberté donnée à l'auteur du film. La réalisation désormais libertaire et presque exclusivement masculine permet aux jeunes cinéastes de s'affirmer comme auteurs « *en s'identifiant à un modèle masculin de création hérité du XIXe siècle, dans lequel les figures féminines oscillent entre modernité et archaïsme, entre la prise en compte de l'émancipation des femmes réelles et la réaffirmation implicite de la domination masculine qui les réduit à des fantasmes fascinants ou terrifiants.*¹¹ » Elle cite des figures comme Jeanne Moreau ou Brigitte Bardot, starisées par la Nouvelle Vague comme femme libre, parangon de la modernité, mais qui restent engoncées dans l'archétype immuable de la figure amoureuse passionnelle. Nous pouvons en dire tout autant de N. Negoda et dans une moindre mesure de N. Koliakanova pour *Taxi Blues*.

Le parallèle avec les Nouvelles Vagues est d'ailleurs le plus évident, parmi les trois films de notre corpus, avec ce dernier. L'influence du cinéma occidental passe d'abord par des comparaisons avec *Taxi Driver*, nous venons de le voir. C'est pour beaucoup le « *pendant moscovite du Taxi Driver scorsesien*¹² », exemple-type du Nouvel Hollywood. Et ce n'est pas seulement à cause de son titre, plusieurs autres éléments font penser à l'œuvre de Martin Scorsese mais également aux cinémas des nouveaux réalistes plus généralement. L'utilisation de décors et lumières naturels, rappelé plus haut, mais surtout, *Taxi Blues* utilise la ville de Moscou comme un protagoniste, toile de fond d'une course haletante dans la nuit noire de l'âme de l'*homo sovieticus*. Travis Bickle, son héros, conduit lui des taxis dans un New-York bien sombre, pendant que le film nous conduit dans son esprit torturé, celui d'un vétéran du Vietnam.

11 : SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, Paris, 2013.

12 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

« À l'instar du nouveau cinéma américain représenté par *Taxi Driver*, les prises de vue en extérieur de *Taxi Blues* nous font découvrir, d'une manière que les films des studios Mosfilm n'ont jamais pu faire, les bas-fonds de Moscou.¹³ » Nous retrouvons encore des lieux abandonnés par l'autorité, des ruelles peuplées de marginaux, le tout de manière bien sombre. La *tchernoukha* trouve encore un parfait représentant. Le premier spécimen des nouveaux réalismes, au sens large, *Rome, ville ouverte* (*Roma città aperta*), tenait du même propos, avec encore une ville comme protagoniste, témoin et actrice d'un monde fracturé. C'est jusque dans ses méthodes que P. Lounguine s'inscrit dans la continuité de ces cinémas. Il explique : « On a dit que je travaillais à la façon de la nouvelle vague. Je voyais un type dans la foule, un "monstre" qui me plaisait. On le traînait avec nous pendant un ou deux jours et puis j'inventais un petit truc pour intégrer ce personnage au film.¹⁴ » Se trouve en effet dans ce dernier quelques personnages hauts en couleur qui ne sont pas acteurs, ni même prévus dans le scénario initial, mais avec lesquels P. Lounguine souhaite improviser. Cela dans le but de montrer la vie moscovite, la vraie. Pour terminer, nous pouvons ajouter le témoignage de M. Karmitz, co-producteur du film, qui s'intéresse à celui-ci prioritairement grâce aux « allusions à l'époque de la "nouvelle vague" française » dont le film fait preuve, le rendant nostalgique d'une « "nouvelle vague" pour changer un certain ordre de cinéma... C'était un cinéma des pauvres, mais c'était un cinéma des pauvres bourrés d'imagination, qui remplaçaient cet argent par des idées, par des choses à dire, par des cris qu'ils poussaient.¹⁵ »

Les parallèles entre ces nouveaux réalismes et le film de J. Podnieks sont plus complexes à établir, puisque les premiers sont des fictions qui tendent à représenter le réel, tandis qu'ici il s'agit d'un documentaire, comportant quelques éléments tendant vers le fictionnel comme vu précédemment. Néanmoins, en utilisant des lumières et décors naturels, en dirigeant des acteurs non-professionnels, en les apostrophant directement et en réalisant sur le vif dans le but de s'ériger contre un cinéma officiel, le Letton prouve qu'il est fort possible de bâtir des ponts entre ces cinémas.

13 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*

14 : Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

15 : ZAKHARAVA Katsiaryna, « Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, n° 2, p. 135-150, 2007.

Certains le notent très bien :

« Nous connaissons de longue date en Occident ces films-enquêtes et notre sensibilité à leurs discours s'est émoussée. Mais cette fois, ce ne sont pas tant le désarroi d'une jeunesse ni sa rébellion qui nous touchent que la possibilité inédite qu'elle a de le faire entendre. A Riga, en 1985, on retrouve les thèmes familiers à l'occident contestataire d'il y a vingt ans.¹⁶ »

C'est même une double circulation intéressante à noter ; alors qu'en France, la Nouvelle Vague connaît des transformations et est influencé par les contestations étudiantes des événements de Mai 68, Jean-Luc Godard crée le groupe Dziga Vertov, afin d'établir une rupture avec une certaine façon de faire du cinéma, en hommage au réalisateur soviétique. Nous avons établi plus haut des similitudes entre le cinéma de D. Vertov et le film de J. Podnieks. Il est également possible d'en constater entre celui des Nouvelles Vagues et de J.-L. Godard, lui-même influencé par le premier et notre réalisateur letton. Cela dans sa recherche de vérité par les artifices formelles permis par le septième art et le « réalisateur letton redécouvre ce qu'on appelait jadis en Occident le cinéma-vérité et qu'on désigne aujourd'hui par cinéma du réel.¹⁷ » Nous comprenons bien que la *glasnost* a engendré un nouveau genre de cinéma et nous allons désormais voir comment elle le rend possible.

16 : Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

17 : M. B., *L'Événement du jeudi*, jeudi 30/06/1988.

Partie II : Un renouvellement de la production et de la distribution

A) Des prémices difficiles...

1) Le rôle primordial de la *glasnost* et de la *pérestroïka* dans l'exécution de ces films...

Maintenant que ce nouveau cinéma soviétique de la *glasnost* est analysé thématiquement et formellement, arrêtons-nous sur son processus créatif, en débutant par un aspect capital déjà évoqué, le scénario. Car, si ces films ne sont réalisables que grâce à cette *glasnost*, c'est bien parce que cette dernière met fin à la censure, censure qui touche en premier lieu le scénario. Et l'ensemble de nos trois films connaît des difficultés au commencement de leur projet. Evoquons cela de manière chronologique, avec en premier lieu le précurseur *Est-il facile d'être jeune ?*.

Ici, il convient d'évoquer en quoi le film de Juris Podnieks est bien un produit de la *glasnost*, non plus de par son esthétique, mais de par le renouvellement politique qu'elle crée, touchant les sphères de la production filmique. Pour le comprendre, il faut revenir sur le contexte dans lequel le film s'est conçu. Michel Pérez nous raconte, dans *Le Nouvel observateur*, le long chemin que doit parcourir le cinéaste¹ :

« Le réalisateur letton J. Podnieks vient juste de terminer un tournage quand il apprend qu'un grand concert rock va avoir lieu à Riga. Il lui reste de la pellicule, il se met en route immédiatement, filme la foule sagement déchaînée et modérément hystérique (à l'Ouest, nous en avons vu de plus cruelles) des adolescents venus célébrer le culte de leurs idoles et rentre chez lui. Tout le monde en fait autant, les jeunes gens chahuteurs et les parents venus surveiller et qu'on a installé à une distance respectable du podium, mais le retour, pour quelques-uns, ne se signale ni par sa modération ni par sa sagesse. Et quelque temps plus tard, Podnieks apprend que certains des hooligans de son concert ont saccagé les wagons d'un train de banlieue et qu'ils sont traduits en justice. La police, apparemment, en a choisi une poignée au hasard et le tribunal condamne avec le plus de sévérité celui qui semble avoir la plus mauvaise tête.

1 : Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

L'idée de se servir des prises de vues filmées au concert comme base d'une enquête auprès de son jeune public va de soi. Podnieks et ses collaborateurs agrandissent des photos, retrouvent certains des participants, les interrogent. Ce qui n'est pas évident, c'est le destin qui attend une telle expérience. On est en 1984 et la glasnost n'est pas encore une réalité. Podnieks a déjà un film au placard (Sous le signe du Sagittaire [Strēlnieku zvaigznājs]), il travaillera, une fois de plus, dans l'incertitude. »

Avec cet article, il est aisé de comprendre les difficultés auxquelles doivent faire face les réalisateurs. Et pendant deux ans, jusqu'en mai 1986 et le cinquième congrès de l'Union des cinéastes évoqué en introduction, le film n'aboutit pas. Mais la *glasnost* donne une nouvelle liberté à J. Podnieks, qui estime lui-même que ce documentaire « *n'aurait pu voir le jour avant l'avènement de la perestroïka.*² » Il interroge, durant les deux années suivant le concert, jusqu'en 1986 donc, certains spectateurs du-dit concert, pour savoir ce qu'ils sont devenus. Cette formidable enquête au long cours permet de remettre le film sur les bons rails et, peu après le cinquième congrès du 18 mai, le film sort, le 6 juin 1986 en Lettonie, profitant de l'ébullition du moment. Ce contexte « *a peut-être rassuré le censeur. Le film, en tout cas, n'a pas attendu longtemps dans un placard puisqu'il a été réalisé en 1986.*³ » Ici, Dominique Dhombres ignore que le tournage se fait sur un temps long. Mais nous comprenons bien l'idée d'une sortie quasi-concomitante du congrès, relevé également par Bernard Lecomte :

« 1986. Le 18 mai en présence de Mikhaïl Gorbatchev et après des débats houleux, le Ve Congrès de l'Union des cinéastes remplace spectaculairement ses dirigeants les plus conservateurs [...] Quelques mois plus tard, des films sortent des placards, tandis que d'autres rivalisent d'audace novatrice : Est-il facile d'être jeune ? du Letton Youris Podnieks.⁴ »

Malgré tout, il faut nuancer le caractère exceptionnel de cette situation. S'il est vrai que c'est grâce au contexte culturel de *glasnost* que le film peut sortir, il ne faut pas oublier que c'est un film letton et non russe. C'est une particularité de taille.

2 : « La bof génération à l'Est », *Le Figaro*, mercredi 29/06/1988.

3 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

4 : LECOMTE Bernard, *Gorbatchev*, Perrin, Paris, 2014.

En effet, il a déjà été évoqué plus haut le particularisme des Républiques baltes, plus occidentalisées que le reste de l'Union soviétique. François Niney, dans un numéro spécial des *Cahiers*, explique d'ailleurs que les cinéastes lettons, « dès l'ère khrouchtchévienne brisaient la glace du documentaire officiel pour peindre, de leurs propres yeux, la réalité vécue.⁵ » J. Podnieks lui-même est plutôt privilégié comparé à d'autres cinéastes soviétiques. Nicholas Galichenko nous apprend dans son livre⁶ que son père, Boris Podnieks, est un pilier des Studios de Riga, qui pendant trois décennies réalise de nombreux films documentaires. Peu après avoir obtenu son diplôme de l'Institut national du cinéma, Podnieks-fils travaille comme caméraman et fait son apprentissage auprès du cinéaste letton Valdis Krogis. En 1983, *Constellation des tirailleurs*, dénommé plus haut par M. Pérez *Sous le signe du Sagittaire* et qui reste donc quelque temps au placard, le fait connaître comme un réalisateur d'une honnêteté sans compromis. Parcourant toute la Lettonie pour filmer et interviewer les derniers membres survivants d'un corps d'élite révolutionnaire, ce film lui vaut le prix du Komsomol letton et le premier prix du festival du film de l'URSS à Tallin la même année. Ainsi, si la censure sévit-elle bien sur J. Podnieks dans sa carrière et que sans *pérestroïka* ni *glasnost*, il semble difficile d'imaginer qu'*Est-il facile d'être jeune ?* soit sorti en l'état, il faut nuancer quelque peu ce propos, en expliquant bien que c'est parce que J. Podnieks en est le réalisateur et que nous sommes en Lettonie que le film peut également voir le jour. La *glasnost* et le contexte du cinquième congrès parachèvent d'établir autant d'éléments qui permettent au long-métrage de devenir ce premier enfant de la *glasnost*. Pour preuve, les films de fiction lettons, déjà plus libertaires que ceux russes, ne sont pas particulièrement affectés par l'ouverture provoquée par la-dite *glasnost*⁷.

5 : « Les cinéastes lettons donnent le ton », par François Niney, dans Patrick Cazals, Serge Daney, Laurent Daniélou, François Niney, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Spécial URSS : « Ciné-pérestroïka : le rideau déchiré », *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, p. 78

6 : GALICHENKO Nicholas, *Glasnost: Soviet Cinema Responds*, University of Texas Press, Austin, 2013, 144 p.

7 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit..

En ce qui concerne les films de fiction russes en revanche, tels ceux de notre corpus, la *glasnost* joue un rôle prépondérant dans leur possibilité d'exister. *La Petite Véra* rencontre ainsi des déboires et pour s'en assurer, recontextualisons un peu ce projet. Vassili Pitchoul et Maria Khmelik sont tous deux nés en 1961 et ont étudié au VGIK, le premier la réalisation entre 1977 et 1983 dans la classe de Marlen Khoutsiev, la seconde l'écriture dans celle de Evgueni Gabrilovitch⁸. Ils collaborent ensemble, jusqu'à vouloir réaliser en commun leur film de fin d'études. En 1983, M. Khmelik visite la ville natale de V. Pitchoul — la désormais tristement célèbre Marioupol — pour la première fois et est frappée par le contraste entre l'industrie et la nature. Elle note ses impressions pour ce qui devient son projet de fin d'études, *La Petite Véra*, que V. Pitchoul tient à réaliser. Malheureusement pour eux, en 1983, ce scénario est rejeté et ils sont contraints de le retravailler. A la question « *Comment a été accepté le scénario de La Petite Véra ?* », le réalisateur répond que « *Ce scénario est le travail de fin d'étude de [s]a femme. Nous avons terminé le VGIK la même année, en 83. Et entre 83 et 86 nous avons proposé ce scénario à tous les studios de langue russe du pays. La réponse était partout la même : le scénario est bon, mais il ne passera pas.*⁹ » Ainsi, les deux artistes sont-ils contraints de changer chacun de leur côté leur projet de fin d'études et de patienter pour la réalisation de leur premier long-métrage. Il faut bien comprendre l'importance cruciale du scénario dans le cinéma soviétique ; c'est sur lui que les censeurs veillent le plus attentivement. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer au travail de Martine Godet, qui explique bien que « *La culture russe étant une culture de l'écrit, le lien entre littérature et cinéma est particulièrement étroit et le poids du scénario est à cette mesure.*¹⁰ » Et il faut donc attendre l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev au pouvoir, la mise en place de la politique de la *pérestroïka*, puis de la *glasnost* et le cinquième congrès de l'Union des cinéastes, pour que les choses bougent enfin dans le bon sens pour eux.

8 : BEARDOW Frank, *op. cit.*, p. 3.

9 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Qui vivra Véra », p. 26.

10 : GODET Martine, *op. cit.*, p. 77.

En effet, la libéralisation et la fin de la censure permettent d'éviter de trop nombreuses démarches fastidieuses auxquelles ils font face jusqu'alors. Un éditorial de la *Literaturnaja Gazeta* de 1954, cité par Natacha Laurent, énumère les divers obstacles que doit franchir un scénario qui :

« va d'abord au lecteur du département des scénarios, puis à son chef. Il est ensuite discuté par le comité de lecture du département, puis par le conseil artistique du studio. Le verdict du conseil artistique doit être approuvé par le directeur, mais le studio n'est pas autorisé à offrir un contrat à l'auteur sans le consentement de la direction centrale de la cinématographie, aussi le scénario est-il envoyé à celle-ci. Là, il est soumis à un lecteur du département des scénarios, puis au chef du département, puis au directeur adjoint, enfin au directeur, qui autorisera le studio à transiger avec l'auteur. Il y a une dizaine de niveaux de décision, avec des révisions et des conseils à chaque niveau.¹¹ »

Cet éditorial, qui certes date de 1954, période noire pour la censure, permet tout de même de comprendre l'étendu des difficultés quant à la réalisation d'un film avant 1986.

Et ces difficultés ne sont pas inconnues à Pavel Lounguine non plus, puisque ce dernier est scénariste de formation et produit une dizaine de synopsis lors de sa carrière, tous très édulcorés et dans lesquels il ne met aucune passion, l'effectuant de manière purement alimentaire, sans fibre artistique derrière.

11 : LAURENT Natacha, « Le modèle soviétique des studios : l'exemple de Lenfilm », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, p. 107-116, 1995.

C'est bien la *pérestroïka* qui lui permet de réaliser un film :

« Soudain, effet gorbatchévien, en 1987 il peut enfin sortir d'URSS et vient passer trois mois en France. Cela lui fit l'effet d'un choc. [...] A son retour en URSS, qu'il trouve plus morne et désespérante que jamais, il écrit d'un jet le scénario de Taxi Blues. Les studios de Leningrad l'achètent, mais personne ne le tourne.¹² »

La *pérestroïka* lui permet ainsi d'obtenir le visa lui étant toujours refusé jusqu'alors, lui donnant l'inspiration et la passion artistique nécessaire pour enfin réaliser son premier projet personnel, à 40 ans. Comme il le dit lui-même, *« il y a déjà cinq ou six ans que je veux faire de la mise en scène, mais la situation politique et culturelle d'alors ne m'en a pas donné la possibilité. [...] C'est seulement depuis deux ans que la situation dans le domaine cinématographique a changé et que j'ai enfin pu réaliser ce vieux rêve.¹³ »* Malgré tout, la *glasnost*, si elle permet à son film d'être acheté, ne donne pas automatiquement un ticket pour un financement et un tournage. Pour la suite du projet, P. Lounguine peut s'appuyer sur des soutiens importants, qui ne sont pourtant pas Russes. Et nous pouvons dès lors évoquer le rôle de l'individu dans la production des films soviétiques, individu qui, grâce à la *glasnost*, peut désormais être un acteur majeur dans la création et l'aboutissement d'un projet cinématographique.

12 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

13 : Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

2) ... laissant apparaître des acteurs originaux importants.

Parmi les films de notre corpus, il apparaît qu'il s'agit surtout de *Taxi Blues* qui profite d'une certaine individualisation des rapports de production cinématographique, permise par la *glasnost* mais surtout par la *pérestroïka*. Comme évoqué plusieurs fois précédemment, *Taxi Blues* est une coproduction franco-soviétique. Marin Karmitz et sa société MK2 participent au financement du film, il est donc un acteur clé dans la création même du long-métrage. Un autre acteur joue un rôle antérieurement. Tant et si bien que Pierre Rival, rédacteur en chef du *Film Français* entre 1982 et 1992¹, tombe à Moscou sur le scénario du film, dans « *une traduction épouvantable* », cette dernière écrite directement par P. Lounguine. Trouvant l'histoire « *formidable*² », il amène le-dit scénario à son ami M. Karmitz, qui à ce moment souhaite produire des films en provenance des pays de l'Est, sentant une nouvelle vague arriver, comme révélé plus haut. M. Karmitz se trouve très intéressé par le scénario également, alors tout s'enchaîne très vite. Marc Soustras, directeur général de MK2, part à Leningrad en avril 1989 — puisque nous avons vu que le studio possède les droits du film — avec P. Rival, dans le but de signer le contrat de coproduction. Ils rencontrent le directeur des studios Lenfilm, Alexandre Goloudva. Commence une discussion à laquelle participent huit personnes. M. Soustras raconte :

« On a évalué le budget du film comme s'il avait dû être tourné en France, environ 20 millions de francs. Et on a mis dans la balance tout ce qu'on allait apporter pour faire ce film, c'est-à-dire surtout des éléments techniques, des caméras, des éclairages, des pellicules, la Mercedes qu'on voit dans le film, des techniciens-sons et toute la post-production. Nous avons alors annoncé aux Soviétiques que nous considérons que nous n'atteindrions pas ainsi la moitié du budget évalué, et que nous resterions donc minoritaires. Une autre société, monté par des émigrés russes aux Etats-Unis, apporta les liquidités en roubles et les studios Lenfilm le reste...³ »

1 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

2 : Aurélien Ferenczi, « Marin Karmitz : l'étrange taxi driver de l'affaire », *Le Quotidien de Paris*, lundi 14/05/1990.

3 : Aurélien Ferenczi, *Ibid.*.

L'autre société dont parle M. Soustras, c'est une coopérative privée, la société mixte Ask Eurofilm. 20 millions de francs, c'est un budget conséquent, surtout pour un néophyte au poste de la réalisation. De plus, aucun contrat-type n'existe, puisque c'est la première coproduction soviétique qui ne traite pas avec le Goskino, le Comité d'État de l'URSS pour la cinématographie en Union soviétique, car avec la *pérestroïka*, cet organe central de répertoire de l'État de la production cinématographique soviétique perd son monopole. Lenfilm ne sait donc comment négocier dans ce cas de figure, n'ayant que le contrat très spécifique du *Leningrad* de Sergio Leone en leur possession. Pourtant, le contrat est signé en 48 heures et si « *les négociations ont pourtant failli s'enliser dans la définition des arbitrages en cas de conflit ou d'abandon du projet, on opta pour la confiance réciproque.*⁴ » P. Rival et A. Goloudva deviennent producteurs exécutifs. Le premier et M. Soustras reviennent à Paris, contrat en main, production primordiale totalement indépendante du Goskino, signé grâce à la désorganisation du pays due à la *pérestroïka* et à l'absence de précédent. Mais un dernier détail reste à régler ; MK2 est un peu court niveau budget. Qu'à cela ne tienne, M. Karmitz trouve Jack Lang, qui lui consent une aide exceptionnelle de 800 000 francs, voyant d'un bon œil ce genre de projet⁵. Rappelons brièvement le contexte : dès 1981, en refusant ostensiblement de se rendre au Festival du film américain de Deauville, le ministre de la culture du nouveau président François Mitterrand se positionne en antagoniste à la domination de Hollywood. Il le théorise lors de son fameux discours à Mexico, en juillet 1982, au cours de la deuxième conférence de l'Unesco sur les politiques culturelles, dénonçant un « *impérialisme financier et culturel* »⁶. Parmi tous les arts, c'est le cinéma qui profite majoritairement de cette politique, avec un fort soutien aux professionnels du secteur.

4 : Aurélien Ferenczi, « Marin Karmitz : l'étrange taxi driver de l'affaire », *Le Quotidien de Paris*, lundi 14/05/1990.

5 : *Ibid.*

6 : MARTIGNY Vincent, MARTIN Laurent, WALLON Emmanuel, (dir.), *Les années Lang. Une histoire des politiques culturelles. 1981-1993*, La Documentation française, Paris, 2021.

