

U.R.S.S.
L'histoire au service de la propagande

Dominic Bouchard

Number 265, March–April 2010

Cinéma et propagande

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63425ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, D. (2010). U.R.S.S. L'histoire au service de la propagande. *Séquences*, (265), 20–21.

U.R.S.S.

L'histoire au service de la propagande

Média de masse entretenant un rapport privilégié avec la réalité, le cinéma a toujours été un fabuleux moyen pour communiquer, voire propager des idées.

DOMINIC BOUCHARD

La notion de propagande, bien que courante, demeure complexe à comprendre et à définir, notamment parce que son sens varie au cours de l'histoire — avant la Deuxième Guerre mondiale, nous ne lui donnions pas le même sens que nous lui donnons aujourd'hui —, puis en fonction du contexte national et politique dans lequel elle s'inscrit; en 1940, le Canada ne fait pas de la propagande de la même manière et pour les mêmes motifs que le font l'Allemagne ou la France. Ce qui est certain, c'est que dans son acception contemporaine, la propagande est perçue péjorativement, car elle incarne une forme de fourberie soutenue ou conçue par un groupe (gouvernement, parti, etc.) qui cherche à influencer les gens afin d'obtenir, comme l'explique Laurent Véray, «l'adhésion à des idées ou des mesures.»¹ Il est connu qu'au temps de l'U.R.S.S., le cinéma a été utilisé à des fins propagandistes. Toutefois, lorsque nous replaçons les films dans leur contexte social, politique et historique, nous sommes tenus d'adopter une position nuancée. Pour ce faire, il faut distinguer la propagande de l'agitation et de l'endoctrinement, trois manières distinctes de communiquer des idées qui ont été utilisées au cours de l'histoire du cinéma soviétique.

Provoquer, convaincre, dicter

En U.R.S.S., l'agitation est clairement distinguée de la propagande. Lénine lui-même établit très précisément la différence lorsqu'il précise que le cinéaste propagandiste présentera «beaucoup d'idées», à tel point qu'il ne sera complètement compris que par un nombre relativement faible de personnes. En revanche, l'agitateur s'exprimant sur un même sujet, prendra comme illustration un fait flagrant et bien connu de l'auditoire, par exemple un mort dans la famille d'un travailleur au chômage en raison de la famine, de la paupérisation, etc., et, à l'aide de ce fait connu de tous, il dirigera ses efforts pour présenter une seule idée aux «masses»; il s'efforcera de stimuler le mécontentement et l'indignation des masses contre cette criante injustice, laissant au propagandiste l'explication plus complète de cette contradiction.

Cette distinction ayant été faite, rappelons que Lounatcharki et d'autres défendent un cinéma qui combine propagande et agitation, c'est ce qu'on nomme l'*agit-prop*.

Selon Hannah Arendt, lorsqu'un gouvernement est totalitaire, c'est-à-dire qu'il a le contrôle absolu, il substitue l'endoctrinement à la propagande. La propagande est une stratégie de persuasion utilisée dans un contexte où des voix alternatives (venant du pays ou de l'étranger) se font entendre, alors que l'endoctrinement est employé lorsque le gouvernement ne rencontre aucune résistance et qu'il peut avoir recours à la terreur. Contrairement aux dernières années du gouvernement de Staline (1946-1953) où, comme l'explique Valérie Pozner, l'on voit s'affirmer à l'écran le «culte du chef dans ses dimensions les plus disproportionnées»², le gouvernement soviétique des années 1920-1930 ne bénéficie pas d'une telle force politique. Par conséquent, il doit recourir à la persuasion par la propagande. Cela explique pourquoi la production de ces deux décennies est aussi polymorphe.

L'un des objets les plus fascinants de cette période est sans conteste **Le Cuirassé Potemkine**, de Sergueï Eisenstein. Outre sa forme, souvent analysée, ce qui est intéressant d'étudier dans ce film c'est l'usage, par Eisenstein, de l'histoire à des fins propagandistes. Ainsi, plutôt que d'effleurer l'incommensurable corpus cinématographique de l'U.R.S.S., penchons-nous sur ce cas qui reflète bien une des tendances du cinéma de propagande qui consiste à retravailler l'histoire dans le but de *propager* une idée, voire de stimuler un projet. Cette tendance n'est pas étonnante dans un contexte où l'on considère, selon les mots de la chercheuse Oksana Bulgakowa, le cinéma comme l'«outil idéal de manipulation de la mémoire, car, grâce à sa nature photographique, il pouvait apporter un simulacre convaincant d'une histoire réinventée.»³



Affiche de **Le Cuirassé Potemkine**

«Le cinéma est une illusion,
mais il dicte ses lois à la vie.»
JOSEPH STALINE, 1924

Une fascinante utopie

Eisenstein considère que le cinéma est un média efficace pour s'adresser aux masses — rappelons qu'à cette époque en U.R.S.S., la majorité de la population est analphabète. Arlette Farge a d'ailleurs décrété le cinéma langue maternelle du XX^e siècle et Walter Benjamin, contemporain d'Eisenstein, y reconnaît l'art rêvé pour rejoindre les masses.