L'ouvrage dirigé par Laurent Martin y revient :

« *En ce qui concerne spécifiquement le cinéma, cette politique de rayonnement culturel de la France se traduit par la signature d'accords de coproduction bilatéraux qui permettent à des cinéastes et à des producteurs étrangers d'avoir accès à des aides du système français, sous réserve d'avoir un partenaire en France.*⁷ »

Terminons en mentionnant l'action directe du ministre qui, à plusieurs reprises, puise dans les fonds spéciaux du ministère pour soutenir des films considérés comme « *d'importance artistique majeure, qu'ils soient signés de cinéastes français ou étrangers.*⁸ » C'est dans ce fonds et dans ces conditions que J. Lang fournit une aide financière à M. Karmitz. Ainsi, avec *Taxi Blues*, M. Karmitz et sa société, en faisant intervenir de multiples acteurs, rendent-ils possible la réalisation de ce film. Ce qui ne manque pas d'agacer en URSS, comme l'indique P. Lounguine, car le film est tourné « *avec un budget à l'occidentale. Ce qui confère au tournage un confort inhabituel, au grand scandale du tout-Moscou du cinéma.*⁹ » Ce financement important permet par exemple de tourner le film en son direct, grande première en URSS¹⁰. Mais cet événement précurseur en appelle d'autres : MK2 poursuit le développement de projets avec l'Est et toujours avec succès, comme le prouve celui de la trilogie *Trois couleurs* de Krzysztof Kieslowski. Dans le même temps, la France crée un Fonds d'aide aux coproductions avec l'Est, présidé par Christian Bourgois. Ce précédent, permis par *Taxi Blues*, est donc fondateur dans la nouvelle approche de la création, la production et la distribution franco-soviétique, qui est malheureusement de courte durée avec la disparition de l'URSS. P. Lounguine, lui, fort de ce succès, devient également un acteur lui-même du cinéma français, aidant Dominique Cabrera dans ses débuts à la réalisation par exemple, ou en participant à un long-métrage collectif, aux côtés de cinéastes tels Costa-Gavras ou Claire Denis¹¹. Les acteurs et personnalités, en bref le réseau autour d'un film peut donc bien se révéler capital dans le processus créatif de celui-ci.

7 : MARTIGNY Vincent, MARTIN Laurent, WALLON Emmanuel, (dir.), *op. cit.*.

8 : *Ibid.*

9 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

10 : *Une semaine de Paris, Pariscope*, mercredi 17/10/1990.

11 : LAMBERBOURG Adeline, « Parcours croisés de Dominique Cabrera, cinéaste, et de ses proches collaborateurs », dans *Les parcours individuels dans leurs contextes*, n° 11, 2010.

Avec la *glasnost* en 1986, le scénario de *La Petite Véra*, lui, est déjà connu dans les hautes sphères administratives du cinéma — il est d'ailleurs apprécié — et peut hypothétiquement se concrétiser en un film. Mais pour cela, il faut des autorisations. Or, c'est là encore un individu qui débloque la situation. En effet, une personne se porte finalement garante pour accepter la mise en place du projet : « *C'est une réalisatrice, Tatiana Lioznova, qui est également un très haut fonctionnaire de l'Etat. Dès qu'elle a senti le changement, elle a donné son accord.*¹² » Cette Tatiana Lioznova est une réalisatrice qui n'a aucun démêlé avec le pouvoir, elle réalise des films de commande jusqu'à monter en grade. Elle est donc influente et respectée et c'est en constatant les bouleversements moraux du pays qu'elle donne son feu vert. Là encore, l'excellent ouvrage de M. Godet, qui détaille l'ensemble des mécanismes liés à la censure cinématographique en Union soviétique, éclaire ce point important : au-delà des institutions, une seule personnalité bien placée peut faire bouger les choses. Elle explique ainsi qu'en analysant plusieurs exemples, « *on réalise que les choses sont infiniment plus complexes qu'on ne l'imagine de la surface. Tout varie, tout fluctue selon les individus dès que l'on pénètre à l'intérieur de la vie palpitante du studio.*¹³ » Il faut aussi préciser que le studio dans lequel est tourné le film, le Studio Gorki, accorde une liberté un peu plus grande que les deux principaux que sont Mosfilm et Lenfilm. Le tournage se déroule ainsi sans problème, à cheval entre 1986 et 1987. Seulement voilà, une fois monté, le film est interdit de diffusion. Comme évoqué en introduction, certains films peuvent être réalisés suite à l'aval d'un individu particulièrement influent, mais il peut ensuite se voir frappé d'une interdiction de diffusion. Dans ce cas, il est dit que le film finit sur les étagères du placard. Mais dans cette même introduction, il est précisé que suite à l'élection de Elem Klimov à la tête de l'Union des cinéastes lors du cinquième congrès, la première décision est de libérer l'ensemble des films du placard. Il faut donc comprendre que même sous la *glasnost*, les choses ne changent pas radicalement immédiatement, c'est en réalité un processus long. Aussi faut-il six mois avant de voir *La Petite Véra* être autorisée à la diffusion et ce grâce à un concours de circonstances inhabituel.

12 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*.

13 : GODET Martine, *op. cit.*, p. 55.

Comme l'explique Gérard Pangon dans sa critique,

« *La Petite Véra n'est pas seulement une chronique familiale, mais une critique politique. Terrible. Nette. Tranchante. Si tranchante que ce premier film de Vassily Pitchoul fut interdit pendant six mois avant d'être libéré grâce à... Robert Redford ! Il le voit à Moscou, demande à Pitchoul de le projeter au festival qu'il organise aux Etats-Unis.*¹⁴ »

Cette histoire marque les Occidentaux, qui sont plusieurs à l'évoquer^{15, 16}. Effectivement, même les films frappés d'interdiction peuvent être visionnés par des personnalités soviétiques haut-placées ; les hauts fonctionnaires soviétiques ont le privilège de pouvoir les visionner dans leur *datcha* et certaines copies sont diffusées de manière illégale¹⁷. Bref, pour quelqu'un comme Robert Redford, il n'est pas difficile d'imaginer que ce genre de privilège est à portée. Or, depuis 1985, il est président du *Sundance Film Festival*, qui se déroule en janvier. Conquis par le film, il parvient à le présenter hors-compétition en 1988, où il rencontre un grand succès et une aura entoure cette œuvre à l'occidentale qui défie le pouvoir soviétique. Comprenant alors le potentiel commercial d'un tel film, un changement radical intervient et le film obtient l'autorisation à la distribution nationale et internationale.

14 : Gérard Pangon, *Télérama*, *op. cit.*.

15 : BETTAN Eva, « Cinéma soviétique : film russe "La Petite Véra" », *Inter actualités de 13H00, France Inter*, vendredi 09 juin 1989, n° de notice : 00377054, Inathèque.

16 : « Createurs'studio hollywood », *TF1*, mercredi 31 mai 1989, n° de notice : CPA89005666, Inathèque.

17 : « Moscou, l'Empire des sens, le temps d'un festival », *La Presse*, mercredi 18 décembre 1991, page 4.

Malgré tout, de l'aveu même de Natalia Negoda, cette anecdote, si elle accélère le processus de diffusion, n'en est pas moins à nuancer. Lorsqu'il s'agit de savoir « *Si Robert Redford n'avait pas vu le film, et n'avait pas décidé de le présenter au Sundance Festival, est-ce que tu crois que le film serait resté interdit en URSS ?* », elle répond ainsi : « *Non, je ne crois pas. Bien sûr, nous sommes reconnaissants à Robert Redford pour ce qu'il a fait, il a fait connaître le film aux Etats-Unis... Mais de toute façon il serait sorti chez nous.*¹⁸ » Cette véritable histoire rajoute un certain côté légendaire autour de ce film lui permettant de s'établir comme le porte-drapeau de la *glasnost* à l'international, surtout aux Etats-Unis. Et suite à ce succès, la diffusion est autorisée de manière massive :

« *Des membres du gouvernement ont désapprouvé ce film au cours de conversations privées, mais il s'est trouvé des gens intelligents pour leur dire qu'ils avaient tort. Le film a eu un nombre important de copies, 1600 pour l'Union soviétique, et a profité de la publicité que lui a procuré ce petit scandale politique.*¹⁹ »

1600 copies pour l'Union soviétique, c'est un chiffre très important et pour s'en rendre compte, il faut expliciter le fonctionnement des distributions de films soviétiques, très particulier, sujet d'une prochaine partie. Dans tous les cas, les difficultés rencontrées par *La Petite Véra* sont désormais derrière elle et l'œuvre est en passe de devenir un immense succès, grâce à deux individus spécifiques, qui prouve une certaine dé-bureaucratiation des rapports de production grâce à la *pérestroïka*.

18 : « Interview Up & down : Natalia Negoda », dans *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, émission du samedi 02 décembre 1989, n° de notice : CPB89012805, Inathèque.

19 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*.

Pour ce qui est de *Est-il facile d'être jeune ?*, il est difficile de trouver un acteur qui joue un rôle important dans le processus de production du film, lié à la *pérestroïka* ou à la *glasnost*. Néanmoins, nous pouvons rétrécir un peu notre échelle pour évoquer un personnage capital dans cette nouvelle production filmique lettone, August Sukuts. Ce dernier multiplie les projets dans les années 1980 afin de produire et développer le cinéma letton, tirant entièrement profit de la *pérestroïka*. Il contribue « à lancer, avec des financements locaux, le premier festival indépendant de cinéma jamais organisé en URSS [...] et crée aujourd'hui un centre de production et de distribution vidéo indépendant.²⁰ » Avec ce nouveau festival Arsenal et ce nouveau Vidéo Centre, il s'emploie à se créer un réseau, d'abord sur le sol letton puis à l'international, afin de produire puis distribuer du cinéma local. La plupart de ces vidéo-salles, il y en a plus de mille en URSS, passent à peu près n'importe quels films n'importe comment. « Il s'agirait d'assainir la situation (notamment pour ce qui est des droits et de la qualité des copies) et de promouvoir un répertoire commun d'œuvres choisies, tant soviétiques qu'étrangères.²¹ » Mais nous reviendrons dans la prochaine partie sur la distribution à proprement parler. En tout cas, la politique de *pérestroïka* redistribue fortement les cartes en ce qui concerne la production et la distribution filmique, puisque l'Etat perd son monopole.

20 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *Ibid*, p. 79.

21 : *Ibid*.

B) ... surmontées par l'émergence de réseaux hétérogènes inédits.

1) Au fil du temps, une perte d'influence de l'Etat soviétique

Mais si l'Etat soviétique perd son monopole dans la distribution des films, il reste un acteur important, en choisissant de produire et mettre en avant un film ou non. A titre d'exemple, c'est bien lui qui pousse *La Petite Véra*, aussi bien en Union soviétique qu'à l'international, après des débuts certes chaotiques. Son succès est rendu possible par une distribution importante et ce d'abord au niveau local. Car les copies distribuées en Union soviétique suivent un règlement précis. Ainsi, chaque film terminé se voit-il attribué un label de qualité parmi quatre catégories, classées de 1 à 4. M. Godet les détaille :

« La première catégorie est attribuée à des films grand public, n'ayant eu aucun démêlé avec la censure et dont on peut espérer un fort potentiel commercial. C'est celle qui donne accès au plus fort tirage. [...] Un tirage moyen se situe autour de 1500 copies. La deuxième catégorie est encore un classement avantageux et offre une bonne rémunération à l'équipe de tournage. Mais elle correspond souvent à une appréciation mitigée du Goskino et peut être accompagnée dans certains cas d'un tirage et d'une distribution médiocres. [...] La troisième est attribuée à des films auxquels le Goskino veut explicitement barrer la route, la rémunération est très faible, le tirage et la distribution également. La quatrième catégorie correspond à l'interdiction totale.¹ »

Avec 1600 copies, il est donc certain que *La Petite Véra* obtient la première catégorie. Les conditions particulières évoquées précédemment expliquent pourquoi le film l'acquiert alors qu'il a bien eu des démêlés avec la censure. L'aura du film, plus la publicité liée aux différents scandales, suffisent à créer une attente autour de lui, attente sur laquelle joue l'Etat. Ainsi l'affiche officielle du film reprend-elle un design occidental et met en avant Véra, habillée de manière sexy, surplombant un corps d'homme poignardé, du sang sur le t-shirt, tandis qu'une bagarre derrière entraîne une intervention policière². Cette scène est tirée du film, mais le cadavre au sol n'est pas présent, peut être représente-t-il Sergueï après qu'il se soit fait poignarder par Kolia, le père.

1 : GODET Martine, *op. cit.*, p. 81.

2 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 4, dans Annexes, p. 134.

Quoi qu'il en soit, cette forte distribution, ajoutée à une réputation sulfureuse, permet au film de devenir le plus gros succès cinématographique de 1988 en Union soviétique³, alors que selon N. Negoda, « *Il n'y avait pas d'affiche dans les rues de Moscou, c'était un grand succès mais presque non officiel !*⁴ » Un grand succès, c'en est bien un, puisqu'il attire 55 millions de spectateurs l'année de sa sortie en URSS⁵. Sur le long-terme et avec les diverses ressorties en salle, le film dépasse même les 80 millions de spectateurs, ce qui est proprement colossal et en fait l'un des plus gros succès de l'histoire en Union soviétique⁶. Face à cet immense succès sur ses terres, le film est ensuite distribué à l'international. Pour aller plus loin, nous pouvons indiquer que pour son second film, *Oh qu'elles sont noires les nuits sur la mer Noire ! (V gorode Sochi temnye noch)*, V. Pitchoul opte pour une nouvelle méthode de production et ce malgré le succès de *La Petite Véra*. En effet, ce succès ne lui rapporte guère d'argent, l'Etat empochant l'immense majorité : « *J'ai touché 15000 roubles (environ 150000 francs) pour La Petite Véra. Si j'avais eu en main l'ensemble de l'affaire, j'en aurais déjà gagné 6 millions.*⁷ » Et pour N. Negoda, pourtant nouvelle égérie du cinéma soviétique, « *L'Express nous révèle qu'avec ses 10500 F de cachet (1000 roubles, une misère), Natalia s'est acheté un plumard. Encore une provocation !*⁸ », note ironiquement le *Canard*. Ce qui explique une certaine multiplication des coopératives privées en URSS. V. Pitchoul trouve ainsi Mark Levin, ancien des studios Gorki et fonde avec lui et M. Khmelik une coopérative, la Podarok, pour produire ce nouveau métrage.

3 : SEGIDA Miroslava, ZEMLIANUKHIN Sergei, *Domashniaia sinemateka*, Moscou, 1996, cité dans Wikipédia, « List of highest-grossing films in the Soviet Union ».

4 : <https://www.youtube.com/watch?v=6NZX6xB9XcE>, « La Petite Véra - Natalia Negoda - Malenkaya Vera (Le Balzac, 12/03/2019) », *Youtube*, (consultée le 24/02/2021).

5 : Joël Chapron, nécrologie, *Le Monde*, vendredi 31 juillet 2015, page 21.

6 : « Les Déesses rouges », *Canal +*, mardi 27 août 1996, producteur exécutif Leonid Lebedev, écrit et réalisé par Ivan Dykhovitchny, Les films du rivage.

7 : René Bernard, « Chaud, le dégel... », *L'Express*, vendredi 02 juin 1989.

8 : Jeanne Lacane (Bernard Thomas et/ou Dominique Durand), « Quand passent les gigognes », *Le Canard enchaîné*, mercredi 07 juin 1989.

Et M. Levin, pour la première fois en URSS, emprunte des roubles à la banque. V. Pitchoul souhaitant travailler avec de la pellicule occidentale, la Podarok passe un accord de pré-vente des droits internationaux à la Sacis, société italienne qui fournit, hors coproduction, les devises nécessaires⁹. Ainsi, « 55% des bénéfices iront à l'Etat, 25% au Fonds commun d'aide à la production, mais les 20% restants reviendront à sa société personnelle.¹⁰ » Après quelques péripéties, à savoir que les coopératives privées comme la Podarok deviennent interdites après de nouvelles lois de M. Gorbatchev pour lutter face à leur augmentation anarchique, ce qui ne change en l'occurrence rien à l'attitude de la banque soviétique désireuse de revoir son argent, le film de V. Pitchoul voit le jour, mais est mal reçu par la critique et ne rencontre pas le succès, malgré la présence une nouvelle fois de N. Negoda dans le rôle titre et une sélection à Cannes en 1990.

Pour les deux autres films de notre corpus, le rôle de l'Etat paraît bien plus faible. Certes, c'est bien lui qui engage une politique de *pérestroïka* et de *glasnost*. Mais lorsqu'il s'agit de rentrer dans les détails, nous pouvons nous apercevoir de son rôle limité dans la production du documentaire de J. Podnieks par exemple. Si *La Petite Véra* finit par être mise en avant par Sovexportfilm, il n'en est pas de même avec *Est-il facile d'être jeune ?*. Ces nouvelles politiques étatiques affectent tous les domaines de la culture en Union soviétique et influencent par-delà les arts et cultures cinématographiques ethniques composant le bloc de l'Est, donc une certaine conscience ethnique se fait jour. « Des films internationalement acclamés comme *Est-il facile d'être jeune ?* le démontrent brillamment. La question reste de savoir comment aborder ces films : en tant que soviétiques (ce qui est la façon dont ils ont été abordés en Occident) ou en tant qu'ethniques, par exemple ici lettons.¹¹ »

9 : Aurélien Ferenczi, « Marin Karmitz : l'étrange taxi driver de l'affaire », *Le Quotidien de Paris*, lundi 14/05/1990.

10 : René Bernard, « Chaud, le dégel... », *L'Express*, vendredi 02 juin 1989.

11 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit..

Cette question mérite d'être posée, car la soif de liberté des Lettons et les changements apportés par la *pérestroïka* ont donné lieu au réveil national (*Atmoda*) de la population, à une période de protestations, de discussions sur des sujets nouveaux. En quelques mois, la restauration de l'indépendance du pays est obtenue, après une cinquantaine d'années d'occupation par l'Union soviétique. En l'occurrence, cette dernière ne semble pas jouer un rôle capital dans sa distribution ; dès la *glasnost*, il autorise le film à sortir, le 6 juin 1986 en Lettonie. En revanche, il ne sort que début 1987 en Russie. Malgré tout, il est « favorablement reçu à Moscou¹² », est le premier documentaire soviétique sur la *glasnost* à attirer l'attention nationale, à provoquer une tempête de controverses, à devenir un événement social et pas seulement artistique, en Union soviétique. Il est même rapporté que « les gens qui faisaient la queue dans les épiceries, pouvaient discuter de la rumeur selon laquelle "Lui-même", c'est-à-dire Gorbatchev, avait vu le film et de ce qu'il avait dit ensuite.¹³ » Il est estimé que le film lui a plu et qu'il pourrait avoir joué un rôle dans sa mise en avant. Mais nous n'avons aucune véritable source l'indiquant.

Dans le même ordre d'idée, sur ses terres russes, *Taxi Blues* n'attire qu'une faible attention, un public limité, avec une très courte diffusion initiale¹⁴. Les journalistes soviétiques n'évoquent même pas le succès du film à Cannes. Pourtant, d'après P. Lounguine, M. Gorbatchev — encore lui — « a réclamé une copie du film. J'ignore s'il l'a visionné car il s'est rendu aux Etats-Unis tout de suite après.¹⁵ » Ce non-succès sur ses propres terres peut s'expliquer par plusieurs raisons : en 1990, la crise s'aggrave, les films de la *tchernoukha* commencent à saturer le marché et l'Etat n'est pas impliqué, de près ou de loin, dans le processus créatif du film. Il est juste à noter qu'il soutient Lenfilm dans sa production, à hauteur de 600 000 roubles, soit six millions de francs, sachant qu'il en récupère quatre rien que par la vente du film à vingt-cinq pays¹⁶. Malgré tout, il est logique que le film soit bien moins distribué en URSS qu'en France, puisque le réseau de MK2 s'occupe de tout cet aspect et qu'après un prix à Cannes, festival le plus reconnu du pays, une certaine attente entoure le film. C'est donc surtout en France que *Taxi Blues* rencontre le succès et est fortement distribué.

12 : Annie Coppermann, « Graine de désespérance », *Les Echos*, lundi 04/07/1988.

13 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit..

14 : *Ibid.*

15 : Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

16 : Bernard Cohen, « La course de Lounguine », *Libération*, mercredi 17/10/1990.

2) Des expériences nouvelles dans la distribution à l'étranger : l'exemple français

Car la distribution de *Taxi Blues* en France, organisée par MK2, lui permet d'être confortablement loti. Qui plus est, cette distribution par une société française est tout à fait nouvelle pour un film soviétique. *Taxi Blues* sort ainsi « dans 25 salles [...] en France, présentation sans précédent pour un film soviétique.¹ » Le fait que ce soit une première coproduction sans intervention directe du Goskino joue déjà à faire monter une certaine attente chez un public spécialisé. C'est pourquoi une équipe du *Nouvel observateur* est présente dès juin 1989 pour effectuer un reportage sur le plateau de tournage². Cette excitation est plus grande qu'aux Etats-Unis par exemple, ces derniers ayant plus attendu *La Petite Véra* que *Taxi Blues*, qui certes bénéficie d'une diffusion relativement large sur ce territoire, mais moindre que *La Petite Véra* et proportionnellement moindre qu'en France³. Cela peut s'expliquer par le fait que N. Negoda, en faisant la une de *Playboy*, réalise un buzz autour du film encore plus important aux Amériques qu'en France, que le film est soutenu publiquement par R. Redford et son festival *Sundance*, alors qu'en France, ce phénomène s'effectue avec *Taxi Blues*. MK2 s'occupe de la distribution en mettant bien en avant le succès critique du film à Cannes, comme en témoigne l'affiche officielle⁴.

Les deux autres films de notre corpus sont distribués par Les Films Cosmos en France. La distribution de *La Petite Véra* à l'étranger est assurée par Sovexportfilm, l'organisme gouvernemental chargé de diffuser les films soviétiques à l'extérieur, qui exerce un monopole, jusqu'à l'année suivante et les nouvelles lois de M. Gorbatchev qui y mettent fin⁵, ce qui permet à *Taxi Blues* de s'en passer en 1990. Le film est amené à participer à plusieurs festivals, détaillés dans la partie suivante.

1 : Bernard Cohen, « La course de Lounguine », *Libération*, mercredi 17/10/1990.

2 : Marie Muller, « Pour la première fois, la rue entre au cinéma : Macadam moujik », *Le Nouvel observateur*, jeudi 15/06/1989.

3 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *op. cit.*.

4 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 5, dans Annexes, p. 135.

5 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op.cit.*, Entretien avec Martin Karmitz, « Test à l'Est ».

En France, Sovexportfilm est lié à une société de distribution, Les Films Cosmos, qui exerce elle aussi jusqu'ici le quasi-monopole quant à la distribution officielle des films soviétiques en France, même si là encore c'est en passe de changer⁶, comme vu juste précédemment. Cette société, hormis quelques rares films, détient l'ensemble de la production soviétique. Elle diffuse ces films dans son propre cinéma, l'Arlequin à Paris, qu'elle acquiert en 1980 et renomme Cosmos, rue de Rennes dans le 6^e arrondissement⁷. Ce cinéma est donc un haut lieu de la cinéphilie soviétique en France et porte une réputation d'antichambre du Parti communiste, surtout lorsque l'investisseur Jean-Baptiste Doumeng, dit « *le milliardaire rouge* », s'y associe en 1983⁸. Pour Charles Dantzig, journaliste à France Culture, « *Moi quand j'étais petit on disait "Le Cosmos, c'est le KGB"* »⁹ Cette figure monopolistique permet à Cosmos de distribuer 18 films juste en 1986, année record¹⁰. A partir de là, la société perd son monopole, tout comme Sovexportfilm, suite aux réformes de la *pérestroïka*. La distribution de *La Petite Véra* en France est son dernier succès, qui sort donc le 7 juin 1989 à Paris¹¹. Après cela, Les Films Cosmos changent d'identité en devenant Arkéion Films en 1991 et ne s'occupe plus que du stockage d'archives audiovisuelles soviétiques¹². Mais la sortie de *La Petite Véra* en France est bien gérée par Les Films Cosmos et un bon moyen de s'en rendre compte est d'analyser deux annexes, l'affiche officielle française de *La Petite Véra*, ainsi que la jaquette de la VHS, sur lesquelles la mention Les Films Cosmos apparaît¹³. Dans les deux cas, ces documents mettent en avant la même chose : Véra. Mais l'illustration de l'affiche est plus sage et seule la phrase « *Elle est belle, drôle, impertinente... Véra, on t'adore !* » donne un caractère contestataire au film, tandis que l'illustration de la VHS montre clairement l'actrice N. Negoda de manière sensuelle, laissant apparaître un sein, avec la mention « *Le film qui fit scandale en URSS* » écrit sur un bandeau rouge.

6 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op.cit.*, Entretien avec Martin Karmitz, « Test à l'Est ».

7 : SAMIER Julien, « L'aventure Cosmos. Distribution du cinéma soviétique en France entre 1978 et 1986 », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 35, p. 77-88, 2012.

8 : *Ibid.*

9 : DANTZIG Charles, « Le Secret professionnel d'une salle de cinéma mythique, l'Arlequin à Paris », Podcast, *France Culture*, 2013.

10 : SAMIER Julien, *Ibid.*

11 : « Createurs'studio hollywood », *TF1*, Interview de Natalia Negoda par Laurence Gavron, mercredi 31 mai 1989, n° de notice : CPA89005666, Inathèque.

12 : Jacques Mandelbaum, « Souvenirs de la maison Cosmos », *Le Monde*, jeudi 6 mars 1997.

13 : Voir la partie « Iconographie », Annexes 6 et 7, dans Annexes, pp. 136-137.

D'aucuns pourraient croire à la VHS d'un film pornographique, alors que la scène de coït ne fait qu'une minute et vingt secondes, pour un film de 129 minutes... Mais la campagne marketing insiste sur le côté à la fois sulfureux et scandaleux du film. Ainsi, en France, seule N. Negoda vient faire la promotion du film. Cela peut s'expliquer par un fait simple ; elle est devenue la première femme soviétique à faire la une de *Playboy* le mois précédent, en mai 1989¹⁴. Et visiblement, la plupart des journalistes français non-spécialisés ne sont intéressés que par cela ; en témoigne l'interview de Thierry Ardisson avec elle, comportant des questions très éloquentes : « *Et pour les photos de Playboy t'as été payée combien ?*¹⁵ » Sans commentaire... Même le caricaturiste du *Canard enchaîné* semble se demander pourquoi parler autant de la vision des seins de N. Negoda, légendant « *Je n'savais pas que les Ricains étaient à ce point privés de famapoil.*¹⁶ » En tout cas, cette campagne publicitaire semble fonctionner, puisque le film connaît un succès important en France. Ainsi, il s'agit d'un peu plus de 120 000 spectateurs qui voient le film dans l'Hexagone¹⁷. A titre de comparaison, le plus gros succès pour un film soviétique en France après la mort de Joseph Staline est *Quand passent les cigognes (Letyat zhuravli)*, de Mikhaïl Kalatozov, avec plus de 380 000 spectateurs. Et en moyenne, les films venus d'URSS auraient attiré environ 30 000 à 40 000 spectateurs¹⁸. C'est donc un très beau succès pour un long-métrage soviétique, sachant que grâce à la *glasnost* et même s'il est distribué par Les Films Cosmos, il sort dans l'ensemble de l'Hexagone et dans plusieurs salles. Un exemple parmi tant d'autres, *La Petite Véra* sort le 30 juin 1989 au Trianon Jean Vigo à Bordeaux et reste en salle jusqu'au samedi 15 juillet, à raison de deux séances par jour¹⁹. Finalement, *La Petite Véra* connaît une forte distribution en France, lui donnant l'occasion de réaliser un joli succès commercial, profitant également du buzz permis par la une de *Playboy*. Ce film référence de la *glasnost* marque malgré tout la fin d'un système, celui de Sovexportfilm et des Films Cosmos, qui périssent suite aux bouleversements économiques de la *pérestroïka* et leur fin de monopole. Les Films Cosmos qui distribuent également *Est-il facile d'être jeune ?* en France un an auparavant, en 1988.

14 : *Playboy*, « From Russia with Love », mai 1989, critique de Bruce Williamson, page 7.

15 : « Interview Up & down : Natalia Negoda », dans *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, émission du samedi 02 décembre 1989, n° de notice : CPB89012805, Inathèque.

16 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 8, dans Annexes, p. 138.

17 : Joël Chapron, nécrologie, *Le Monde*, vendredi 31 juillet 2015, page 21.

18 : SAMIER Julien, *op. cit.*.

19 : *Sud Ouest*, du vendredi 30 juin au samedi 15 juillet 1989.

Mais la distribution d'un documentaire, expérimental, letton en Occident et notamment en France, peut sembler une gageure. Il n'existe pas de précédent post-Seconde Guerre Mondiale de film de ce type ayant connu un quelconque succès. Nonobstant, la *pérestroïka* et la *glasnost* changent la donne :

« Les cinéastes lettons sont parvenus, ces deux dernières années, à se frayer un chemin jusqu'aux écrans d'Europe occidentale. Trois facteurs y contribuent. D'abord leur propre dynamisme qui les pousse à s'autonomiser et à jouer le partenariat capitaliste européen. Ensuite, leur position charnière à la frontière de l'URSS et de l'Europe occidentale du nord. Enfin, ils sont les acteurs et les témoins d'événements brûlants qui bouleversent actuellement l'équilibre du monde et concernent particulièrement tous les pays d'Europe.²⁰ »

Dans son article, F. Niney, constatant alors la situation sur place, évoque tous les bouleversements permis par ces changements politiques, économiques, sociaux et culturels. *Est-il facile d'être jeune ?* est diffusé lors de festivals internationaux et français, comme au prestigieux Cannes en 1987 hors-compétition, mais également en salles, uniquement dans quelques cinémas spécialisées sur Paris et à la télévision, sur FR3. Il est distribué par Les Films Cosmos donc, c'est ainsi le canal habituel pour un film soviétique. Nous sommes encore au début de la *glasnost*, c'est pourquoi ce canal de distribution classique est utilisé, ce qui semble logique pour un film qui obtient un tel succès en Union soviétique et où Sovexportfilm détient encore le monopole. Vu par plus de 11 millions de spectateurs là-bas²¹, c'est un grand succès pour le cinéaste letton. Les Films Cosmos choisissent d'ailleurs de s'inscrire dans une certaine rupture vis-à-vis des précédents métrages soviétiques dans sa communication. Si bien que contrairement à l'affiche originale, volontairement onirique, c'est ici la jeunesse révoltée et punk qui est mise en avant, visible au-delà d'un mur de briques, qu'on imagine être le mur du bloc de l'Est, qui pour la première fois laisse apercevoir une vérité jusqu'ici cachée et inconnue²².

20 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*.

21 : *Ibid.*

22 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 9, dans Annexes, p. 139.

Par la suite, le documentariste travaille à une coproduction de quatre heures avec l'ITV britannique, *Nous/Les Soviets (Mēs/Soviets)*, portant sur les bouleversements en URSS au cours de ces trois dernières années, dont une version de trois heures est diffusée à la télévision soviétique. Mais ces circulations d'auteurs, d'acteurs et d'objets culturels ne s'arrêtent pas là. J. Podnieks est également partie prenante dans un projet de Fonds international pour jeunes documentaristes, avec notamment « *Roland Joffé, David Puttman et l'empereur américain des news TV, Ted Turener (CNN), qui a toujours entretenu, bien avant la glasnost, de bonnes relations d'affaires médiatiques avec l'URSS.*²³ » L'idée est simple et efficace : une série de plusieurs épisodes réalisés par une équipe de Riga qui tourne en Angleterre, une équipe anglaise qui vient en Lettonie, une équipe américaine en URSS et enfin une équipe soviétique aux Etats-Unis. Pour finir, nous pouvons évoquer à nouveau A. Sukuts, qui en plus de créer le festival indépendant Arsenal ou un Vidéo Centre, évoqués plus haut, obtient un accord portant sur l'exploitation vidéo de cinq-cents titres du catalogue de la société allemande Beta-Taurus. F. Niney écrit pour terminer que « *ne reculant devant rien, il envisage même, avec le soutien de Français, un projet de chaîne TV par câble en Lettonie.*²⁴ » Malheureusement, nous n'avons pas réussi à en savoir plus *via* nos sources françaises. Malgré tout, nous comprenons que la libéralisation économique permise par la *pérestroïka* et la liberté octroyée par la *glasnost*, donnent à voir de nouvelles formes de productions et de distributions, basées sur de plus amples et novatrices circulations internationales. Mais il ne faut pas omettre de mentionner une autre forme de circulations, celle des réceptions de ces films.

23 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*.

24 : *Ibid.*

**Partie III : La réception française, entre fascination pour les films et pour
le contexte socio-politique soviétique**

A) Un succès critique conséquent...

1) La légitimation par les festivals internationaux et français

Assurément, les trois films de notre corpus sont des succès critiques à l'international et en France plus particulièrement. Pour le vérifier, commençons par analyser leur présence en festivals.

Pour ce qui est de l'œuvre de Juris Podnieks, deux exemples probants : le film est diffusé, hors-compétition certes, au festival de Cannes en 1987 et à la Berlinale l'année suivante¹. Il obtient sur les terres moscovites le prix NIKA du meilleur documentaire en 1987 et reçoit également un prix de la part de l'*International Documentary Association*, une association de critiques de cinéma chargée de promouvoir les films documentaires. Le succès est grand pour un film qui ne laisse en rien présager, au début de son processus créatif en 1984, le retentissement et l'influence qu'il possède aujourd'hui. Si bien qu'au XXI^e siècle, il est encore projeté de temps à autres lors de rétrospectives et de festivals, mais nous y reviendrons. En tout cas, la présence du film au plus grand festival de cinéma français, voire mondial, Cannes, est une preuve d'un certain retentissement, à mettre au crédit de son approche nouvelle, en tant que précurseur du cinéma de la *glasnost*. Un succès qui en appelle d'autres, à mettre en corrélation avec celui des deux films restant dans notre corpus.

En effet, sur le même principe, le retentissement du film et l'aura qui l'entoure, celui d'un long-métrage de fiction déchirant le rideau de fer soviétique, voient *La Petite Vera* également sélectionné dans de multiples festivals, dans lesquels il rencontre le succès.

1 : Annie Coppermann, « Graine de désespérance », *Les Echos*, lundi 04/07/1988.

2 : SIECA-KOZLOWSKI Elisabeth, « Still Young, Still Tough. The High Level of Violence in Russia's Youth Community Can Be Alleviated with Changes in Education, Army Service and State Youth Policy », dans *Russia Profile*, 2010.

En France, le public ne peut qu'entendre parler du choc que constitue *La Petite Véra*, surtout sachant que ce dernier remporte des récompenses dans des festivals internationaux renommés. Des récompenses festivières, le film en gagne ainsi plusieurs, bien aidé par les multiples prix obtenus par son actrice phare, Natalia Negoda. « *Du festival de Montréal à ceux de Chicago et de Venise, l'œuvre récolte une avalanche d'hommages et de prix*³ », note Cécile Mury dans sa chronique : prix spécial du jury à Montréal, prix d'interprétation féminine et Grand prix à Chicago, prix international de la critique au festival de Venise⁴. Sur ses terres, l'actrice est désignée meilleur rôle féminin aux Prix NIKA de Moscou et en France le film remporte le « *meilleur scénario européen au festival du cinéma européen* » en 1989 à Paris⁵ et le Grand prix du jury à Angers⁶. Deux éléments sont intéressants à analyser. D'abord, c'est la multitude des récompenses, visant aussi bien le film lui-même, son scénario et son actrice ; c'est bien le côté disruptif du film qui marque les esprits et ce internationalement. Daniel Dondourai, rédacteur en chef de *L'art du cinéma*, explique que

« *C'est probablement le deuxième cas, dans l'histoire du cinéma soviétique d'après-guerre, où un film a eu à la fois la meilleure critique, les meilleures entrées, d'innombrables articles, à figurer dans toutes les listes des critiques de cinéma professionnel, et a été présenté à autant de festivals.*

*C'est devenu le champion toute catégorie de la distribution.*⁷ »

3 : Cécile Mury, *Télérama*, n° 2360, semaine du 08 au 14 avril 1995.

4 : « La petite Véra », *Vingt heures TFI*, dimanche 02 juillet 1989, n° de notice : CAA89027344, Inathèque.

5 : « Interview Up & down : Natalia Negoda », dans *Lunettes noires pour nuits blanches*, *Antenne 2*, émission du samedi 02 décembre 1989, n° de notice : CPB89012805, Inathèque.

6 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 6, dans Annexes, p. 136.

7 : « Thema : De l'URSS à la Russie ; Russie : le pouvoir et le cinéma », *Arte*, série écrite et réalisée par Belkacem Bazi, mardi 31 août 1999, n° de notice : 1189147.008, Inathèque.

Cela s'explique également par une certaine longévité, surtout en France où le film est visiblement apprécié, puisque *La Petite Véra* participe à pas moins de douze festivals français entre 1998, soit près de dix ans après sa sortie initiale et 2020, avant que la pandémie ne fasse fermer les cinémas⁸. Et ce, à chaque fois dans le cadre de rétrospectives sur le cinéma russe, avec notamment trois participations au Festival Univerciné Russe de Nantes, la dernière peu avant la crise de la COVID⁹. Cette longévité n'est pas anodine au vu des récompenses obtenues, longévité qui touche également *Taxi Blues*. Mais ce dernier profite d'une exposition médiatique encore plus grande, rendue possible par son succès à Cannes.

C'est en effet la principale réussite en festival de *Taxi Blues*, le moteur de son triomphe dans l'Hexagone, cette obtention du Prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1990. Cela honore le cinéaste, jugé comme étant le meilleur réalisateur parmi les films de la compétition, soit un des prix les plus prestigieux du festival. Avant même l'annonce des résultats, les journalistes présents sur place sont emballés : « *Au moins un chef-d'œuvre : Taxi Blues.*¹⁰ » Ce festival de Cannes est particulier pour le cinéma soviétique, il faut par conséquent en décrire le contexte. Nous sommes en 1990, la chute du mur de Berlin, les politiques de *pérestroïka* et *glasnost* entreprise par Mikhaïl Gorbatchev battent le plein, ce qui entraîne une multitude de témoignages de ce qu'il se passe au-delà du mur, dont nos films font partie. Et, « *de tous les cinémas étrangers représentés à Cannes, celui de l'Europe de l'Est est le plus visible et le plus honoré.*¹¹ » Car en plus du prix obtenu par Pavel Lounguine, nous pouvons noter un Prix d'interprétation féminine pour l'actrice polonaise Krystyna Janda dans *L'Interrogatoire (Przesluchanie)*, un Prix de la meilleure contribution artistique pour Gleb Panfilov et son *La Mère (Mat)*, une Caméra d'or pour Vitali Kanevski et son *Bouge pas, meurs, ressuscite (Zamri, oumri, voskresni!)*. S'ajoute l'hommage à l'invitée d'honneur Tatiana Samoïlova, l'icône du cinéma du dégel qui monte les marches cannoises en 1958 pour *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov.

8 : Fiche de « La Petite Véra », https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_film&num=423, consulté le (17/05/2021).

9 : *Presse Océan*, dimanche 09 février 2020, consulté sur Europresse.

10 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

11 : ZAKHARAVA Katsiaryna, « Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, n° 2, p. 135–150, 2007.

Pour terminer, trois autres réalisateurs soviétiques sont présents sur la Croisette : Vassili Pitchoul avec *Oh, qu'elles sont noires, les nuits sur la mer Noire !*, Igor Kovalev avec son court-métrage d'animation *Sa femme est une poule (Ego zhena kuritsa)* et Pavel Koutsky avec *Le Portrait (Portret)*. Notons également la présence du cinéaste Alexeï Guerman dans le jury du festival¹². Ce dernier est donc très particulier pour le cinéma soviétique, qui jamais ne connaît une telle représentation ni un tel succès. Cette « livraison des pays de l'Est fait un effet choc sur la Croisette » admet Jean-Luc Macia¹³. C'est à se demander si cette édition récompense réellement la qualité des films, ou loue plutôt la politique d'ouverture de M. Gorbatchev, appréciée en Occident. De l'aveu de Martine Godet, « quant aux prix remportés à Cannes en mai 1990, parmi lesquels celui de la mise en scène pour *Taxi Blues* semble le plus mérité, le cinéma soviétique a bénéficié d'un coup de pouce médiatique sans précédent.¹⁴ » Concluons en revenant à *Taxi Blues*, qui a l'honneur de « représenter l'URSS aux oscars d'Hollywood.¹⁵ » Le film circule donc internationalement dans les festivals, jusqu'outre-Atlantique, les critiques étant particulièrement élogieuses avec l'œuvre de P. Lounguine. Toutes ces récompenses permettent de légitimer ces films aux yeux du public.

12 : ZAKHARAVA Katsiaryna, *op. cit.*.

13 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

14 : GODET Martine, « Le cinéma soviétique à l'heure de la Péestroïka », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29, p. 85-90, 1991.

15 : Annie Coppermann, « Moscou sur vodka », *Les Echos*, mercredi 17/10/1990.

2) Les critiques françaises quasi-unanimes

Les critiques françaises sont globalement positives quant aux films de notre corpus. Mais nous pouvons en déceler deux types : celles portant sur les films en eux-mêmes, leurs qualités filmiques, toutefois celles majoritaires saluent les films en tant que témoins privilégiés du monde soviétique en plein bouleversement.

Les journalistes spécialistes du cinéma accueillent très favorablement *La Petite Véra* par exemple. Le journal référence de la critique cinématographique en France, *Les Cahiers du Cinéma*, place même *La Petite Véra* dans le top 10 des films de l'année 1989, en septième position de la liste-type des rédacteurs. Il se retrouve notamment dans le top personnel de Serge Toubiana, Vincent Ostria, Colette Mazabrard — qui s'occupe de la critique du film à sa sortie — et Iannis Katsahlias. C'est l'unique film en provenance d'URSS et c'est *Do the Right Thing* de Spike Lee qui est en tête pour 1989, film qui est bien plus resté dans les mémoires, encore diffusé et évoqué de nos jours¹. Si N. Negoda est vantée en tant que bonne actrice, les critiques professionnels mettent surtout en avant le caractère révolutionnaire de ce film, qui brise totalement les codes soviétiques habituels. « *La crise du logement, la violence, l'alcoolisme, la pollution, la crasse, toutes les douleurs quotidiennes de l' "homo sovieticus" passent au crible d'un cinéma vérité corrosif et désabusé*² », cette liste relève presque l'ensemble des éléments de la *tchernoukha* et la journaliste de *Télérama* conclut en indiquant qu'il s'agit du « *premier film vraiment "transparent" de l'ère gorbatchevienne*.³ » Cette première tentative révolutionnaire est saluée par un parallèle, évoqué dans une précédente partie, avec la Nouvelle Vague.

1 : *Cahiers du cinéma*, n° 427, janvier 1990, page 47, « Les dix meilleurs films de 1989 », consulté sur Retronews.

2 : Cécile Mury, *Télérama*, n° 2360, semaine du 08 au 14 avril 1995.

3 : *Ibid.*

Nouvelle Vague filée dans les critiques et où la noirceur typique de l'esthétique de la *tchernoukha* y est à nouveau relevée, tout comme la prestation de l'actrice principale : « *Et la comédienne Natalia Négodà y est aussi extraordinaire que l'était Sandrine Bonnaire chez Pialat.*⁴ » Pour une œuvre d'Union soviétique, il est certain qu'il y a un avant et un après *La Petite Véra*. Il est le premier d'une longue liste de films de fiction russes à montrer la détresse sociale d'une population délaissée, en proie à un manque d'idiosyncrasie, complètement influencée par le puissant agent extérieur en la personne de l'Etat. Et c'est sans doute l'autre raison du succès du film, car si Véra se retrouve sans véritable but et perspective d'avenir, de la personnalité, elle en a et c'est toute une nouvelle subjectivité, celle de la jeunesse soviétique occidentalisée des années 1980, qu'elle représente. Figure féminine absente d'*Est-il facile d'être jeune ?* comme cela est dit plus haut. Or, les autres critiques françaises, plus généralistes, si elles mettent en avant N. Negoda, cela reste moins pour sa subjectivité que pour sa plastique... « *La sensation évidemment c'est l'interprète de La Petite Véra, une véritable bombe sexuelle, qui a certainement beaucoup contribué au succès du film.*⁵ » Ce champ lexical est très utilisé par les différents journalistes des médias plus généralistes, comme cela avait été vu précédemment avec l'exemple de Thierry Ardisson. « "*Les seins arrogants de l'adolescente*", "*Révolution sexuelle*", "*Le sexe rouge*", "*Negoda soviet sexport*", "*Natalia, la première sex star soviétique*", "*Negoda, c'est bien les seins de la glasnost, les déhanchements de la perestroïka*" » compile ainsi le journaliste de *L'Express*⁶. Certes, la campagne publicitaire du film met l'accent dessus, mais le niveau des commentaires, s'ils sont positifs, ne se limite qu'à la prestation de N. Negoda, moins dans le film que dans *Playboy* d'ailleurs.

⁴ : Gérard Pangon, *Télérama*, n° 2056, semaine du 10 au 16 juin 1989.

⁵ : « *La Petite Véra : Interprogrammes* », commentaire de Volker Schlöndorff à l'occasion de la diffusion du film sur *Arte*, lundi 10 avril 1995, Inathèque.

⁶ : René Bernard, « Chaud, le dégel... », *L'Express*, vendredi 02 juin 1989.

« Dans l’imaginaire occidental, un sex symbol soviétique doit nécessairement avoir des grosses chaussettes, un cabas pleins de tickets de pains et un fichu sur la tête. Et bien c’est terminé. Natalia Negoda est la première sex star d’URSS, [...] et plus glasnost que Gorbi, elle pose nue ce mois-ci dans Playboy. C’est ça la transparence.⁷ »

Cette accumulation d’éléments sexistes à tendance à énerver l’actrice, faisant écho à nos précédents propos, qui remarque :

« J’ai l’impression que les Soviétiques sont plus intelligents que les Occidentaux, parce que faire de moi une sex star, c’est trop drôle... C’est ridicule, c’est parce que la presse recherche tellement le scandale, c’est la seule chose dont ils parlent. Toutes les questions sur la scène de sexe m’ennuient tellement. Si on avait su qu’elle provoquerait de telles réactions, on ne l’aurait sans doute pas tournée.⁸ »

C’est pourtant bien cette scène qui marque les esprits et qui colle à la peau de l’actrice, qui apparaît dans un reportage de 1996 sur Canal +, *Les Déesses rouges*, évoquant les actrices soviétiques qui marquent ce cinéma. Pour N. Negoda, un seul commentaire : *« La nouveauté et la crudité avec laquelle le film de Pitchoul parle de sexe, est la première raison de ce succès. Natalia Negoda a droit à la couverture de Playboy.⁹ »* L’extrait du film choisi ? La scène de coït, en intégralité, mais comme une minute trente n’est visiblement pas assez, elle est mise au ralenti... Finalement, le côté misogyne du film, déjà évoqué, se retrouve à toutes les étapes, aussi bien dans la distribution marketing, que dans les critiques, voire les entretiens avec la protagoniste. Mais c’est peut-être notamment cet élément qui permet au film de trouver son public même en France et qui en fait un film marquant et apprécié pour et par lui.