En 1925, le comité pour la commémoration de la révolution de 1905 confie à Eisenstein le tournage d'un film anniversaire. Si le gouvernement choisit de commémorer cette année mouvementée, ce n'est pas tant par devoir de mémoire que pour stimuler le projet communiste poursuivi par la jeune U.R.S.S. Une aide d'autant plus nécessaire que, malgré une accalmie des dissidences dans le pays depuis la fin de la guerre civile en 1921, le gouvernement doit composer avec des divisions sociales, politiques et économiques persistantes. En effectuant des recherches sur les événements de 1905, Eisenstein constate que la rébellion du Potemkine est un épisode relativement oublié de l'histoire, si nous le comparons aux embrasements de Kronstadt et de Sébastopol. De ce fait, le cinéaste reconnaît dans le sujet des premiers soulèvements l'occasion de s'écarter des tensions incessantes en retournant à l'essence même du projet soviétique, à savoir la lutte des classes⁴. Ainsi, il parvient à soutenir une idéologie, l'émancipation des prolétaires, et à défendre une conception déterministe de l'histoire — la révolution de 1905 était une répétition pour la révolution de 1917⁵ —, sans que cela soit considéré comme tendancieux.

La Révolution d'octobre devient alors une utopie (un idéal à atteindre et qui sera atteint), alors que rien ne garantissait une reprise des révoltes, car les premiers soulèvements s'inscrivaient d'abord dans une lutte contre l'autocratie et pour l'acquisition de droits. Les gestes de révolte étaient conduits, le plus souvent de façon sporadique, par des groupes aux visées politiques multiples. Pour mieux favoriser sa lecture de l'histoire, le cinéaste va, entre autres, évacuer du récit les épiphénomènes. Eisenstein retient de l'histoire uniquement ce qui renvoie à une image forte et unidirectionnelle des événements de 1905. Bien que cette lutte se soit soldée par l'implantation de la loi martiale en 1906 — loi dont l'objectif était d'arrêter les rébellions —, Eisenstein préfère terminer son récit sur une note victorieuse. Il met en scène l'histoire glorieuse d'une révolution chargée de promesses en concluant sur le refus des navires de l'armée de riposter au cuirassé révolutionnaire. En plus de cette mise en scène, ce qui influence l'interprétation de l'événement historique, c'est l'omission du destin du Potemkine, qui en vient à capituler devant les navires roumains.

L'histoire de ce film exprime un projet, elle est liée à une visée, à une finalité : la lutte des classes. Eisenstein a très bien compris un des potentiels du cinéma, soit celui de pouvoir offrir une représentation tangible, humaine et matérielle d'une utopie.

Le Cuirassé Potemkine offre la possibilité de mettre en scène



Le Cuirassé Potemkine

une alternative au régime tsariste. À cela s'ajoute la possibilité de représenter des groupes sociaux chargés de soutenir le projet révolutionnaire. En effet, le film donne à voir femmes, enfants, étudiants, travailleurs participants à une même révolte.

Pour défendre un projet politique, Eisenstein n'hésite pas à transformer et à adapter certains faits, dont ceux qui constituent la scène clé du film, soit celle dans les escaliers d'Odessa. Selon James Goodwin, la scène proposée par le cinéaste est en grande partie le résultat de son imagination. Quelques corps gisants ont été rapportés près du port, mais les seules sources sont des témoignages, alors rien n'est certain. En fait, Goodwin précise qu'Eisenstein a su habilement transformer l'événement en le dissociant du désordre civil, notamment en situant l'action le jour et menée par d'honnêtes citoyens de toutes classes⁶. Dans ces conditions, la répression brutale des manifestants par l'armée tsariste contribue à justifier la lutte des classes.

Ce choc entre l'armée et les citoyens obéit au modèle de « l'ek-stase » souvent privilégié par Eisenstein, qui consiste en une confrontation, par le montage et la mise en scène, de deux réalités afin d'en faire naître une nouvelle. En confrontant les violents tsaristes et la population opprimée, il fait éclore l'idée chez le spectateur de la nécessité d'une société plus juste, d'une société sans classe.

Comme cet exemple le démontre, le cinéma peut, d'une part, participer activement à la compréhension que la population a d'un événement et, d'autre part, utiliser cette histoire pour stimuler l'adhésion à un projet politique. Tant que l'on considère le passé comme une boussole pour l'avenir, l'histoire constitue un matériau privilégié pour le discours propagandiste.

¹ VÉRAY, Laurent, « Le Cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'Opinion », in *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), Paris : Éditions du Nouveau Monde, 2008, p. 27.

² POZNER, Valérie, « Les Limites de la propagande soviétique dans l'après-guerre », in *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, op. cit., p. 561.

³ BULGAKOVA, Oksana, « Rêves éveillés collectifs : le cinéma soviétique de 1927 à 1939 », in *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, op. cit., p. 99.

⁴ GOODWIN, James, *Eisenstein, Cinema, and History*, Chicago : University of Illinois Press, 1993, p. 70.

⁵ COQUIN, François-Xavier, 1905 : *La Révolution russe manquée*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1985, p. 6.

⁶ GOODWIN, James, op. cit., p.58.