⁷ : « Createurs'studio hollywood », *TF1*, Interview de Natalia Negoda par Laurence Gavron, mercredi 31 mai 1989, n° de notice : CPA89005666, Inathèque.

⁸ : *Ibid.*

⁹ : « Les Déesses rouges », *Canal +*, mardi 27 août 1996, producteur exécutif Leonid Lebedev, écrit et réalisé par Ivan Dykhovitchny, Les films du rivage.

Cet élément se retrouve dans la réception de *Taxi Blues* et permet de la mettre en relation avec *La Petite Véra*. En effet, nous évoquons plus haut la représentation de la figure féminine dans ces films. La manière dont sont traitées les actrices durant les campagnes promotionnelles respectives de ce film est également éloquente. Par exemple, dans son article « *Une blondeur venue de Sibérie*¹⁰ », Richard Gianorio se trouve peu intéressé par le film, mais plus par la plastique de l'actrice, alors même que les journalistes présentent les deux acteurs principaux pour la qualité de leur travail. Pour Natalia Koliakanova, le traitement est bien différent, elle « *qui écarquille sans cesse ses grands yeux verts et vous tient de bien étranges propos sur le cinéma*¹¹ », « *bien étranges* » signifiant juste que l'actrice évoque la difficile situation des studios en Union soviétique. L'article sous-entend qu'il est curieux qu'une belle femme, voire une femme juste, puisse tenir des propos intelligents, intelligence normée par les représentations que s'en fait le journaliste. « *Cette fille du peuple aux longs cheveux blonds*¹² », archétype qu'il est possible de trouver dans des articles français aussi bien pour l'actrice de *Taxi Blues* que de *La Petite Véra*.

Plus généralement, l'exemple de la réception du film de P. Lounguine est très probant quant à l'état d'esprit des journalistes face à ce cinéma de la *glasnost*. La qualité de son métrage est bien évidemment louée, « *Superbe, original, remarquablement filmé, [...] "Taxi Blues" a bien mérité son prix de la mise en scène au dernier festival de Cannes.*¹³ » Ce « *chef-d'œuvre*¹⁴ » selon certains est reçu pour toutes les qualités filmiques et thématiques vues précédemment, mais, comme avec les autres œuvres de notre corpus, également comme porte d'entrée, ou fenêtre, sur un monde jusqu'ici caché : « *De cette porte entrouverte à l'Est, Piotr Mamonov s'est déjà échappé. Vers les Etats-Unis pour une première tournée. Arrosée à l'eau de Cologne ?*¹⁵ »

10 : Richard Gianorio, « Natalia Koliakanova, la star venue de l'Est, était vendeuse en Sibérie », *France-soir*, mardi 15/05/1990.

11 : *Ibid.*.

12 : *Ibid.*.

13 : *Une semaine de Paris, Pariscope*, mercredi 17/10/1990.

14 : Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

15 : Luc Souriau, « Saxo et vodka, c'est la tournée de Piotr Mamonov », *7 à Paris*, mercredi 17/10/1990.

Ici, le journaliste considère le film comme moyen pour le rocker de réaliser sa tournée musicale, qu'il entreprend par la suite aux Etats-Unis. C'est donc intéressant de noter qu'en plus de servir à dévoiler le monde soviétique, le film est considéré comme moteur d'une circulation inverse, celui pour des Soviétiques de s'échapper de ce monde. S'il s'agit d'une porte, il est bien possible de la passer dans les deux sens, d'y entrer ou d'y sortir. Loin est le temps du cloisonnement entre les deux blocs de la Guerre Froide. Même si entrer par cette porte demeure un grand mot, il reste préférable de s'arrêter sur le pallier, pour simplement constater ce film de « *rupture*¹⁶ », permis par un « *Lounguine [qui] pose un regard documentaire sur la société moscovite en proie à la schizophrénie.*¹⁷ » Le champ lexical des critiques ne diffère pas de celui des deux autres films de notre corpus, formé autour de la vérité, avec « *une histoire vraie, Pavel Lounguine nous ouvre les portes du Moscou d'aujourd'hui et le coeur de ses habitants. [...] C'est Moscou au quotidien que l'on va voir ici.*¹⁸ »

A l'image de son succès en festivals, *Est-il facile d'être jeune ?* connaît une réception critique positive. Malgré tout, elle semble moins dithyrambique que celle des deux autres films de notre corpus. Mais comme eux, il est perçu et analysé en tant que film et surtout en tant que révélateur d'un monde soviétique en train de s'ouvrir sur l'extérieur, d'autant plus qu'ici, il s'agit d'un documentaire, censé donc montrer une certaine vérité.

16 : François Quenin, *Témoignage chrétien*, samedi 13/10/1990.

17 : Michel Boujut, « Les âmes brûlées de Moscou », *L'Événement du jeudi*, jeudi 18/10/1990.

18 : Annie Coppermann, « Moscou sur vodka », *Les Echos*, mercredi 17/10/1990.

Pour le *Canard*, « voilà un film qui donne à regarder, à entendre et à réfléchir¹⁹ », qui « frappe par son honnêteté intellectuelle en ne dissimulant rien d'une réalité que le nouveau cours politique interdit de passer sous silence plus longtemps²⁰ » pour *Révolutions*, « révélateur²¹ » d'une « vision la plus désespérée qui soit d'une société verrouillée dont le couvercle semble tout prêt à exploser.²² » En mettant bout à bout les critiques de ces quatre journaux différents se constitue un résumé valide. En fait, ne sont que très peu, voire pas, évoquées les qualités intrinsèques du film vu en première partie ; il n'est guère fait mention du montage, des procédés formels originaux, du processus de création, de la réalisation ou des musiques. Même si, étonnamment, *L'Humanité* estime que ce documentaire « n'a d'autre prétention que documentaire²³ », comprend pas d'autre intérêt filmique. Non, il est presque exclusivement question des thématiques typiques de la tchernoukha, qui « nous permet de découvrir qu'une certaine jeunesse soviétique, qui jouit d'une relative liberté, en use et en abuse à la manière d'une certaine jeunesse occidentale²⁴ », dans « une volonté de comprendre de la part du réalisateur aux antipodes du discours moralisateur, simpliste, sur le hooliganisme²⁵ » dans un pur style de « "Cinéma-vérité" sans précédent en URSS.²⁶ » Une rapide analyse du champ lexical, à coup de « honnêteté », « réalité », « révélateur », « vision », « découvrir » ou « vérité », nous permet de comprendre l'intérêt des journalistes dans ces films ; celui de saisir ce qu'il y a de l'autre côté du mur, permis par cette circulation informationnelle documentaire, comme dans *Taxi Blues* précédemment.

19 : Jean-Paul Grousset, « Est-il facile d'être jeune... en URSS ? (Concert de doléances) » *Le Canard enchaîné*, mercredi 29/06/1988.

20 : Marcel Martin, *Révolution*, vendredi 17/06/1988.

21 : Robert Chazal, « Est-il facile d'être jeune... en URSS ? Pas vraiment », *France-soir*, lundi 04/07/1988.

22 : M. B., *L'Événement du jeudi*, jeudi 30/06/1988.

23 : J. R., « Glasnost en Lettonie », *L'Humanité*, mardi 19/05/1987.

24 : Robert Chazal, *Ibid.*.

25 : J. R., « Glasnost en Lettonie », *Ibid.*.

26 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

Le choc que le film provoque à sa sortie en Union soviétique s'internationalise donc lui aussi. Le critique soviétique Alexander Kiselev, cité par Andrew Horton et Michael Brashinsky, écrit : « Lorsque le film a été terminé, il a suscité une telle fureur qu'elle ne peut être comparée qu'à la réaction à un acte terroriste au cœur d'une capitale communiste. En effet, une bombe placée quelque part près de la Place Rouge n'aurait pas causé plus d'excitation.²⁷ » Cette bombe est donc à fragmentation et vient finalement se déclencher également dans l'Hexagone. L'explosion, si elle est accueillie avec fébrilité, touche moins positivement certains critiques français. Tant et si bien que le journaliste du *Figaro* ne semble pas touché par la déflagration, critiquant le film en lui-même « la caméra glisse, prend un peu trop son temps » et son propos, plein de « bons sentiments » et « niais.²⁸ » Mais au-delà, le principal reproche existe au départ même du film, puisqu'il pose une « question naïve », « Est-il facile d'être jeune ? », entraînant une « réponse ingénue.²⁹ » En allant plus loin, le journaliste doute même de la sincérité des propos :

« au fil des scènes et des confessions on finit tout de même par réagir ou douter. Ils sont "too much", ces "ados" de Riga. Pas un seul "petit con" parmi eux, pas un seul vrai vaurien. Ils ont tous des bons sentiments, des grosses peines, un cœur énorme, des parents qu'ils aiment mais qui ne les comprennent pas et des aspirations morales.³⁰ »

Une méfiance héritée des précédents films de propagande de l'Etat soviétique ? *A contrario*, Michel Pérez, du *Nouvel observateur*, s'inscrit en faux, expliquant que pour lui, ce sont justement « les archétypes triomphaux des parades et des contes de fées stakhanovistes qui ont fait place à des êtres de chair et de sang, et ceux-ci nous renvoient notre image et nous parlent de nous. Pourvu que ça dure !³¹ »

27 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit..

28 : « La bof génération à l'Est », *Le Figaro*, mercredi 29/06/1988.

29 : « La bof génération à l'Est », *Ibid.*

30 : « La bof génération à l'Est », *Ibid.*

31 : Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

Un autre reproche est fait au film, cette fois par Robert Chazal, qui écrit dans *France-soir* que

« *ce film est donc un document intéressant autant pour les Soviétiques que pour nous. On peut se réjouir qu'il n'ait pas eu de difficultés à franchir les frontières sans toutefois se féliciter que le désordre soit contagieux. Si ça continue, il y aura bientôt autant de graffitis dans le métro de Moscou que dans celui de New York ou de Paris.*³² »

Il s'agit plus ici d'une critique réactionnaire, qui, par peur de voir un ensauvagement s'exporter, vient presque à regretter l'ouverture gorbatchévienne. M. Gorbatchev qui est au contraire régulièrement loué dans la presse pour son action libertaire, comme dans *Le Point*³³ ou *Le Journal du dimanche*³⁴. En bref, le film est bien reçu dans la presse française, mais plus en tant que témoin du monde soviétique qu'en tant que film, aussi intéressant pour eux que pour nous, en ce qu'il nous apprend du monde soviétique et des leçons que nous pouvons en tirer. Il est tout de même à noter une plus grande retenue dans les qualificatifs mélioratifs que dans les deux autres films de notre corpus, la faute peut-être à une plus grande aridité de ce film documentaire letton multipliant les procédés filmiques originaux. Par ce fait, c'est également celui qui obtient le succès public le plus faible, le rendant donc encore plus difficile à analyser.

32 : Robert Chazal, « Est-il facile d'être jeune... en URSS ? Pas vraiment », *France-soir*, lundi 04/07/1988.

33 : Jean-Michel Frodon, *Le Point*, lundi 04/07/1988.

34 : « L'espoir quand même », *Le Journal du dimanche*, dimanche 03/07/1988.

Enfin, dernier élément, cette fois-ci unique pour un Soviétique en France, c'est la réception, non du film, mais du réalisateur, dans l'Hexagone, en l'exemple de P. Lounguine. Déjà bien étudié par Katsiaryna Zakharava³⁵, le cinéaste se retrouve propulsé dans les médias français, spécialement télévisuels, afin de parler de son film, mais aussi et surtout de son pays et de sa situation. Signe d'une fascination d'un public français pour connaître l'état de l'URSS, qui semble en 1990 au bord de l'effondrement. Cela peut s'expliquer de la même manière que la fascination de cette édition particulière du festival de Cannes 1990, par l'intérêt accru envers cette Russie que des journalistes sentent en mutation. Et ils peuvent le sentir notamment grâce aux films de notre corpus et à tous les autres, ces représentants de la *tchernoukha*, qui possèdent des codes accessibles à ce public occidental.

« Avec son entrée triomphale dans le monde du 7e art, il devient le Russe le plus demandé par les médias français, surtout par la télévision, qui aime autant son personnage que ses films. Le fait d'interroger un jeune réalisateur par rapport à son expérience cinématographique, mais ayant une approche philosophique d'homme mûr (en 1990, Lounguine a quarante et un an), plaît aux journalistes de la télévision. Il apparaît pour la première fois à l'écran le 12 mai 1990, dans Soir 3 et dans Cannes 1990, ensuite, lors de la remise des prix, le 21 mai. Depuis, P. Lounguine devient le commentateur attitré des événements russes sur France 3. Il témoigne du climat politique en URSS en octobre 1990 dans Soir 3 [...] Il n'est pas absent des autres chaînes : TF1, France 2, ARTE et Canal + lui manifestent autant d'intérêt.³⁶ »

35 : ZAKHARAVA Katsiaryna, « Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français », *op. cit.*.

36 : *Ibid.*.

D'après l'article, si P. Lounguine est aussi présent à la télévision et notamment sur France 3, c'est avant tout grâce à Henri Chapier, « le "*Monsieur Cinéma*" de France 3³⁷ », concepteur de l'émission « *Le divan* ». C'est lui le premier qui accorde un entretien télévisuel avec le réalisateur, à Cannes, puis il revient régulièrement sur la chaîne, ce qui par la force des choses l'amène à être invité sur d'autres. Cela pour plusieurs raisons, au-delà de l'intérêt d'un certain public français pour le contexte particulier de l'Union soviétique. Si bien que le film de P. Lounguine est un succès critique, de plus il est francophone, il possède une forte personnalité, il est expérimenté — comme relevé plus haut il s'agit certes de son premier film mais il a 41 ans en 1990 — et a donc des choses pertinentes à dire, enfin sa corpulence et sa barbe lui confère une bonhomie, accentuée par son léger bégaiement lorsqu'il s'exprime. Cette accumulation de faits en font ce qu'on appelle un bon client pour les chaînes de télévision françaises. Avec un tel succès critique et médiatique, *via* le visage de son réalisateur, le film s'engage vers une réussite commerciale certaine.

37 : ZAKHARAVA Katsiaryna, *op. cit.*.

B) ... suivi par le public ?

1) Une réception populaire difficile à analyser, mais un succès commercial certain

La réception populaire est toujours un élément complexe à analyser, faute de sources. Néanmoins, nous pouvons nous essayer à une analyse commerciale de ces films, mais là encore, nos trois long-métrages ne sont pas logés à la même enseigne.

C'est forcément plus difficile à établir pour *Est-il facile d'être jeune ?* par exemple. Comme vu précédemment, le succès public du documentaire de J. Podnieks n'est pas à nuancer : vu par plus de 11 millions de spectateurs en Union soviétique¹, c'est le plus gros succès au cinéma en Russie en 1987², année durant laquelle il dépasse le million de spectateurs, du jamais vu pour un documentaire soviétique³. Les journalistes français constatent « *des files d'attente interminables*⁴ » devant les cinémas et racontent :

« Le Rossia est le plus grand cinéma de Moscou. La salle principale, qui offre deux mille cinq cents places, est aux trois-quarts vide ou presque tous les soirs. On y passe pourtant une superproduction américaine de science fiction. La petite salle, elle, avec deux cents sièges à peine, est prise d'assaut depuis un mois et demi, et il faut être tenace (d'autant qu'il fait -30 degrés dehors) pour y pénétrer.⁵ »

Dominique Dhombres, correspondant à Moscou pour *Le Monde* à la sortie du film en Russie, est une source privilégiée, puisqu'il indique la fascination des Occidentaux et ici d'un certain milieu journalistique français, pour cette œuvre, première à briser les tabous de l'Union soviétique, qui plus est avec, semble-t-il, la bénédiction de tout un peuple.

1 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*.

2 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, *op. cit.*.

3 : GALICHENKO Nicholas, *Glasnost: Soviet Cinema Responds*, University of Texas Press, Austin, 2013, 144 p.

4 : « Le nouveau cinéma soviétique : la Pérestroïka sur l'écran », *Ciné-club universitaire*, Université de Genève, 1988.

5 : Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

A l'étranger, c'est un même succès public dans les pays de l'Est, mais bien plus confidentiel en Occident, qui attend *Est-il facile d'être jeune ?*. Ainsi, le film est-il finalement vu par 28 millions de spectateurs et diffusé dans 85 pays⁶. Aux Etats-Unis, le film connaît une relative notoriété, du fait des similarités que les spectateurs voient entre celui-ci et les films abordant la guerre du Vietnam, similarités relevées plus haut. « *De nombreux spectateurs en ont parlé comme de l'un des meilleurs documentaires qu'ils aient vus. Les spectateurs américains évoquent l'honnêteté du film qui dépeint un sentiment si répandu de confusion, de déception et d'asocialité chez les vétérans.*⁷ » Cela semble logique, étant donné que les années 1980 aux Etats-Unis voient arriver une explosion des recherches sur les syndromes post-traumatiques vécus par les soldats revenus du Vietnam. Enfin, pour la France, nous sommes malheureusement bien moins documentés. Le film est sorti dans quelques salles parisiennes le 29 juin 1988 et fait moins de 10 000 entrées⁸ la semaine de sa sortie. A la télévision, il connaît une diffusion en deuxième partie de soirée quelques années après sur FR3, en 1993⁹. Cette disette, voire absence de source, reste un élément intéressant, car cela nous apprend que le succès public du film en France est faible, surtout comparé aux deux autres films de notre corpus. Mais c'est logique, étant donnée la nature de celui-ci, sur laquelle nous ne reviendrons pas une nouvelle fois. Pourtant, *Est-il facile d'être jeune ?* marque les générations et garde une influence tardive et ce même dans l'Hexagone.

En ce qui concerne les deux autres films de notre corpus, nous avons la chance de détenir des chiffres d'entrées, facilitant notre analyse de réception publique, ou tout du moins commerciale.

6 : MAWHOOD Will, <https://kulturaskanons.lv/en/archive/vai-viegli-but-jaunam/>, Latvijas Kulturas Kanons (consulté le 28/04/2022).

7 : BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour*, op. cit..

8 : Les Archives du Box-Office, chiffres du CNC, par Fabrice Ferment, <http://archives-box-office.eklablog.com>.

9 : « ex-URSS L'empire à la dérive », Génération trois, *France 3*, lundi 08/11/1993, n° de notice : CPC93011395.

Si bien qu'environ 120 000 spectateurs pour *La Petite Véra*, c'est plus qu'une réussite commerciale dans un pays comme la France. Un point mérite d'être précisé : en janvier 1990, Richard Delmotte, le directeur des Films Cosmos, annonce un total de 340 000 entrées en France¹⁰. Nous pensons que ce chiffre est faux, au regard de ceux du Centre National de la Cinématographie et des courbes habituelles des entrées. En effet, en première semaine à Paris, une dizaine de milliers de spectateurs se pressent en salles pour voir le film. S'ajoute l'avant première à l'Arlequin, ainsi 10 685 individus visionnent-ils le film, mais dès la deuxième semaine d'exploitation, le film sort du top 30 des métrages les plus vus et fait donc moins de 8 000 spectateurs. D'après nos sources, le score total du film s'établit bien à 120 000 spectateurs¹¹. Ainsi, soit R. Delmotte gonfle volontairement les chiffres, pour ne pas donner l'impression que son entreprise se porte mal, ce qui est le cas, Les Films Cosmos disparaissant dès 1991. Soit et c'est une possibilité, il a mal compris la question et ne parle pas de 340 000 entrées pour *La Petite Véra*, mais pour l'ensemble des films qu'il distribue sur l'année 1989 en France... En tout cas si la réussite commerciale reste là, l'est-elle également en ce qui concerne la réception par le public ? Cette réception est complexe à analyser puisqu'il manque une chose primordiale : les sources — *a contrario* cette réception du public est possible en URSS puisque de nombreux spectateurs envoient des lettres à V. Pitchoul et Maria Khmelik —. Malgré tout, l'avis des cinéphiles, catégorie particulière qui ne rend pas compte d'une éventuelle réception populaire globale, est possible à décrypter. Ainsi, le ciné-club universitaire de l'Ecole Normale Supérieure écrit-il une critique, qui révèle une chose : chez les spectateurs occidentaux et notamment français, ce film est bien le porte-étendard d'un moment :

« La Petite Véra est sortie au bon moment, dans l'air du temps : on s'interrogeait, à Moscou et ici, sur le renouveau en URSS, et cet objet filmique non-identifié, première œuvre du réalisateur, a surgi. Le public soviétique et la presse occidentale en ont fait l'emblème de la pérestroïka.¹² »

10 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, « Moscou Connexion ».

11 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 10, dans Annexes, p. 140.

12 : « La petite Véra (Malienkaïa Véra) de Vassily Pitchoul (1988) », *Ciné-club universitaire*, Ecole Normale Supérieure Ulm, 2015.

Finalement, cette réputation de film emblème vient aussi bien des journalistes que des cinéphiles en général. Réputation pas forcément au goût du réalisateur d'ailleurs qui répond aux *Cahiers* qu'il « n'aime pas ces termes de symbole, de drapeau et [il] [s]'en méfie. Il faut voir les choses plus simplement : un nouveau réalisateur est apparu et a fait un bon film...¹³ » Le ciné-club remarque aussi particulièrement N. Negoda et cette fois surtout pour son interprétation, ainsi que pour son personnage de Véra. Leur critique revient d'ailleurs sur un élément déjà évoqué plus haut, « le sujet du film, le seul sujet digne de l'art aux yeux d'un russe : la force vitale, l'âme de Véra.¹⁴ » Car la dénotation entre l'uniformisation des esprits de l'individu soviétique et la soif d'individuation de sa jeunesse est sûrement l'élément le plus important à retenir de ce film. Mais toutes les critiques ne sont pas positives chez le public et c'est bien là le propre de celles-ci ; elles sont bien plus mitigées. Ainsi, pour un anonyme,

« La Petite Véra n'en a pas moins horriblement vieilli, [...] d'ailleurs son succès fut éphémère. Programmé à l'occasion du quatrième festival du film russe de Paris au Christine 21, La Petite Véra doit être pris pour ce qu'il est : un film qui, malgré ces défauts, témoigne de l'effondrement de l'utopie communiste.¹⁵ »

Un succès éphémère certes, puisqu'il n'est de nos jours pas un film extrêmement réputé. Or, si ce spectateur a l'occasion de voir ce film en salle en 2018, c'est durant une rétrospective. Cet avis, comme indiqué, est plus tardif et il est par conséquent impossible de se fonder sur celui-ci pour établir une éventuelle réception publique de l'époque. En revanche, cela amène donc à un autre principe, soit l'influence sur le long terme de cette œuvre sur le public. En tout cas, ce succès éphémère, s'il est conséquent, n'est en rien comparable avec celui de *Taxi Blues*.

13 : *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427, *op. cit.*, Interview de Vassili Pitchoul, « Qui vivra Véra », p. 26.

14 : « La petite Véra (Malienskaïa Véra) de Vassily Pitchoul (1988) », *Ciné-club universitaire*, Ecole Normale Supérieure Ulm, 2015.

15 : Critique de Yves G., membre du Club 300 d'Allociné, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4807/critiques/spectateurs/recentes/> (consulté le 18/05/2021).

Ainsi, *Taxi Blues*, qui connaît une distribution très importante comme vu précédemment, voit-il 84 706 spectateurs venir en salles la semaine de sa sortie¹⁶. C'est, à titre de comparaison, huit fois supérieur au score de *La Petite Véra*¹⁷, qui reste pourtant un succès, relativement aux autres productions soviétiques. Cette différence s'explique par l'écart de distribution entre les deux long-métrages, Les Films Cosmos offrant moins de salles pour le film de V. Pitchoul, comparé aux 25 de MK2. Sachant que *Taxi Blues* sort le 17 octobre 1990 dans l'ensemble du territoire métropolitain, tandis que *La Petite Véra* sort en premier lieu simplement sur Paris, puis dans d'autres grandes villes comme Bordeaux plus tardivement. C'est un très bon score pour *Taxi Blues*, qui entre à la sixième place du box-office. Box-office dans lequel il reste longtemps ; ainsi, jusqu'à la fin de l'année 1990, reste-t-il dans le top 30 français, n'en disparaissant que le 25 décembre¹⁸. Ce long succès, s'étalant sur deux mois, lui permet d'atteindre la barre des 400 000 entrées, un score impressionnant pour un film soviétique sur le territoire français¹⁹. Mais sur le long terme, nous pouvons affirmer que c'est *La Petite Véra* qui s'en sort le mieux, car si elle débute huit fois moins bien que le film de P. Lounguine, elle finit par n'être visionnée que par quatre fois moins de spectateurs, aux alentours de 120 000²⁰. C'est donc une excellente première semaine pour *Taxi Blues*. Le score final reste impressionnant ; à titre de comparaison, *Quand passent les cigognes* voit 380 000 spectateurs français, or c'est le plus gros succès pour un film soviétique post-Seconde Guerre mondiale. Nous pouvons donc affirmer que *Taxi Blues* est le plus gros succès pour un film soviétique post-1945 en salles en France, dépassant le film culte de M. Kalatozov. C'est pourquoi ce film fait date.

16 : Les Archives du Box-Office, chiffres du CNC, par Fabrice Ferment, <http://archives-box-office.eklablog.com>.

17 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 10, dans Annexes, p. 140.

18 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 11, dans Annexes, p. 141.

19 : Les Archives du Box-Office, *Ibid.*.

20 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 10, dans Annexes, p. 140.

2) Une influence sur le long terme, confirmant un statut de films références

L'ensemble des films de notre corpus est surtout choisi comme marqueur de ce cinéma particulier d'un nouveau genre, issu de la *glasnost*. Or, pour être considérés comme représentant à eux seuls d'un type de cinéma, il faut également qu'ils s'inscrivent sur le long terme et qu'ils fassent date. Ces trois œuvres gardent ainsi une influence profonde, même en France.

Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que *La Petite Véra* connaît une présence dans douze festivals français entre 1998 et 2020. Souvent, il l'est à l'occasion de rétrospectives sur le cinéma russe, ou sur les films qui marquent l'histoire de la contestation. A Nantes, *La Petite Véra* ressort pour une séance au cinéma Le Katorza à 11 heures en version originale sous-titrée le 9 février 2020¹. Ce cinéma d'art et essai est prisé des cinéphiles, donc si influence sur le long terme il y a en France, ce public semble en être l'unique cible. Le 12 mars 2019, il est diffusé cette fois à Paris, au Balzac, même genre de cinéma, en présence de N. Negoda, dans le cadre du festival « *Quand les Russes s'enflamment* ». Le film et l'actrice y sont présentés en qualité de symbole, une fois de plus : « *Je pense que c'est un film culte* », « *Natalia, une actrice iconique du cinéma russe* », « *on a affaire à une méga star aujourd'hui* », « *première question : ça fait quoi d'être une icône ?*² » Le champ lexical de l'adoration utilisé est sans doute excessif, mais la présentatrice semble réellement marquée par le film. En plus de ces ressorties en salle à l'occasion d'événements précis, le film passe par deux fois à la télévision française. La première, le mercredi 13 novembre 1991, ce qui offre l'opportunité de le faire découvrir à l'outre-mer, ici à la Martinique³. La seconde intervient le lundi 10 avril 1995 sur Arte, en deuxième partie de soirée, provoquant un nouveau billet dans *Télérama*^{4, 5}.

1 : *Presse Océan*, dimanche 09 février 2020, consulté sur Europresse.

2 : <https://www.youtube.com/watch?v=6NZX6xB9XcE>, « *La Petite Véra - Natalia Negoda - Malenkaya Vera (Le Balzac, 12/03/2019)* », Youtube, (consultée le 24/02/2021).

3 : « *On en parle* », *Télé Martinique*, Commentaires de Guy Gabriel, mercredi 13 novembre 1991, Inathèque.

4 : « *La Petite Véra : Interprogrammes* », commentaire de Volker Schlöndorff, diffusion du film sur *Arte*, lundi 10 avril 1995, Inathèque.

5 : Cécile Mury, *Télérama*, n° 2360, semaine du 08 au 14 avril 1995.

Ces deux diffusions, relativement rapprochées dans le temps, explicitent le manque d'influence sur le long terme de *La Petite Véra* sur un public plus généraliste, consommateur de télévision. En effet, avec aucune diffusion depuis 1995, il n'est guère étonnant que seul un public motivé peut regarder ce film, personne ne pouvant le découvrir par hasard. Le public cible en France est désormais bien celui des cinéphiles aguerris. Malgré tout, il existe un moyen qui permet d'indiquer que le film demeure, à sa manière, intégré à une certaine culture populaire. Ainsi, un des nombreux dialogues savoureux du film marque les spectateurs, aussi bien soviétiques que français, de même que les critiques professionnels. Par exemple la critique du ciné-club citée précédemment :

« Regardez cette scène sur la plage, Sergueï allongé sur les galets, Véra couchée, sa tête reposant sur la cuisse de Sergueï. Ils parlent, de tout et de rien — des anciens amants de Véra en l'occurrence, et pour dire l'amour, les mots ne sont pas importants :
"- Quel est ton but dans la vie ?
- On a tous le même but Sergueï : le communisme."
Usuellement la salle éclate de rire.⁶ »

Tant et si bien que ce dialogue est devenu un *meme* sur internet, soit un phénomène culturel partagé sur les réseaux sociaux en masse dans le but de provoquer le rire. Ici, par exemple, deux captures d'écran de la scène sont superposées avec en sous-titres anglais les deux lignes de dialogue en question, puis ce *meme* est partagé massivement sur un groupe Facebook international spécialisé dans les *meme* en lien avec le communisme⁷. Cet exemple prouve qu'une notoriété existe autour du film, même si cela reste quelque peu à son insu ; si bien que le *meme* est certes partagé, mais rien ne détaille sa provenance et les internautes ne peuvent ainsi pas savoir que cet extrait provient de *La Petite Véra*. Nonobstant, il est rare qu'un film soviétique soit repris de la sorte, c'est donc à mettre au crédit du film d'avoir su laisser une marque, quelle qu'elle soit, sur le long terme, chez des individus pas forcément connaisseurs de cinéma. Mais comme expliqué plus haut, c'est le public cinéphile qui, en grande majorité, a l'occasion de regarder ce film de nos jours.

6 : « La petite Véra (Malienskaïa Véra) de Vassily Pitchoul (1988) », *Ciné-club universitaire*, Ecole Normale Supérieure Ulm, 2015.

7 : Voir la partie « Iconographie », Annexe 12, dans Annexes, p. 142.

Le film, difficilement trouvable sur internet, n'est jamais sorti sur un autre support que la VHS en France. Ajouter à cela aucune diffusion télévisuelle depuis 1995, seules les ressorties en cas de festivals et de rétrospectives permettent de le visionner confortablement, soit lors de circonstances particulières cinéphiliques. Ceci n'empêche pas *La Petite Véra* d'être un des films références de la *glasnost* pour le public français, aussi bien en terme de nombre de spectateurs qui le visionnent à sa sortie, que pour son influence sur le plus long terme, avec ses nombreuses réapparitions.

En ce qui concerne *Est-il facile d'être jeune ?*, il continue lui aussi d'être cité comme l'un des films les plus importants de la *glasnost* au fil du temps. Tout d'abord, c'est son rôle de précurseur, de premier film de celle-ci, qui est mis en avant, comme vu plus haut. Pour cette raison, il se trouve au programme du Festival International du film Nancy-Lorraine en 2008, au Mois du documentaire, festival se déroulant dans plusieurs villes de France et en 2011 à Paris, ou encore aux États généraux du film documentaire, à Lussas, en 2012⁸. Apparaître de la sorte dans des rétrospectives sur ce type particulier de cinéma est une marque d'importance et c'est pourquoi il fait partie des cinq films sélectionnés en 2011 à ce Mois du film documentaire, étant projeté à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, l'institution l'estimant représentatif de l'Union soviétique d'entre 1985 et 1991, dans le cadre de son exposition « *URSS : Fin de parti(e). Les années Perestroïka* »⁹. Deux autres exemples peuvent être cohérents avec notre propos. Elena Chotova, analysant les références culturelles dans les titres d'article de la presse russe contemporaine, remarque que le quinzième anniversaire du film donne lieu à de nombreux articles en Russie.

8 : Fiche de *Est-il facile d'être jeune ?*, *Kinoglaz.fr*, https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_film&lang=fr&num=4320 (consulté le 28/04/2022).

9 : ROBIN Emilia, « Mois du film documentaire 2011 : Les années Perestroïka », dans *Faire l'histoire de la guerre froide. Actualité de la recherche française et internationale*, hypothèses.org, 2011.

Ainsi, en 2002, les problèmes de cette jeunesse soviétique semblent correspondre à ceux de la jeunesse russe :

« Tous les maux qui allaient frapper la jeunesse dans les années 90, encore peu visibles en 1987, étaient déjà présentés clairement dans le film, de même que son portrait révélait à Dorian Gray sa future déchéance. Il explique aussi que le film du réalisateur lituanien est une sorte de portrait cinématographique de la jeunesse soviétique des années 80, dont les traits de caractère allaient s'exprimer pendant les chaotiques années 90.¹⁰ »

Au-delà de la petite coquille sur sa nationalité (il est bien Letton et non Lituanien), c'est cette fois le côté visionnaire du film de J. Podnieks qui est loué. D'ailleurs, certaines des questions posées par lui aux participants du documentaire, telles qu' « où vous voyez-vous dans dix ans ? », laissent penser qu'il a l'intention de tourner une suite. Mais en 1992, il se noie dans des circonstances mystérieuses, alors qu'il se baigne dans un lac de l'ouest de la Lettonie... L'autre exemple, plus tardif, est un article portant sur la violence des jeunes russes, qui explose au début des années 2010, ainsi que sur leur précarité. C'est encore le caractère visionnaire du film qui se trouve glorifié, même s'il faut désormais plutôt penser que c'est surtout la situation de la jeunesse, qu'elle soit soviétique ou russe, qui n'a pas évolué. Ainsi, « la Russie reste un endroit très dangereux pour les jeunes, et beaucoup d'entre eux ont encore le sentiment d'appartenir à "la génération perdue"¹¹ » présentée alors dans le documentaire letton, explique la journaliste. Malheureusement, dans le contexte d'écriture de ce mémoire, en début d'année 2022, nous ne voyons pas comment ne pas continuer à penser la même chose, peut être en pire...

10 : CHOTOVA Elena, *Les références culturelles dans les titres d'article de la presse russe contemporaine*, thèse de linguistique de l'Université de Grenoble, sous la direction de Isabelle Després, 2014.

11 : SIECA-KOZLOWSKI Elisabeth, *op. cit.*.

Avec le statut de plus gros succès pour un film soviétique de la seconde moitié du XX^e siècle, *Taxi Blues* et son réalisateur gardent une forte influence par la suite. Il connaît plusieurs diffusions télévisuelles, comme le samedi 26 avril 2003 en *prime time* sur France 3, logique au regard des liens unissant P. Lounguine à cette chaîne¹². Le film est projeté à l'occasion de nombreuses rétrospectives, comme en 2007 aux rencontres des cinémas d'Europe à Aubenas, en 2009 lors du festival international du film d'Arras, ou en 2010, belle année pour le métrage qui, pour ses 20 ans, connaît une tournée à Paris, Toulouse et Nice, dans laquelle, pour cette dernière, est organisée une rétrospective consacrée à P. Lounguine¹³. Le choix de cette ville n'est pas étonnant. En effet, le réalisateur s'installe à Paris et se consacre à la réalisation de documentaires, notamment l'un sur Nice en 1993, *La Mer de toutes les Russies*, commandé par France 2, portant sur plusieurs générations d'immigrés russes, traditionnellement installés à Nice¹⁴. Cette collaboration avec les médias français court jusqu'au début des années 2000, malgré une discontinuité dans son image médiatique, car il ne passe plus pour un témoin privilégié de la situation russe, lui qui vit à Paris.

12 : Aurélien Ferenczi, *Télérama*, samedi 26/04/2003.

13 : Fiche de *Taxi Blues*, *Kinoglaz.fr*, https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=fiche_film&num=785 (consulté le 28/04/2022).

14 : ZAKHARAVA Katsiaryna, *op. cit.*.

Pour conclure sur cet aspect, citons ce propos de K. Zakharava, qui résume parfaitement le rôle novateur que possède le réalisateur dans les médias français, rôle rendu possible par la politique de *pérestroïka* puis de *glasnost*, engendrant le succès de son film *Taxi Blues* :

« En quinze ans, Pavel Loungine a donc su conquérir la télévision française : dans toutes les émissions d'entretiens analysées, le réalisateur a réussi à garder son propre style, et ce sont les journalistes de télévision qui doivent s'adapter et organiser leurs émissions "à la Loungine".

Cependant, on peut s'interroger sur son destin télévisuel car ses témoignages sur la Russie deviennent de plus en plus distanciés, moins engagés et peu orientés vers le téléspectateur français.

Néanmoins, Loungine a accompli une mission apparemment impossible : ayant passé la plus grande partie de sa vie en Russie et sans aucune expérience publique, il a su savamment construire, par ses films et tout simplement par sa présence sur les plateaux, une image médiatique très particulière, ce qu'aucun réalisateur russe, à notre avis, n'est parvenu à faire avant.¹⁵ »

Cette construction médiatique est une marque de l'influence du film et de son réalisateur en France, parfait exemple de la fascination de certains milieux dans l'Hexagone pour la Russie au moment de la *glasnost* puis de la chute de l'URSS. Une fois ces événements passés, c'est P. Loungine qui réussit à continuer à imposer sa figure sur les plateaux.

Finalement, nous voyons bien que les trois films constituant notre corpus sont représentatifs du cinéma de la *glasnost* aux yeux du public occidental, au regard des très bons scores de nos deux films de fiction et proportionnellement au documentaire letton, qui s'inscrivent pour longtemps dans les imaginaires collectifs comme porte-étendards d'un style particulier, mais pareillement d'une époque toute aussi particulière, celle de l'ouverture d'une Union soviétique, ouverture triomphante tranchant avec les crises internes qu'elle subit, crise qui lui sont fatales quelques mois ensuite. L'effondrement de l'URSS ne permet pas à ce cinéma, alors en pleine expansion du point de vue occidental, de perdurer, puisque la crise touche également l'industrie cinématographique russe et les nouvelles formes de production permises par la *pérestroïka* vues dans ce travail ne peuvent continuer à exister.

15 : ZAKHARAVA Katsiaryna, *op. cit.*.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons affirmer que le cinéma de la *glasnost*, représenté par les trois films de notre corpus, a bien circulé en France, par des voies variées, obtenant même un succès non-négligeable. Cela pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, le cinéma de la *glasnost* possède des caractéristiques spécifiques, car, marqué par la fin de la censure, il peut enfin aborder des thématiques sombres jusque-là interdites de représentation. Une esthétique particulière, dite de la *tchernoukha*, devient commune à la majorité des films de la période, pendant laquelle les réalisateurs souhaitent par-dessus tout montrer la réalité de la vie soviétique, en premier lieu dans un but cathartique, pour qu'enfin les Soviétiques se sentent représentés à l'écran. Mais dans cet objectif de monstration, un phénomène supplémentaire intervient ; grâce aux circulations culturelles internationales, ces œuvres traversent un rideau de fer de plus en plus poreux sous la *pérestroïka* gorbatchévienne et touchent également le public occidental. Sur le même fonctionnement que la musique, qui joue un rôle prépondérant dans ce cinéma, les nouvelles formes cinématographiques soviétiques font l'effet d'un choc. Enfin ce monde secret de l'Est est révélé aux Occidentaux.

En 1986, avec le précurseur *Est-il facile d'être jeune ?*, ce public s'aperçoit que la jeunesse soviétique, ou tout du moins lettone, n'est pas si différente de la sienne, qu'elle connaît des problèmes existentiels, une absence d'idiosyncrasie, l'obligeant à se tourner vers des pratiques déviantes selon les normes du pouvoir établi : rock, sexe débridé, alcool, drogue, secte... La division héritée de la Guerre Froide ne semble plus pouvoir subsister. Ce n'est guère étonnant de voir l'apparition de ces sujets se développer d'abord dans les Républiques baltes, aux mœurs plus occidentalisées. Les films de la *glasnost* se caractérisent sur le fond par l'émergence de ces thèmes sombres mais qui existent bel et bien en URSS et peuvent se révéler être de véritables fléaux sur la population, entre perte de sens, syndrome post-traumatique pour les vétérans d'Afghanistan, conflits générationnels, luttes écologiques, pauvreté ou dénuement de marginaux laissés pour compte. Cette esthétique de la *tchernoukha* est utilisée afin de révéler la noirceur du monde soviétique et entend dénoncer un Etat à bout de souffle, que tente de revigorer Mikhaïl Gorbatchev avec ses réformes. Aussi bien sur le plan formel, avec une réalisation qui, parfois par manque de moyens, souvent par choix esthétiques, privilégie des codes qui rappellent ceux des nouveaux réalistes. Sur le plan thématique, la musique de ces œuvres est également intéressante, de par le rôle qu'elle tient pendant la *glasnost*, avec des nouvelles circulations internationales qui se forment autour d'elle, avec l'exemple du rock, repris dans *Est-il facile d'être jeune ?* et du jazz, dans *Taxi Blues*. L'aperçu

initial que le premier offre n'est que limité, à cause du statut de ce long-métrage, un documentaire expérimental en langue lettone. Malgré tout, il ouvre la voie à tout un nouveau courant, parfois qualifié de nouveau réalisme soviétique.

Quand, en 1989, sort mondialement *La Petite Véra*, l'amorce du film de Juris Podnieks est suppléée par ce film de fiction au succès retentissant. D'abord sur ses propres terres, où le film est visionné par plus de 80 millions de spectateurs à terme. En premier lieu réticent, le Goskino diffuse massivement le film et en France, tout comme pour notre documentaire, Les Films Cosmos se chargent de distribuer cette production porte-étendard. *La Petite Véra* existe ainsi en tant que film référence de la *glasnost*, de par les sujets rencontrés au sein de l'œuvre d'abord. Natalia Negoda tient certes un rôle plus sensuel que d'ordinaire dans les précédentes créations soviétiques, devenant la première à tourner nue une scène explicite face à la caméra. La transparence est totale. Mais si toute la communication nationale et internationale le met en avant, nous aurions tort de croire que c'est l'unique élément révolutionnaire de cette production. Car le film est lui aussi révélateur d'une époque et essaie simplement de montrer la réalité d'une large classe sociale, loin des clichés de propagande habituels. Le sexe, sujet tabou par excellence en Union soviétique, oui, mais également le désenchantement et le cynisme ambiant de la jeunesse, comme dans le documentaire letton, incomprise des vieilles générations, que pourrait représenter le brejnévien Schlikov dans *Taxi Blues*, jeunesse qui souhaite de toute évidence s'occidentaliser, tel Liocha partant réaliser sa tournée aux Etats-Unis. Et c'est ce point qui explique peut-être la fascination de ces films, sur leurs territoires mais également au-delà.

Si tant de spectateurs se sont déplacés dans les salles pour voir *La Petite Véra* en URSS, c'est soit pour regarder leur quotidien enfin révélé, soit pour s'indigner d'une jeunesse inassimilable à leur génération, selon la tranche d'âge du public. Mais dans le reste du monde, en Occident, c'est surtout pour constater ce qu'est la vie quotidienne d'un peuple, très secrète pour eux jusqu'alors et cela dans un style filmique très proche en lui-même de certaines productions occidentales, qui permet à son public de facilement établir des parallèles, des comparaisons, de se mettre à la place des protagonistes et des individus archétypaux qu'ils représentent. En empruntant des codes bien connus des Occidentaux — caméra à l'épaule, décors et lumière naturels, volonté documentaire de montrer une réalité sombre sans ambages... —, un nouveau réalisme soviétique apparaît aux yeux des commentateurs, qui ne rebute pas le public de l'Ouest, au contraire friand de découvrir ce si secret monde caché.

Les multiples prix obtenus lors de festivals reconnus mondialement sont aussi un signe d'appréciation de la voie prise par M. Gorbatchev, voie qui est célébrée en Occident. En France, le film est primé, loué par les critiques spécialisés pour son audace narrative, de même que celles plus généralistes mettent en avant son caractère révolutionnaire, néanmoins en y voyant parfois uniquement qu'une révolution sexuelle. N. Negoda, devenue icône de ce cinéma, reste ainsi le principal sujet discuté et malheureusement pas pour sa performance et n'est réduite qu'à son physique, ce qui a tendance à totalement annuler les-dites velléités révolutionnaires portées par le film. Ce phénomène se constate également pour Natalia Koliakanova, l'actrice de *Taxi Blues*. C'est d'ailleurs un autre thème remarquable, celui de la représentation de la figure féminine, pour lequel une certaine ambivalence est constatée, de par la vision finalement négative qui en est faite. Cela reste encore une fois en écho avec les nouvelles vagues, où les femmes sont apparemment libres mais souvent déclencheurs ou amplificatrices des troubles les environnants. Quoiqu'il en soit, cet angle d'attaque promotionnel est payant en France puisque plus de 120 000 individus se ruent dans les cinémas en 1989 pour découvrir ce film rebelle en provenance de l'Est, chiffre impressionnant pour un long-métrage soviétique.

Impressionnant certes, mais en-deçà du succès sans précédent de *Taxi Blues*. Si bien que c'est ce dernier qui, en France, finit d'imposer le cinéma de la *glasnost* comme phénomène filmique. 400 000 entrées, un Prix de la mise en scène en 1990 à un festival cannois tourné vers l'Est, en bref, le plus grand succès pour un film soviétique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Certes, ce succès est à mettre au crédit de la coproduction inédite entre Lenfilm et MK2, échappant pour la première fois au contrôle du Goskino, donc de l'Etat russe. En effet, ce *Taxi Driver* rouge, qui ne cache en rien ses références occidentales, proche une fois de plus des nouvelles vagues, bouleverse et renouvelle la production et la distribution du cinéma soviétique, profitant du contexte d'ébullition entraîné par la *pérestroïka* et la *glasnost* en URSS, qui parachève de nourrir ce parallèle entre nouveau réalismes occidentaux et russe chez les commentateurs. Cette Union soviétique qui en 1990 poursuit sa lente crise économique, politique et sociale. *Taxi Blues* devient, à cause de ce contexte et de ses conditions de création, le parangon du cinéma de la *glasnost*. Il prouve l'importance de l'individu devant celui de la bureaucratie et innove jusque dans sa campagne médiatique française, grâce à la figure si spéciale de son réalisateur Pavel Lounguine, qui connaît une large couverture. Son succès prouve l'avidité du public français pour ce type de cinéma mais surtout pour une connaissance d'un monde qu'il voit se fracturer depuis 1986 et qui désormais semble plein de plaies béantes. Paradoxalement, c'est le film qui rencontre le moins de succès sur

ses terres. Lorsque l'Etat n'est plus là, lorsque la crise devient trop grave, lorsque l'offre en films dévoilant les difficultés de la vie surpasse la demande, le public soviétique ne suit plus, se détourne, alors que l'effondrement annoncé dans le film s'approche et est rattrapé par le réel.

Notre corpus est en cela complémentaire, malgré des thématiques proches voire similaires ; il nous raconte une histoire, celle d'un pays en train de s'effondrer, il témoigne d'une euphorie initiale à l'annonce d'une libéralisation totale, euphorie trouvant écho en Occident. Mais celle-ci laisse peu à peu place à un trop-plein, à un rejet, tandis que le public occidental, lui, semble gagner en intérêt pour celui-ci. Quoiqu'il en soit, décembre 1991 marque la fin de ce nouveau genre cinématographique, de ces nouvelles méthodes de production et de distribution, de cette vaste réception, de cette fascination, de ce succès.

Ce travail, s'il nous semble assez complet, aurait pu être poussé encore plus loin avec plus de temps. Certaines sources nous ont manqué, écrites en cyrillique, mais notre absence de maîtrise du russe était un élément pris en compte dès le départ. Avec plus de temps, c'est surtout le nombre de films étudié qui aurait pu être accru, nous permettant d'obtenir des résultats plus globaux et de les affiner. Ainsi aurait-on pu étudier, pourquoi pas, l'ensemble des films de la *glasnost* paru en France, dont la liste rappelons-le se trouve plus bas. Nous aurions pu nous demander si des films de la période ne relevant pas de ce nouveau genre et de cette esthétique était paru dans l'Hexagone et comparer leur succès avec les nôtres. Egalement, une étude du cinéma post-1991 paraît alléchante, pour constater si ce renouveau cinématographique sème des graines quant à un futur courant, malgré la crise que l'industrie connaît après la chute de l'URSS. Enfin, nous pouvons nous demander si le contexte de crise que connaît la Russie actuellement peut engendrer, là encore, un renouvellement du cinéma russe, alors partagé entre *blockbusters* et films dissidents.

Sources

1) Sources en provenance de l'Inathèque

A) La Petite Véra

Sources radiophoniques :

BETTAN Eva, « Cinéma soviétique : film russe "La Petite Véra" », Inter actualités de 13H00, *France Inter*, vendredi 09 juin 1989, n° de notice : 00377054.

IPATOVSTEV Alexi, « Ciné-club : Le cinéma russe post-soviétique », *France Culture*, mercredi 07 octobre 1998, n° de notice : 00953132.

Sources télévisuelles :

« Info 3 plus : L'URSS : *glasnost* et *Pérestroïka* », *France 3*, mardi 26 juillet 1988, n° de notice : CAC02010424.

« Createurs'studio hollywood », *TF1*, Interview de Natalia Negoda par Laurence Gavron, mercredi 31 mai 1989, n° de notice : CPA89005666.

« La petite Véra », *Vingt heures TF1*, par Ulysse Gosset, F. Hibon, A. Fedossiev, B. Afanassiev, dimanche 02 juillet 1989, n° de notice : CAA89027344.

« Prix du cinéma européen », Paris, samedi 25 novembre 1989, n° de notice : CPB89012391.

« Interview Up & down : Natalia Negoda », dans *Lunettes noires pour nuits blanches*, *Antenne 2*, Dans la discothèque parisienne Le Palace, Thierry Ardisson s'entretient avec l'actrice Natalia Negoda, émission du samedi 02 décembre 1989, n° de notice : CPB89012805.

« Cinéma cinémas », *Antenne 2*, Interview de Natalia Negoda à Moscou en novembre 1989, par Maxime Mardoukhaev, samedi 12 mai 1990, n° de notice : CPB90008293_00.

« Cannes : Stallone, petite Véra », *Le journal de 13h*, *Antenne 2*, Interview de Mark Lévine, lundi 14 mai 1990, n° de notice : CAB90018150.

« Ouverture du 44ème Festival international du film de Cannes », *Antenne 2*, jeudi 09 mai 1991, n° de notice : CPB91008650.

« C'est à Cannes », *TF1*, dimanche 19 mai 1991, n° de notice : CAA91022706.

« On en parle », *Télé Martinique*, Commentaire de Guy Gabriel, mercredi 13 novembre 1991.

« Les Déeses rouges », *Canal +*, mardi 27 août 1996, producteur exécutif Leonid Lebedev, écrit et réalisé par Ivan Dykhovitchny, Les films du rivage.

« Thema : De l'URSS à la Russie ; Russie : le pouvoir et le cinéma », *Arte*, série écrite et réalisée par Belkacem Bazi, mardi 31 août 1999, n° de notice : 1189147.008.

« La Petite Véra : Interprogrammes », commentaire de Volker Schlöndorff, diffusion du film sur *Arte*, lundi 10 avril 1995.

B) Est-il facile d'être jeune ?

Sources radiophoniques :

« Moscou nuit et jour : 3ème partie », Emission Nuits magnétiques, *France Culture*, jeudi 26/11/1987, n° de notice : PHD99011206.

« Le Cinéma de la Perestroïka », Mardis du cinéma, *France Culture*, mardi 20/06/1989, n° de notice : 00389242.

Sources télévisuelles :

« Les Années Gorbatchev », Du côté de chez Fred, *Antenne 2*, lundi 24/10/1988, n° de notice : CPB88012776.

« ex-URSS L'empire à la dérive », Génération trois, *France 3*, lundi 08/11/1993, n° de notice : CPC93011395.

« Journal de la culture », *Arte*, lundi 26/07/2004, n° de notice : 2619724.001.

« Riga : 1ère Partie », Le Groovy Bus, *Planète*, mercredi 13/02/2002, rediffusé les 16, 20, 24 et 27/02/2002, n° de notice : 1963.020.

C) Taxi Blues

Sources radiophoniques :

« Festival de Cannes. Conférence de presse : "Taxi Blues", de Pavel Lounguine », samedi 12/05/1990, n° de notice : PHY11016690.

BETTAN Eva, « Cannes/Palmarès : interview de Pavel Lounguine, auteur soviétique prix de la mise en scène », Le journal de 08H00, *France Inter*, mardi 22/05/1990, n° de notice : 00480271004.

« Six et demie », *France Musique*, mercredi 10/10/1990, n° de notice : 00466525.

« Invité : Pavel Lounguine pour "Taxi blues" », Inter treize quatorze, *France Inter*, mardi 16/10/1990, n° de notice : 00502503020.

« Les étoiles du cinéma », *France Inter*, samedi 20/10/1990, n° de notice : 00502809.

« La radio dans les yeux », *France Culture*, lundi 05/11/1990, n° de notice : 00515268.

« Un Tour du monde en Serge bleu : Le Jean », La matinée des autres, *France Culture*, mardi 03/05/1994, rediffusé le samedi 01/10/1994, n° de notice : 00654173.

« Paris, capitale des émigrations russes », Nuits magnétiques. Eclats de Russie : images d'aujourd'hui, mémoires d'hier, *France Culture*, mardi 28/01/1997, n° de notice : 00209004.

« Pavel Lounguine », Chants des toiles, *France Musique*, samedi 12/04/2003, n° de notice : 01688694.

« Cosmopolitaine », *France Inter*, dimanche 27/04/2003, n° de notice : 01707863.

« Pavel Lounguine : 1ère partie », A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, *France Culture*, lundi 15/11/2004, n° de notice : 02111302.

« Pavel Lounguine : 2ème partie », A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, *France Culture*, mardi 16/11/2004, n° de notice : 02111566.

« Pavel Lounguine : 3ème partie », A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, *France Culture*, mercredi 17/11/2004, n° de notice : 02111834.

« Pavel Lounguine : 4ème partie », A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, *France Culture*, jeudi 18/11/2004, n° de notice : 02112090.

« Pavel Lounguine : 5ème et dernière partie », A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, *France Culture*, vendredi 19/11/2004, n° de notice : 02112667.

« Pavel Lounguine », Master class Forum des images, *France Culture*, samedi 30/07/2011, n° de notice : 04929206.

Sources télévisuelles :

CHAPIER Henri, « Extrait "Taxi Blues" + plateau avec Pavel Longuine », Soir 3, *France 3*, samedi 12/05/1990, n° de notice : CAC92018959.

« Festival de Cannes », TF1 20 heures, *TF1*, samedi 12/05/1990, n° de notice : CAA90018042.

« Le festival de Cannes », C'est à vous, *Antenne 2*, samedi 19/05/1990, n° de notice : CPB90004569.

« Festival de Cannes », Le Journal 20H, *Antenne 2*, dimanche 20/05/1990, n° de notice : CAB90019283.

« Cérémonie de clôture Cannes », Soir 3, *France 3*, lundi 21/05/1990, n° de notice : CAC92025349.

« Festival de Cannes », Le Journal de la nuit, *Antenne 2*, lundi 21/05/1990, n° de notice : CAB90019335.

« À l'est tout peut arriver », Ex Libris, *TF1*, jeudi 20/09/1990, n° de notice : CPA90007755.

CHAPIER Henry, « Plateau avec Pavel Lounguine », Soir 3, *France 3*, dimanche 14/10/1990, n° de notice : CAC93068138.

« Taxi blues », TF1 20 heures, *TF1*, mercredi 17/10/1990, n° de notice : CAA90040105.

« Taxi blues », TF1 20 heures, *TF1*, samedi 20/10/1990, n° de notice : CAA90040441.

« Rouge vert bleu », Samedi 12 - 13, *France 3 Grand Est*, samedi 20/10/1990, n° de notice : NYC9010207901.

DELGADO Jean-Pierre, « Entrez c'est ouvert », *France 3 Grand Est*, mercredi 24/10/1990, n° de notice : NYC9010257970.

« La Russie : du gel à la débâcle », Bouillon de culture, *France 2*, vendredi 08/11/1996, n° de notice : CPB96007452.

Diffusion du film "Taxi Blues", sur *Paris Première*, le dimanche 28/05/2006, à 23h15, n° de notice : 97720.023.

« Le cinéaste russe Pavel Lounguine reçoit la légion d'honneur », AFP vidéo, mardi 13/03/2012, n° de notice : VDD12006616.

2) Sources en provenance de la Cinémathèque Française

Patrick Cazals, Serge Daney, Laurent Daniélou, François Niney, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Spécial URSS : « Ciné-pérestroïka : le rideau déchiré », *Cahiers du cinéma*, Supplément, n° 427.

A) La Petite Véra

Sources de la presse écrite :

Presse spécialisée :

Laurent Daniélou, « "La petite Véra" et la presse soviétique », *Cahiers du cinéma*, n° 421, juin 1989, référence : FRA CAH du.

Cahiers du cinéma, n° 427, janvier 1990, page 47, « Les dix meilleurs films de 1989 ».

Gérard Pangon, *Télérama*, n° 2056, semaine du 10 au 16 juin 1989.

Cécile Mury, *Télérama*, n° 2360, semaine du 08 au 14 avril 1995.

Presse généraliste :

René Bernard, « Chaud, le dégel... », *L'Express*, vendredi 02 juin 1989.

Jeanne Lacane (Bernard Thomas et/ou Dominique Durand), « Quand passent les gigognes », *Le Canard enchaîné*, mercredi 07 juin 1989.

Annie Coppermann, « Etre jeune en Union Soviétique », *Les Echos*, mercredi 07 juin 1989.

Marie Colmant, « Qui vivra Véra l'URSS », *Libération*, mercredi 07 juin 1989.

Aurélien Ferenczi, « Quand passe la glasnost », *Le Quotidien de Paris*, mercredi 07 juin 1989.

Claude Sartirano, « Printemps amer », *L'Humanité-dimanche*, vendredi 09 juin 1989.

Jean Roy, *L'Humanité*, samedi 10 juin 1989.

Jean-Luc Macia, « Les enfants (perdus) de Marx et de la vodka », *La Croix*, jeudi 15 juin 1989.

Marcel Martin, *Révolution*, vendredi 16 juin 1989.

Claude-Jean Philippe, *7 à Paris*, mercredi 28 juin 1989.

Laurence Arven, *Témoignage chrétien*, lundi 28 août 1989.

Sources iconographiques :

Photographies de plateau du film *La Petite Véra*, 1988, 7 tirages, référence : PO0022902.

Affiche officielle du film *La Petite Véra* en France, 1989, référence : P 12144.

VHS du film *La Petite Véra* en France, 1990, cote : VHS 1297.

B) Est-il facile d'être jeune ?

Sources de la presse écrite :

Presse généraliste :

Dominique Dhombres, « Cinéma-vérité sans précédent en URSS », *Le Monde*, samedi 17/01/1987.

J. R., « Glasnost en Lettonie », *L'Humanité*, mardi 19/05/1987.

Marcel Martin, *Révolution*, vendredi 17/06/1988.

Michel Pérez, « Tumulte à Riga », *Le Nouvel observateur*, vendredi 24/06/1988.

Jean-Paul Grousset, « Est-il facile d'être jeune... en URSS ? (Concert de doléances) » *Le Canard enchaîné*, mercredi 29/06/1988.

« La bof génération à l'Est », *Le Figaro*, mercredi 29/06/1988.

M. B., *L'Événement du jeudi*, jeudi 30/06/1988.

« L'espoir quand même », *Le Journal du dimanche*, dimanche 03/07/1988.

Annie Coppermann, « Graine de désespérance », *Les Echos*, lundi 04/07/1988.

Robert Chazal, « Est-il facile d'être jeune... en URSS ? Pas vraiment », *France-soir*, lundi 04/07/1988.

Jean-Michel Frodon, *Le Point*, lundi 04/07/1988.

Source iconographique :

Photographies de plateau du film *Est-il facile d'être jeune ?*, 1989, 3 tirages, référence : PO0023977.

C) Taxi Blues

Sources de la presse écrite :

Presse spécialisée :

Iannis Katsahnias, « Taxi et Saxo », *Cahiers du cinéma*, n° 433, juin 1990.

Vincent Ostria, « Liocha, Schlikov, et les autres... », *Cahiers du cinéma*, n° 436, octobre 1990.

Aurélien Ferenczi, *Télérama*, samedi 26/04/2003.

Presse généraliste :

Marie Muller, « Pour la première fois, la rue entre au cinéma : Macadam moujik », *Le Nouvel observateur*, jeudi 15/06/1989.

Catherine Vernes, « Dans l'envers de la pérestroïka », *L'Événement du jeudi*, jeudi 10/05/1990.

Le Figaro, samedi 12/05/1990.

Le Figaro, lundi 14/05/1990.

« Les mauvaises rencontres », *France-soir*, lundi 14/05/1990.

Jean-Pierre Léonardini, « Nouvelle vague dessalée », *L'Humanité*, lundi 14/05/1990.

« L'URSS, on dirait un festin pendant la peste », *Libération*, lundi 14/05/1990.

Aurélien Ferenczi, « Marin Karmitz : l'étrange taxi driver de l'affaire », *Le Quotidien de Paris*, lundi 14/05/1990.

Jean-Luc Macia, « Le blues de l'Est », *La Croix*, mardi 15/05/1990.

Richard Gianorio, « Natalia Koliakanova, la star venue de l'Est, était vendeuse en Sibérie », *France-soir*, mardi 15/05/1990.

Le Figaro, mardi 22/05/1990.

Le Figaro magazine, samedi 26/05/1990.

Brigitte Harlé, « Taxi Blues : la fureur de vivre », *Magazine France-U.R.S.S.*, samedi 01/09/1990.

Danièle Heymann, « La laideur et le charme de Moscou », *Le Monde*, samedi 15/09/1990.

Dominique de Saint Pern, « Un taxi en zone rouge », *L'Express*, jeudi 11/10/1990.

François Quenin, *Témoignage chrétien*, samedi 13/10/1990.

Luc Souriau, « Saxo et vodka, c'est la tournée de Piotr Mamonov », *7 à Paris*, mercredi 17/10/1990.

Jean-Paul Grousset, « Saxo périlleux », *Le Canard enchaîné*, mercredi 17/10/1990.
Annie Coppermann, « Moscou sur vodka », *Les Echos*, mercredi 17/10/1990.
Bernard Cohen, « La course de Louguine », *Libération*, mercredi 17/10/1990.
Aurélien Ferenczi, « En finir avec l'âme russe », *Le Quotidien de Paris*, mercredi 17/10/1990.
Une semaine de Paris, Pariscope, mercredi 17/10/1990.
Jean-Luc Macia, « Dans la jungle moscovite », *La Croix*, jeudi 18/10/1990.
Michel Boujut, « Les âmes brûlées de Moscou », *L'Événement du jeudi*, jeudi 18/10/1990.
Gilles Médioni, *L'Express*, jeudi 18/10/1990.
France-soir, jeudi 18/10/1990.
Le Nouvel observateur, jeudi 18/10/1990.
M. P., « Le spleen de Moscou », *France-soir*, vendredi 19/10/1990.
Claude Sartirano, « Les deux ne font pas la paire », *L'Humanité-dimanche*, vendredi 19/10/1990.
Le Monde, vendredi 19/10/1990.
Anne de Gasperi, « URSS, année zéro », *Le Quotidien de Paris*, vendredi 19/10/1990.
Pierre Grenard, *Le Figaro magazine*, samedi 20/10/1990.
Jean-Pierre Léonardini, « Un couple maudit », *L'Humanité*, samedi 20/10/1990.
M. M., « Blessures », *Révolution*, vendredi 26/10/1990.

Sources iconographiques :

Photographies de plateau du film *Taxi blues*, 1990, 20 tirages, référence : PO0018804.
Affiche officielle du film *Taxi blues* en France, 1990, référence : P 7000.
DVD du film *Taxi Blues* en France, 1990, cote : DVD 4480.

Fonds d'archives :

Fonds *Les Films du Dimanche*, 1990 - 2002, « Dossiers de presse et matériel publicitaire », Dossier par personne physique, matériel documentaire, référence : LFD137-B11

3) Sources des entrées en salles en France

Les Archives du Box-Office, chiffres du CNC, par Fabrice Ferment, <http://archives-box-office.eklablog.com>.

4) Sources numériques

La Petite Véra

<https://www.youtube.com/watch?v=6NZX6xB9XcE>, « *La Petite Véra* - Natalia Negoda - Malenkaya Vera (Le Balzac, 12/03/2019) », *Youtube.com*, vidéo postée le 9 avril 2019, chaîne de Gilles Vaudois, (consultée le 24/02/2021).

Fiche de *La Petite Véra*, *Kinoglaz.fr*, https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_film&num=423 (consulté le 17/05/2021).

Est-il facile d'être jeune ?

Fiche de *Est-il facile d'être jeune ?*, *Kinoglaz.fr*, https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_film&lang=fr&num=4320 (consulté le 28/04/2022).

MAWHOOD Will, <https://kulturaskanons.lv/en/archive/vai-viegli-but-jaunam/>, Latvijas Kulturas Kanons (consulté le 28/04/2022).

Taxi Blues

Fiche de *Taxi Blues*, *Kinoglaz.fr*, https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=fiche_film&num=785 (consulté le 28/04/2022).

5) Sources consultées sur Europresse

La Petite Véra

Jacques Siclier, « "La Petite Véra" de Vassili Pitchoul : Quand passe une hirondelle », *Le Monde*, jeudi 08 juin 1989.

Sud Ouest, du vendredi 30 juin au samedi 15 juillet 1989.

« Moscou, l'Empire des sens, le temps d'un festival », *La Presse*, mercredi 18 décembre 1991, page 4.

Jacques Mandelbaum, « Souvenirs de la maison Cosmos », *Le Monde*, jeudi 6 mars 1997.

Le Soir, mercredi 13 mai 2009, page 8.

Joël Chapron, nécrologie, *Le Monde*, vendredi 31 juillet 2015, page 21.

« Tout savoir sur le sexe en Union soviétique », *Le Monde*, Supplément Télévision, mercredi 29 novembre 2017, page 20.

Presse Océan, dimanche 09 février 2020.

6) Sources consultées en ligne :

La Petite Véra

Playboy, « From Russia with Love », mai 1989.

Taxi Blues

MALASSINET Alain, « Compte-rendu de *Taxi Blues*, de Pavel Louguine », dans *Raison présente ? Questions à la science*, n° 97, p. 156-157, 1991.

DECOCK Jean, « Cannes 1990: le retour du politique », dans *The French Review*, vol. 64, n° 4, p. 712-716, 1991.

JAEHNE Karen, « Reviewed Work: *Taxi Blues* by Pavel Louguine, Marin Karmitz », dans *Film Quarterly*, vol. 44, n° 3, p. 50-54, 1991.

MALASSINET Alain, « Panorama de la saison 1992-1993 », dans *Raison présente ? Les Sciences Humaines en débat (I)*, n° 108, p. 141-144, 1993.

Bibliographie

Histoire culturelle de l'URSS :

AJAM Carole, MELOT-HENRY Annette, RAVIOT Jean-Robert, *URSS : fin de parti(e) : les années Perestroïka*, Fage éditions, Lyon, 2011, 126 p.

CHOTOVA Elena, *Les références culturelles dans les titres d'article de la presse russe contemporaine*, thèse de linguistique de l'Université de Grenoble, sous la direction de Isabelle Després, 2014.

DARMON Clara, « Les identités professionnelles des agents de cinéma en URSS et Fédération de Russie, 1957-2009 : construction, conflits, revendications », dans *La Revue russe*, n° 36, p. 77-88, 2011.

DULLIN Sabine, *Histoire de l'URSS*, La Découverte, Paris, 2009.

GRAFFY Julian, *Culture and the Media in the U.S.S.R. Today*, Palgrave Macmillan, Londres, 1989.

HAMANT Yves, « Réforme et culture », dans *Politique étrangère. Communisme et réformes*, n° 52-3, p. 585-595, 1987.

LECOMTE Bernard, *Gorbatchev*, Perrin, Paris, 2014.

MÉLAT Hélène, « La vie culturelle en Russie au début des années 1990 », dans *La Revue russe*, n° 9, p. 91-102, 1996.

SIECA-KOZLOWSKI Elisabeth, « Still Young, Still Tough. The High Level of Violence in Russia's Youth Community Can Be Alleviated with Changes in Education, Army Service and State Youth Policy », dans *Russia Profile*, 2010.

ZAYTSEVA Anna, *En quête d'Altérité : pour une sociologie des acteurs, lieux et pratiques de la scène rock à Léningrad/Saint-Pétersbourg dans les années 1970-2000*, thèse de sociologie de l'EHESS, sous la direction de Alain Blum, 2012.

Histoire & cinéma :

ADORNO Theodor, EISLER Hans, *Musique de Cinéma*, L'Arche, Paris, 1997, 198 p.

ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Allia, Paris, 2019, 112 p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2011, 96 p.

DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexe, Paris, 1998.

DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Fayard, Paris, 2003.

DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Folio, Paris, 2018, 432 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 1. L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983, 297 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma tome 2. L'Image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1998.

DELPORTE Christian (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, 960 p.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Folio, Paris, 1993, 290 p.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010, 516 p.

MANDROU Robert, « Histoire et Cinéma », dans *Annales*, n° 13-1, p. 140-149, 1958.

OFFENSTADT Nicolas, *L'historiographie*, Que sais-je ?, Paris, 2017, 128 p.

ORY Pascal, « Pour une histoire cinématographique de la France. Introduction », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 51-4, p. 7-9, 2004.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, Paris, 2013.

Cinéma soviétique :

ALBERA François, CHAPRON Joël, POZNER Valérie, « Le cinéma de Russie de 1917 à 1991 », dans *Dictionnaire mondial du cinéma*, Larousse, Paris, 2011.

ALBERA François (dir.), *Dziga Vertov, Le ciné-œil de la révolution : Ecrits sur le cinéma*, Les Presses du réel, Dijon, 2019, 769 p.

ALBERA François (dir.), *Sergueï Eisenstein, Cinématisme : Peinture et cinéma*, Les Presses du réel, Dijon, 2009, 254 p.

BEUMERS Birgit, LIPOVETSKY Mark, « The desire for the real : documentary trends in contemporary Russian culture : Introduction », dans *The Russian Review*, vol. 69, n° 4, p. 559-562, 2010.

DE BAECQUE Antoine, *Andreï Tarkovski*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2002, 128 p.

GODET Martine, *La Pellicule et les ciseaux. La censure au cinéma de Khrouchtchev à Brejnev*, CNRS Editions, Paris, 2010, 312 p.

LAURENT Natacha, « Le modèle soviétique des studios : l'exemple de Lenfilm », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, p. 107-116, 1995.

POIRSON-DECHONNE Marion (dir.), « Le cinéma russe, de la pérestroïka à nos jours », dans *CinémAction*, n° 148, 2013.

SEGIDA Miroslava, ZEMLIANUKHIN Sergei, *Domashniaia sinemateka*, Moscou, 1996.

SINELCHTCHIKOVA Ekaterina, « Cinéma : quand soviétique rimait avec érotique... », dans *Russia Beyond*, 26 Juin 2019.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, Paris, 2014, 304 p.

TCHERNEVA Irina, *Etude sociologique du cinéma soviétique du « dégel », 1953-1968, « D'une représentation de la libération à la libération de la représentation »*, mémoire de sociologie de l'université de Lyon, 2006.

VAISSIÉ Cécile, « Martine Godet, La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la pérestroïka, Paris, CNRS éditions, collection "Mondes russes et est-européens", 2010, 308 p., bibliographie. », dans *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, n° 42, p. 195-199, 2011.

ZVONKINE Eugénie, *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Septentrion, Québec, 2017, 284 p.

Cinéma de la glasnost :

BEARDOW Frank, *Little Vera*, I. B. Tauris, Londres, 2003, 96 p.

BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 176 p.

BRASHINSKY Michael, HORTON Andrew, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 292 p.

CREMADES Mathilde, *L'esthétique de la noirceur dans le cinéma de la glasnost (1986-1991)*, mémoire d'arts visuels de l'université Jean Jaurès de Toulouse, sous la direction de Mireille Raynal-Zougari, 2016.

GALICHENKO Nicholas, *Glasnost: Soviet Cinema Responds*, University of Texas Press, Austin, 2013, 144 p.

GODET Martine, « Le cinéma soviétique à l'heure de la Pérestroïka », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 29, p. 85-90, 1991.

LAWTON, Anna, *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 304 p.

MOURATOV Sergei, « The unknow cinema: documentary screen, glasnost era », dans *Journal of Film and Video*, vol. 44, n° 1/2, p. 9–18, 1992.

TER-GRIGORYAN Svetlana Y., « Sexism on the Silver Screen: Misogyny and Cultural Continuity in Soviet Glasnost Cinema, 1987–1991 », dans *The Soviet and Post-Soviet Review*, vol. 44, n° 3, p. 209-232, 2017.

« *La petite Véra (Malienskaïa Véra)* de Vassily Pitchoul (1988) », *Ciné-club universitaire*, Ecole Normale Supérieure Ulm, 2015.

« Le nouveau cinéma soviétique : la Pérestroïka sur l'écran », *Ciné-club universitaire*, Université de Genève, 1988.

Echanges culturels :

CHARTREUX Félix, « La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France, Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958 », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 26, p. 151-167, 2007.

CHAUBERT François, MARTIN Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Armand Colin, Paris, 2011, 296 p.

DEVAINE Louise, « Genèse des théâtres de banlieue rouge et paradoxes du communisme municipal, Le cas de Malakoff, le tournant des années 1960-1970 », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 133, p. 55-69, 2017.

FRANK Robert (dir.), *Pour l'histoire des relations internationales*, PUF, Paris, 2012, 776 p.

GALLINARI Pauline, « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », dans *1895*, n° 51, p. 22-43, 2007.

GALLINARI Pauline, « Une offensive cinématographique soviétique en France ? Les enjeux du retour du cinéma soviétique sur les écrans français dans l'après-guerre », dans *Relations internationales*, n° 147, p. 49-58, 2011.

GALLINARI Pauline, *Les communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015, 300 p.

LAMBERBOURG Adeline, « Parcours croisés de Dominique Cabrera, cinéaste, et de ses proches collaborateurs », dans *Les parcours individuels dans leurs contextes*, n° 11, 2010.

MARTIGNY Vincent, MARTIN Laurent, WALLON Emmanuel, (dir.), *Les années Lang. Une histoire des politiques culturelles. 1981-1993*, La Documentation française, Paris, 2021.

MARTIN Laurent (dir.), *Culture, médias, pouvoirs. Etats-unis et Europe occidentale. 1945-1991*, Éditions Atlande, Neuilly-sur-Seine, 2020, 792 p.

PLASSERAUD Yves, « Riga : la cohabitation de sociétés rivales », dans *Villes baltiques. Une mémoire partagée*, n° 11, p. 143-159, 2010.

SAMIER Julien, « L'aventure Cosmos. Distribution du cinéma soviétique en France entre 1978 et 1986 », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 35, p. 77-88, 2012.

Réception du cinéma soviétique en France :

AUBERT Hervé, « Taxi Blues, l'URSS de la perestroïka vue par Pavel Lounguine », dans *Le Mag du Ciné*, 2021.

DANTZIG Charles, « Le Secret professionnel d'une salle de cinéma mythique, l'Arlequin à Paris », Podcast, *France Culture*, 2013.

FRODON Jean-Michel, IORDANOVA Dina, *Cinéma de Paris*, CNRS Editions, Paris, 2017, 372 p.

G. Yves, membre du Club 300 d'Allociné, Critique, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4807/critiques/spectateurs/recentes/>, publiée le 13 mars 2018 (consulté le 18/05/2021).

MONTAUBRIE Aline, *La distribution et la perception du cinéma soviétique en France : 1945-1998*, thèse d'histoire de l'université de Toulouse, sous la direction de Jean-François Soulet, 1998.

ORTEL Eliane, *La réception du cinéma soviétique en France*, thèse d'histoire de l'EHESS, sous la direction de Marc Ferro, Paris, 1980.

PUCHENKINA Nataliya, « L'Écran français et la réception des films soviétiques en France », communication pour la Journée d'études : *Une histoire de l'Écran français*, 26 janvier 2017.

ROBIN Emilia, « Mois du film documentaire 2011 : Les années Perestroïka », dans *Faire l'histoire de la guerre froide. Actualité de la recherche française et internationale*, hypothèses.org, 2011.

ZAKHARAVA Katsiaryna, « Pavel Lounguine : vision d'un réalisateur russe à travers les médias français », dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, n° 2, p. 135-150, 2007.

Autres ouvrages et articles de sciences sociales :

GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, Les Editions de Minuit, Paris, 1974, 236 p.

OGBURN William F., *Social Change with Respect to Culture and Original Nature*, Cornell University Library, New-York, 2009, 392 p.

PASQUIER Sylvain, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », dans *Revue du MAUSS*, n° 22, p. 388-406, 2003.

Annexes

Synopsis des principaux films étudiés :

La Petite Véra :

La Petite Véra met donc en scène une jeune femme, éponyme à l'œuvre, vivant dans la ville industrielle bordant la mer d'Azov de Jdanov (aujourd'hui Marioupol). Au sein d'un petit appartement, elle côtoie son père Kolia, un routier alcoolique et sa mère Rita, qui travaille à l'usine. Son frère, Viktor, est lui docteur à Moscou et représente ainsi la réussite de la famille, surtout sachant qu'il est marié et père d'un enfant. Véra sort de l'école, mais ne veut pas travailler, au grand dam de ses parents. En fait, Véra préfère passer son temps avec ses amis, à savoir sa confidente Lena, le petit escroc Tolik et le marin Andriousha, qui l'aime, sans que cela soit réciproque, mais avec qui ses parents souhaitent qu'elle se marie, puisqu'il est issu de bonne famille. Au début du film, après une dispute avec ses parents au sujet de son avenir, notre héroïne sort rejoindre ses camarades pour une soirée en plein air. Elle y rencontre Sergueï, dont la réputation de séducteur n'est plus à faire et auquel elle se donne, provoquant le chagrin d'Andriousha, qui part rejoindre l'école militaire. Peu à peu, Véra et son nouvel amant tissent une relation plus solide, malgré la réticence de ses parents, qui demandent au frère Viktor de revenir de Moscou pour remettre Véra sur les bons rails. Contre toute attente, Viktor et Sergueï se connaissent et alors que le premier fait figure de modèle de vertu, force est de constater que lorsqu'il revient à Jdanov, Viktor trompe sa femme et possède la même réputation que Sergueï. Il essaie tout de même de faire entendre raison à Véra sur le non-sens de la relation qu'elle entretient avec Sergueï, mais ce dernier annonce qu'il veut l'épouser, ce qui comble de bonheur Véra. Les parents n'acceptent pas ce mariage, alors la protagoniste annonce mensongèrement qu'elle est enceinte. A contrecœur, la famille organise un repas pour célébrer l'union de leur fille avec Sergueï, mais ce dernier se montre détestable et s'en va avec Véra au beau milieu de l'apéritif. Voyant qu'il ne peut rien faire pour convaincre sa sœur, Viktor lui prescrit des calmants et retourne à Moscou, laissant une chambre disponible. Les jeunes amoureux décident donc d'emménager ensemble dans cette pièce, ce qui une fois encore déplaît fortement aux parents de Véra. A force de vivre ensemble dans le même appartement, la relation entre Kolia et Sergueï s'envenime, jusqu'à la soirée d'anniversaire du premier qui, après une dispute, poignarde le second. Sergueï est donc amené à l'hôpital. Véra est quelque peu traumatisée, surtout après que sa mère Rita lui ait demandé de mentir à la police pour éviter que Kolia ait des

problèmes. Déambulant dans la rue après s'être disputée avec son futur mari à la clinique, Véra rencontre par hasard Andriousha, alors en permission. Elle est heureuse de voir un visage amical dans ce moment trouble, mais elle déçante rapidement lorsqu'il essaie de la violer. C'en est trop : elle rentre chez elle et commet une tentative de suicide, avortée par l'arrivée de Viktor qui est à nouveau revenu de Moscou sous la pression de ses parents. Dans cette agitation, Sergueï sort de l'hôpital pour retrouver Véra et, dans leur chambre, ils se demandent ensemble de quoi leur avenir sera fait. Au même instant, dans la cuisine, le père Kolia subit une crise cardiaque, seul.

Taxi Blues :

Schlikov est un chauffeur de taxi à Moscou. Homme simple, attaché aux valeurs du travail, c'est un pur produit brejnévien. Liocha, lui, est un artiste saxophoniste juif et alcoolique qui vit en bohème. Deux produits archétypaux d'URSS à l'opposé l'un de l'autre et qui ne rentre jamais en collision, chacun restant avec les siens. Mais une nuit, Liocha, passablement éméché, monte dans le taxi de Schlikov pour que ce dernier le conduise toute la soirée et jusqu'au matin à travers la ville pour faire la fête. A l'aube, prétextant devoir aller chercher de quoi payer sa course chez lui, Liocha s'enfuit, alors que Schlikov l'attend, en vain. Passablement en colère, sachant que Liocha représente tout ce qu'il déteste dans la Russie actuelle, un parasite selon lui, le *taximan* décide de le retrouver, afin de récupérer son argent et lui faire la leçon. Mais lorsqu'il le revoit, l'artiste s'avère incapable de le payer. Schlikov prend alors son saxophone en otage et force Liocha à travailler pour lui, tout autant pour être remboursé que pour l'éduquer à sa manière, forte. Même si tout semble les opposer, un rapprochement s'effectue peu à peu entre les deux hommes, partageant l'appartement miteux de Schlikov. Cependant, cette amitié naissante échoue pour plusieurs raisons : l'irréductible vieux staliniste vivant sous le même toit exècre le nouvel arrivant ; Liocha, sous l'emprise d'alcool, oublie d'arrêter le robinet de la baignoire et provoque une inondation, que Schlikov doit rembourser ; et lorsque la petite amie de Schlikov s'éprend du musicien, c'est la goutte de trop pour ce dernier. Il la viole tout en chassant le musicien. Dans ce marasme, Liocha rencontre par hasard le véritable *jazzman* américain Hal Singer, qui le repère et l'emmène en tournée aux Etats-Unis, où il rencontre le succès, allant même jusqu'à passer à la télévision russe. Schlikov le voit, est partagé dans un tourbillon d'émotions, mais finit par être heureux pour son ami. Au retour de Liocha, devenu une véritable star, le chauffeur de taxi tente de le féliciter, mais ce dernier l'ignore, avant le soir-même de débarquer chez Schlikov, mais plus pour l'humilier qu'autre chose. Il le méprise ensuite sans pitié et Schlikov, resté simple chauffeur de taxi, devient fou de rage et engage une course poursuite contre celui qu'il croît être Liocha. La voiture explose...

Est-il facile d'être jeune ?

Dans la ville d'Ogre, dans les environs de Riga, en Lettonie soviétique, le 6 juillet 1984. Le groupe de rock local *Pērkons* (tonnerre), donne un concert, très attendu par les jeunes lettons puisque c'est son retour, après une interdiction de performer en 1983. Le documentariste film les spectateurs, présents pour certains sous l'œil circonspect de leurs parents. La nuit, au retour pour Riga, quelques participants saccagent un wagon de chemin de fer. J. Podnieks ne filme pas la scène, seulement le résultat, car il ne pouvait savoir que cet événement aurait lieu. Il décide de filmer au fur et à mesure les événements qui en découlent. Sept jeunes, choisis au hasard, sont traduits en justice. La caméra balaye la salle du tribunal et nous montre six individus effondrés, plus un autre qui essaie de se justifier. Verdict : trois ans de prison pour ce dernier, deux ans avec sursis pour les restants. Le réalisateur mène alors une enquête au long cours pour retrouver certains participants du concert dans Riga. En découle une multitude d'entretiens et de portraits de cette jeunesse désabusée parlant alors ouvertement à la caméra. Construit de manière non-linéaire et entrecoupé de scènes oniriques réalisés non pas par J. Podnieks, mais par un des jeunes en question, ce film documentaire aborde de nombreux aspects de la vie quotidienne lettonne : interrogations sur le sens de cette vie, problèmes familiaux, petite délinquance, service militaire, courants punk et hard rock, petits boulots, cinéma, travail d'utilité publique (*subbotniki*), secte (*Hare Krishna*), drogues, nous voyons aussi des *afgantsy*, des vétérans d'Afghanistan... La scène finale, tirée du film amateur, laisse planer un mélange d'espoir et de désespoir...

Crédits des principaux films étudiés :

La Petite Véra (Malenkaya Vera)

Réalisateur : Vassili Pitchoul

Scénariste : Maria Khmelik

Directeur de la photographie : Efim Reznikov

Monteur : Elena Zabolotskaïa

Décorateur : Vladimir Pasternak

Costumes : Natalia Poliakh

Maquillage : Valentina Zakharchenko

Musique : Vladimir Matetsky

Son : Pavel Drozdov

Assistant-réalisateur : Valentina Pereverzeva

Paroles : Igor Shaferan, pour « Your Voice » et « It's so Good »

Caméra : B. Filimonikhin

Adaptation : Vera Biriukova

Manager : Youri Prober

Assistant Caméra : E. Liubinsky

Assistants-monteurs : Elena Semenovych et Sofia Iaroslavskaïa

Cascadeur : N. Sysoev

Couleur : L. Redulesku

Date de sortie : 7 juin 1989 en France

Production : Studio Gorki

Distribution en France : Arkeïon Films

Pays : URSS

Durée : 129 minutes

Distribution :

Natalia Negoda : Véra

Andreï Sokolov : Sergueï

Youri Nazarov : Kolia

Liudmila Zaitseva : Rita

Alexander Alexeev-Negreba : Viktor

Alexandra Tabakova : Lena Chistiakova

Andreï Fomin : Andriusha

Alexander Mironov : Tolik

Alexander Lenkov : Mikhaïl Petrovitch

Seconds rôles :

A. Vasilev, G. Goriachev, V. Zakharchenko, E. Mariutina, G. Mitrushina, E. Fishkina, Maria Khmelik, Natasha Smeïan, Maxim Naïrabe

Taxi Blues (Taxi-Blyuz)

Réalisateur : Pavel Lounguine

Scénariste : Pavel Lounguine

Directeur de la photographie : Denis Evstigneïev

Monteur : Elisabeth Guido

Décorateurs : Valery Yourkevitch et Alexei Chkele

Costumes : Natalia Dianova

Musique : Vladimir Tchekasine

Son : Oksana Strouguina

Date de sortie : 17 octobre 1990 en France

Production : Lenfilm, ACK / MK-2 Production

Distribution en France : MK2

Pays : URSS, France

Durée : 110 minutes

Distribution :

Piotr Mamonov : Liocha

Piotr Zaïtchenko : Schlikov

Vladimir Kachpour : Netchiporenko

Natalia Koliakanova : Christina

Hal Singer : Lui-même

Elena Safonova : Nina

Sergueï Gazarov : L'administrateur

Evgueni Guertchakov : Le passager du taxi

Dmitri Prigov : L'écrivain dans le train

Igor Zolotovitski : Petuntchik

Valeri Khlevinski : Kolia

Est-il facile d'être jeune ? (Vai viegli bût jaunam?)

Réalisateur : Juris Podnieks

Scénaristes : Abram Kletskine, Evgueni Margoline, Juris Podnieks

Directeur de la photographie : Kalvis Zalmancis

Monteur : Antra Cilinska

Musique : Martins Brauns

Date de sortie : 29 juin 1988 en France

Production : Studio de Riga

Pays : URSS / Lettonie

Durée : 84 minutes

Iconographie :



Annexe 1 : Carte d'Ukraine, avec Marioupol au nord de la mer d'Azov, dans BEARDOW Frank, *Little Vera*, I. B. Tauris, Londres, 2003, 96 p.



Annexe 2 : Affiche originale d'*Est-il facile d'être jeune ?*, 1986, https://www.senscritique.com/film/Est_il_facile_d_etre_jeune/11112733 (consulté le 29/04/2022).



Annexe 3 : Caricature sur *Taxi Blues* par Wozniak pour l'article de Jean-Paul Grousset, « Saxo périlleux », dans *Le Canard enchaîné*, mercredi 17/10/1990.



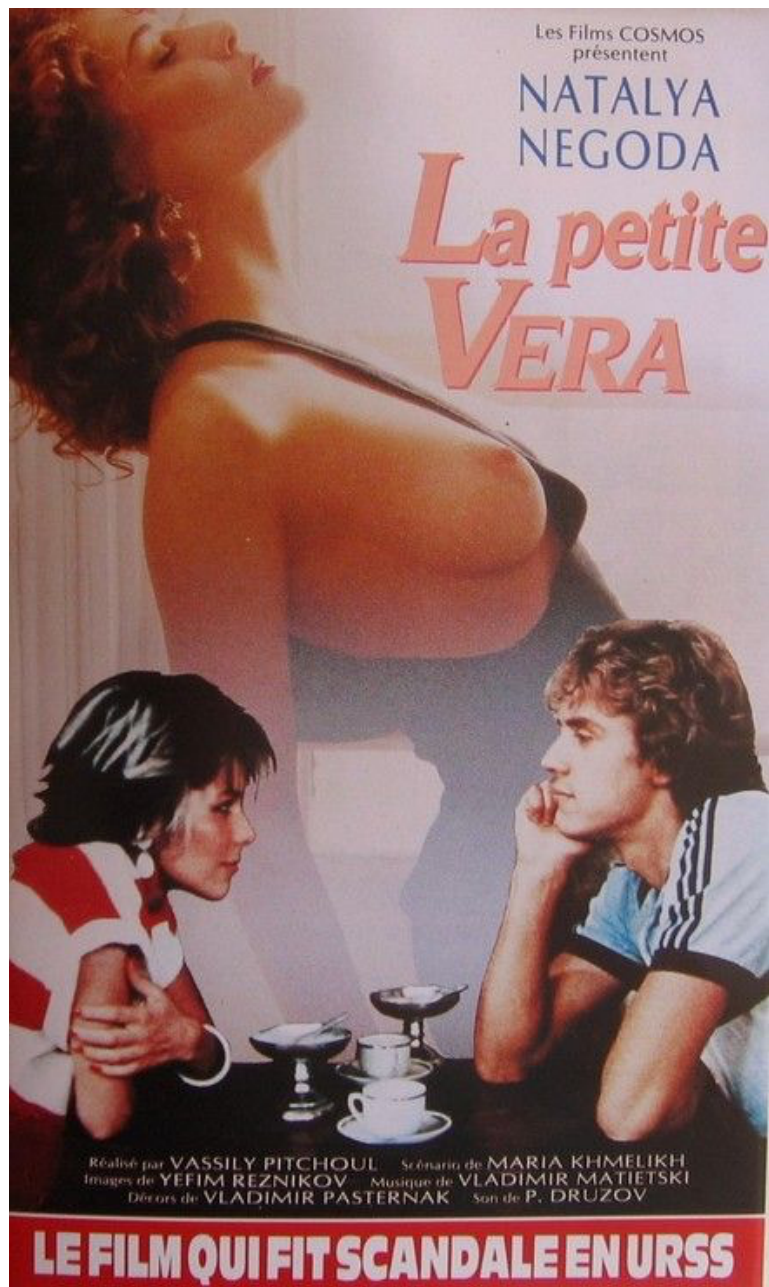
Annexe 4 : Affiche originale de *La Petite Vera*, Sovexportfilm, 1988, https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Vera#/media/File:Little_Vera_poster.png (consulté le 25/04/2021).



Annexe 5 : Affiche française de *Taxi Blues*, 1990, MK2, La Cinémathèque française, https://www.senscritique.com/film/Taxi_Blues/485526 (consulté le 29/04/2022).



Annexe 6 : Affiche française de *La Petite Vera*, Les Films Cosmos, 1989, La Cinémathèque française, [https://www.ebay.fr/itm/224388543287?](https://www.ebay.fr/itm/224388543287?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=709-53476-19255-0&campid=5338722076&toolid=10001) (consulté le 25/04/2021).



Annexe 7 : Boîte de la VHS de *La Petite Vera* en France, Les Films Cosmos, 1990, cote : VHS 1297, La Cinémathèque française, <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/2716936/Petite-Vera-La-Vf-Ma-Malenkaia-Vera-VHS.html> (consulté le 25/04/2021).

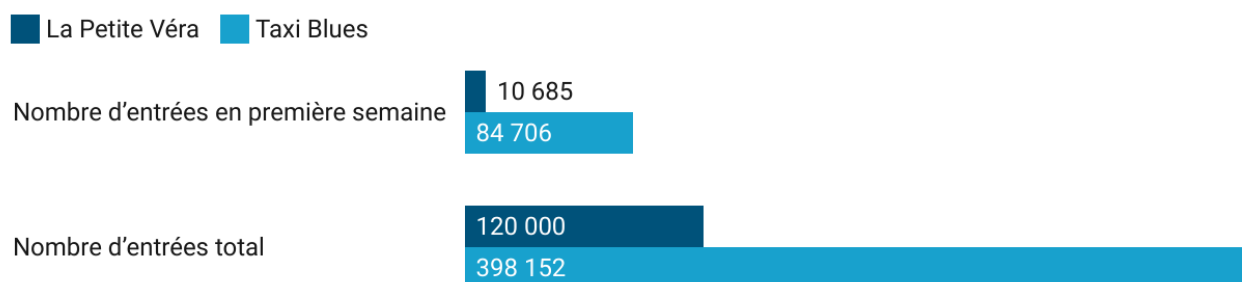


Annexe 8 : Caricature sur *La Petite Véra* par Kerleroux pour l'article de Jeanne Lacane (Bernard Thomas et/ ou Dominique Durand), « Quand passent les gigognes », dans *Le Canard enchaîné*, mercredi 07 juin 1989.



Annexe 9 : Affiche française d'*Est-il facile d'être jeune ?*, Les Films Cosmos, 1988, La Cinémathèque française, <https://picclick.fr/affiche-du-film-QUI-A-ENVIE-DE-ETRE-AIME-173972332349.html> (consulté le 29/04/2022).

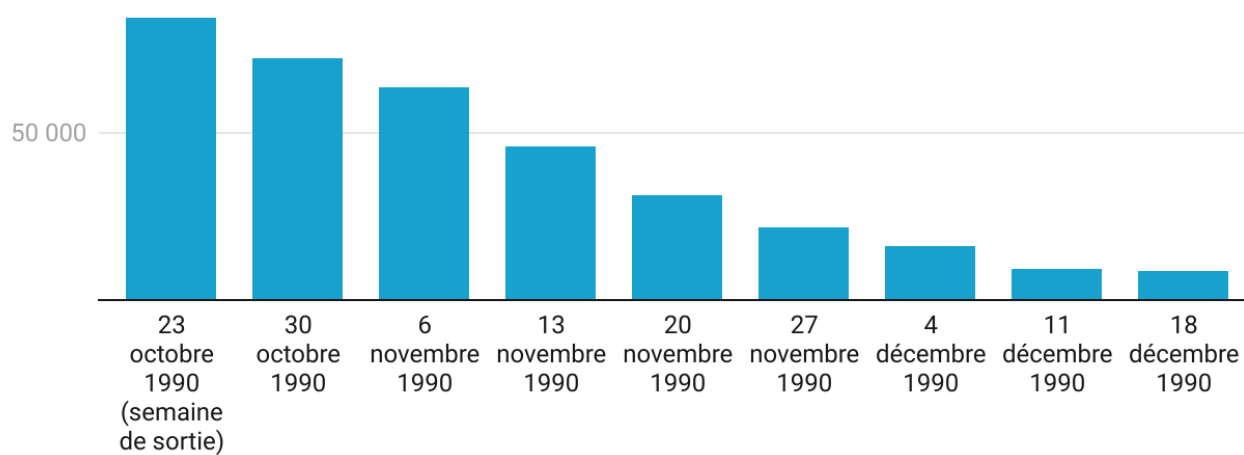
Comparaison du nombre d'entrées en salle entre La Petite Véra et Taxi Blues



Graphique: BRILLET Antoine • Créé avec Datawrapper

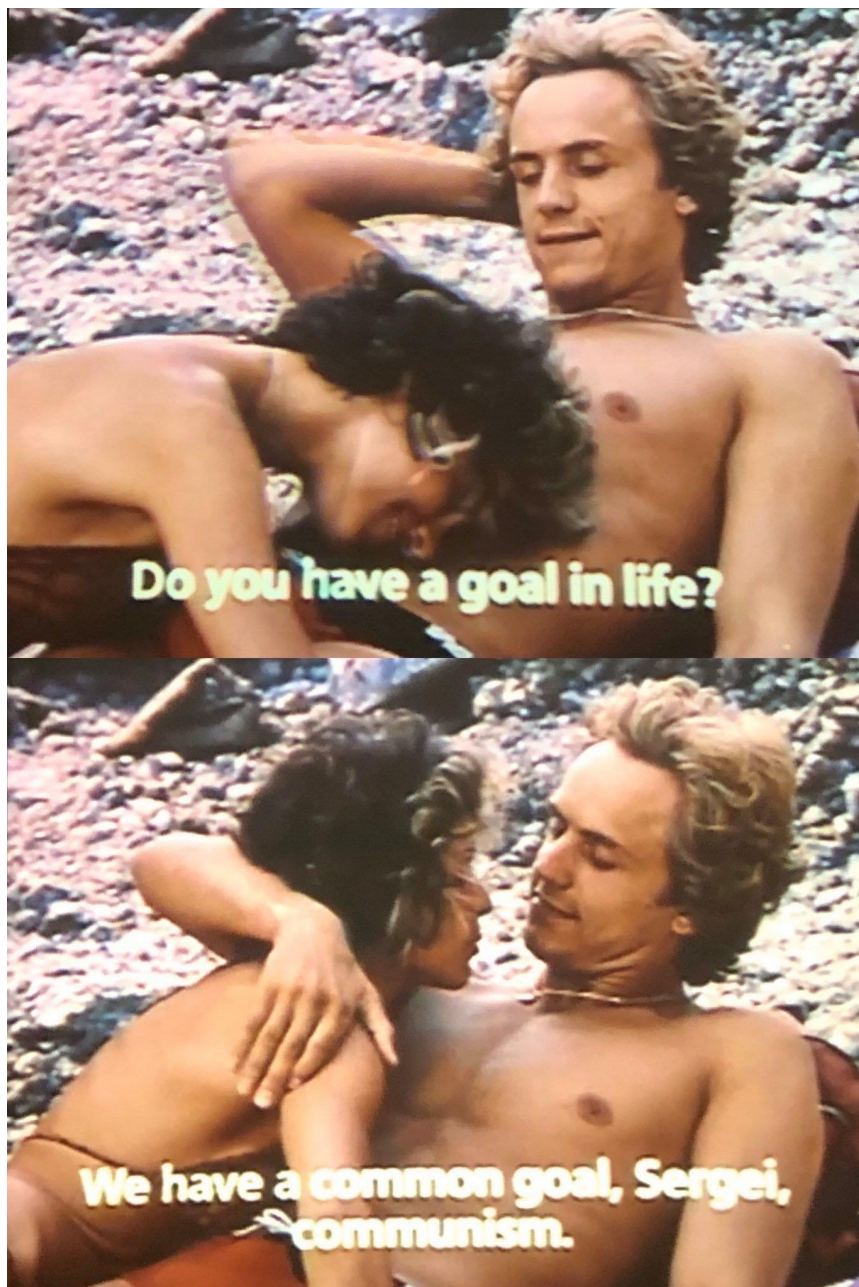
Annexe 10 : Visualisation des entrées en première semaine et au total des films *La Petite Véra* et *Taxi Blues*.
<https://datawrapper.dwcdn.net/IVzB5/1/>

Evolution des entrées hebdomadaires pour Taxi Blues dans les cinémas français



Graphique: BRILLET Antoine • Créé avec Datawrapper

Annexe 11 : Visualisation de l'évolution des entrées hebdomadaires de *Taxi Blues* dans les salles françaises. <https://datawrapper.dwcdn.net/m0H6V/1/>



Annexe 12 : Captures du film *La Petite Vera*, reprise comme un *meme* par le groupe Facebook « Comemenism », posté le 5 juillet 2020 à 21h18 heure française.

Liste de films sortis pendant la glasnost en France :

1986

ABDRACHITOV Vadim, *Plioumboum, ou un jeu dangereux (Plyumbum, ili opasnaya igra)*, Mosfilm.

CHAKHNAZAROV Karen, *Le Coursier (Coursier)*, Mosfilm.

PODNEIKS Juris, *Est-il facile d'être jeune ? (Vai viegli būt jaunam?)*, Riga Film Studio.

SOLOVIOV Sergueï, *Le Pigeon sauvage (Tchoujaïa Belaïa i Riaboï)*, Mosfilm, Kazakhfilm.

1987

DZHORDZHADZE Nana, *Les Tribulations de mon grand-père anglais au pays des bolchéviks (Robinzoniada, anu chemi ingliseli Papa)*, Kartuli Pilmi.

FRANK Herz, *Le jugement dernier (Augstaka Tiesa)*, Riga Film Studio.

KARA Iouri, *Demain c'était la guerre (Zavtra byla voïna)*, Gorki Film Studio.

MIKHALKOV Nikita, *Les Yeux noirs (Otchi tchorniye)*, Rai Uno.

SERGUIENKO Rollan, *Le Tocsin de Tchernobyl (Kolokol Tchernobila)*, Studio central de films documentaires de Moscou.

SOLOVIOV Sergueï, *Assa (Assa)*, Mosfilm.

1988

CHAKHNAZAROV Karen, *La ville zéro (Gorod Zero)*, Mosfilm.

GOLDOVSKAYA Marina, *Le pouvoir des Solovki (Vlast Solovetskaya)*, Mosfilm.

ILHO Arvo, *L'Observateur (Vaatileja)*, Tallinnfilm.

KAIDANOVSKI Alexandre, *La Femme du vendeur de pétrole (Zhena kerosinshchika)*, Mosfilm.

KOULICH Savva, *Tragédie dans le style rock (Tragediya v stile rok)*, Mosfilm.

NAROUTSKAYA Olga, *Le mari et la fille de Tamara Aleksandrovna (Muzh i doch Tamary Aleksandrovny)*, Mosfilm.

NOUGMANOV Rachid, *L'aiguille (Igla)*, Kazakhfilm.

PARADJANOV Sergueï, *Achik Kérib, conte d'un poète amoureux (Ashugi Qaribi)*, Kartuli Pilmi.

PITCHOUL Vassili, *La Petite Véra (Malenkaya Vera)*, Gorky Studio.

RIAZANOV Eldar, *Chère Elena Sergueïevna (Dorogaya Yelena Sergeevna)*, Mosfilm.

RYBAREV Valeri, *Je m'appelle Arlequin (Menya zovut Arlekino)*, Belarusfilm.

SOKOUROV Alexandre, *Les Jours de l'éclipse (Dni zatmeniya)*, Lenfilm.

1989

BODROV Sergueï, *La liberté c'est le paradis (Sèr)*, Mosfilm.

GOSTEV Igor, *Bespredel (Bespredel)*, Mosfilm.

MAMINE Iouri, *Délit de fuites (Fontan)*, Lenfilm.

MOURATOVA Kira, *Le syndrome asthénique (Astenitcheskiy sindrom)*, Odessa Film Studio.

SOKOUROV Alexandre, *Sauve et protège (Spasi i Sohrani)*, Lenfilm, Troitski Most.

TODOROVSKI Piotr, *Interfille (Interdevotchka)*, Mosfilm.

1990

GOVOROUKHINE Stanislav, *On ne peut pas vivre ainsi (Tak zhit nelzya)*, Mosfilm.

KANEVSKI Vitali, *Bouge pas, meurs, ressuscite (Zamri, oumri, voskresni!)*, Lenfilm.

LOUNGUINE Pavel, *Taxi Blues (Taxi-Blyuz)*, Lenfilm, MK2 Production.

PITCHOUL Vassili, *Oh qu'elles sont noires les nuits sur la Mer Noire (V gorode sotchi tiomnye notchi)*, Bac Films.

ROGOJKINE Alexandre, *La garde (Karaul)*, Lenfilm.

SOKOUROV Alexandre *Le deuxième cercle (Krug vtoroi)*, Lenfilm.

1991

ARISTOV Viktor, *Satan (Satana)*, Lenfilm.

TIAGOUNOV Nikita, *La jambe (Noga)*, Studio 12A.

Index des films et des noms de personnes cités

- Tchapaïev (Chapaev)*, Frères Vassiliev, 1934 ; 14.
- Rome, ville ouverte (Roma città aperta)*, Roberto Rossellini, 1945 ; 49.
- Quand passent les cigognes (Letyat zhuravli)*, Mikhaïl Kalatozov, 1957 ; 71, 77, 93.
- L'Enfance nue*, Maurice Pialat, 1968 ; 46.
- Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976 ; 43, 44, 48, 49.
- Constellation des tirailleurs (Strēlnieku zvaigznājs)*, Juris Podnieks, 1982 ; 53, 54.
- A nos amours*, Maurice Pialat, 1983 ; 46.
- Est-il facile d'être jeune ? (Vai viegli būt jaunam?)*, Juris Podnieks, 1986 ; 9, 10, 16, 19, 21-23, 31, 32, 34, 36, 39, 40, 45, 52, 54, 64, 67, 71, 72, 80, 83, 85, 89, 90, 96, 101.
- La Petite Vera (Malenkaya Vera)*, Vassili Pitchoul, 1988 ; 9, 10, 12, 16, 19, 20, 22-27, 29, 31-34, 41, 42, 45-48, 55, 61, 63, 65-67, 69-71, 75-77, 79, 80, 82, 91, 93-96, 102.
- L'Interrogatoire (Przegluchanie)*, Ryszard Bugajski, 1989 ; 77.
- Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989 ; 79.
- Nous/Les Soviets (Mēs/Soviets)*, Juris Podnieks, 1989 ; 73.
- Bouge pas, meurs, ressuscite (Zamri, oumri, voskresni!)*, Vitali Kanevski, 1990 ; 77.
- Le Portrait (Portret)*, Pavel Koutsky, 1990 ; 78.
- Sa femme est une poule (Ego zhena kuritsa)*, Igor Kovalev, 1990 ; 78.
- Taxi Blues (Taxi-Blyuz)*, Pavel Loungine, 1990 ; 9, 10, 12, 16, 19, 20, 22-28, 30, 31, 36-38, 42-45, 48, 49, 58, 60, 68, 69, 77, 78, 82, 84, 92, 93, 98, 99, 101-103.
- La Mère (Mat)*, Gleb Panfilov, 1990 ; 77.
- Oh qu'elles sont noires les nuits sur la mer Noire ! (V gorode Sochi temnye nochi)*, Vassili Pitchoul, 1990 ; 66, 78.
- Trois couleurs*, Krzysztof Kieslowski, 1993-1994 ; 60.
- La Mer de toutes les Russies*, Pavel Loungine, 1995 ; 98.
- Leningrad*, Sergio Leone ; 59.

ALEXIEVITCH Svetlana ; 47.
 ARDISSON Thierry ; 71, 80.
 BARDOT Brigitte ; 48.
 BEARDOW Frank ; 13, 29, 45.
 BERNARD René ; 31.
 BONNAIRE Sandrine ; 80.
 BOURGOIS Christian ; 60.
 BRASHINSKY Michael ; 13, 19, 33, 35, 44, 85.
 CABRERA Dominique ; 60.
 CASSAVETES John ; 43.
 CHAPIER Henri ; 88.
 CHAZAL Robert ; 86.
 CHESSAKINE Vladimir ; 37, 38.
 CHOTOVA Elena ; 96.
 COPPERMANN Annie ; 22, 43.
 CREMADES Mathilde ; 20, 47.
 DANTZIG Charles ; 70.
 DELMOTTE Richard ; 91.
 DHOMBRES Dominique ; 53, 89.
 DONDOURAI Daniel ; 76.
 DOUMENG Jean-Baptiste ; 70.
 DULLIN Sabine ; 39.
 EISENSTEIN Sergueï ; 32.
 FERRO Marc ; 14.
 GABRILOVITCH Evgueni ; 55.
 GALICHENKO Nicholas ; 13, 54.
 GIANORIO Richard ; 82.
 GODARD Jean-Luc ; 50.
 GODET Martine ; 12, 14, 24, 55, 61, 65, 78.
 GOFFMAN Erving ; 27.
 GOLOUDVA Alexandre ; 58, 59.
 GORBATCHEV Mikhaïl ; 8, 37, 39, 55, 67-69, 77, 78, 86, 101, 103.
 GUERMAN Alexeï ; 78.
 HORTON Andrew ; 13, 19, 33, 35, 44, 85.
 IPATOPVSTEV Alexi ; 46.
 JANDA Krystyna ; 77.
 KALATOZOV Mikhaïl ; 41, 71, 77, 93.
 KANEVSKI Vitali ; 77.
 KATSAHNIAS Iannis ; 79.
 KARMITZ Marin ; 11, 37, 49, 58-60.
 KHMELIK Maria ; 25, 26, 30, 42, 47, 55, 66, 91.
 KHOUTSIEV Marlen ; 55.
 KIESLOWSKI Krzysztof ; 60.
 KISELEV Alexander ; 85.
 KLECKINS Ābrams ; 40.
 KLIMOV Elem ; 8, 19, 23, 43, 61.
 KOLIAKANOVA Natalia ; 25, 27, 48, 82, 103.
 KOUTSKY Pavel ; 78.
 KOVALEV Igor ; 78.
 KROGIS Valdis ; 54.
 LANG Jack ; 59, 60.
 LAURENT Natacha ; 56.
 LECOMTE Bernard ; 53.
 LEE Spike ; 79.
 LENINE Vladimir Ilitch ; 13.
 LEONE Sergio ; 59.
 LEVIN Mark ; 66, 67.
 LIOZNOVA Tatiana ; 61.
 LOUNGUINE Pavel ; 9, 11, 28, 37, 44, 49, 56, 58, 60, 68, 77, 78, 82, 83, 87, 88, 93, 98, 99, 103.
 MACIA Jean-Luc ; 78.
 MAMONOV Piotr ; 36, 37, 82.
 MANDROU Robert ; 12.
 MARTIN Laurent ; 60.

MAZABRARD Colette ; 79.
MENCHOV Vladimir ; 42.
MIKHALKOV Nikita ; 23, 43.
MITTERRAND François ; 59.
MOREAU Jeanne ; 48.
MURY Cécile ; 76.
NEGODA Natalia ; 10, 25, 48, 63, 66, 67, 69,
70 71 76 79 80 81 92 94 102 103
NINEY François ; 54, 72, 73.
OGBURN William ; 40.
OSBOURNE Ozzy ; 35.
OSTRIA Vincent ; 79.
PANFILOV Gleb ; 77.
PANGON Gérard ; 30, 62.
PASQUIER Sylvain ; 27.
PEREZ Michel ; 23, 52, 85.
PIALAT Maurice ; 45, 46, 80.
PITCHOUL Vassili ; 9, 19, 23, 24, 25, 27, 29,
30, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 55, 66, 67, 78, 91, 93.
PLASSERAUD Yves ; 32.
PODNIIEKS Boris ; 54.
PODNIIEKS Juris ; 9, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 39,
40, 41, 49, 50, 52, 53, 54, 67, 73, 75, 89, 97, 102.
REDFORD Robert ; 62, 63, 69.
RIVAL Pierre ; 58, 59.
SAMOILOVA Tatiana ; 77.
SELLIER Geneviève ; 48.
SICLIER Jacques ; 46.
SINGER Hal ; 37.
SOUSTRAS Marc ; 58, 59.
STALINE Joseph ; 13, 24, 71.
SUKUTS August ; 64, 73.
TARKOVSKI Andreï ; 41.
TER-GRIGORYAN Svetlana Y. ; 26.
THOMAS Dorothy ; 40.
TOUBIANA Serge ; 79.
TROITSKY Artemy ; 35, 36.
TRUFFAUT François ; 46.
VASSILIEV (Frères) ; 14.
VERTOV Dziga ; 13, 27, 32, 33, 41, 50.
WOZNIAK ; 44.
ZAKHARAVA Katsiaryna ; 87, 99.
ZAYTSEVA Anna ; 34, 36.
ZVONKINE Eugénie ; 14.

Table des matières

Avant-propos	3
Sommaire	4
Introduction	7
Partie I : La <i>glasnost</i> à l'écran	18
<u>A) Trois films représentant l'esthétique de la <i>tchernoukha</i>...</u>	19
1) Des thématiques sombres du réel enfin abordées	19
2) Un exemple ambivalent : la représentation féminine	24
3) Une esthétique filmique particulière	28
4) L'importance de la musique	34
<u>B) ... membres d'un nouveau genre, le « <i>novyi realizm</i> ».</u>	39
1) Le poids du cinéma occidental	39
2) Les parallèles avec les nouveaux réalismes	45

Partie II : Un renouvellement de la production et de la distribution	51
<u>A) Des prémices difficiles...</u>	52
1) Le rôle primordial de la <i>glasnost</i> et de la <i>pérestroïka</i> dans l'exécution de ces films... ..	52
2) ... laissant apparaître des acteurs originaux importants.	58
<u>B) ... surmontées par l'émergence de réseaux hétérogènes inédits.</u>	65
1) Au fil du temps, une perte d'influence de l'Etat soviétique	65
2) Des expériences nouvelles dans la distribution à l'étranger : l'exemple français	69
Partie III : La réception française, entre fascination pour les films et pour le contexte socio-politique soviétique	74
<u>A) Un succès critique conséquent...</u>	75
1) La légitimation par les festivals internationaux et français	75
2) Les critiques françaises quasi-unanimes	79
<u>B) ... suivi par le public ?</u>	89
1) Une réception populaire difficile à analyser, mais un succès commercial certain	89
2) Une influence sur le long terme, confirmant un statut de films références	94
Conclusion	100
Sources	105

Bibliographie	117
Annexes	123
Synopsis des principaux films étudiés	123
Crédits des principaux films étudiés	127
Iconographie	131
Liste de films sortis pendant la <i>glasnost</i> en France	143
Index des films et des noms de personnes cités	145
Table des matières	148

