

Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Archivio istituzionale della ricerca

De la paix à la guerre, de la fiction au documentaire. Alexandre Dovjenko et Youlia Solntseva [Dalla pace alla guerra, dalla finzione al documentario. Alexander Dovzhenko e Yulia Solntseva]

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Vanessa Voisin (2020). De la paix à la guerre, de la fiction au documentaire. Alexandre Dovjenko et Youlia Solntseva [Dalla pace alla guerra, dalla finzione al documentario. Alexander Dovzhenko e Yulia Solntseva]. CONSERVERIES MÉMORIELLES, 24, 1-31.

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/761916> since: 2024-02-27

*Published:*

DOI: <http://doi.org/>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

# De la paix à la guerre, de la fiction au documentaire. Alexandre Dovjenko et Youlia Solntseva

Vanessa Voisin

## Résumés

La trajectoire du célèbre réalisateur soviétique Alexandre Dovjenko s'infléchit fortement durant la Seconde Guerre mondiale. Pour des raisons privées autant que citoyennes, l'artiste refuse le destin réservé aux cinéastes de fiction – oeuvrer à la mobilisation générale à l'arrière, au sein des studios évacués. S'appuyant sur un corpus très hétérogène de sources (carnets personnels, correspondance privée, documents relatifs à la production des films, dossier de la police politique sur le couple), le texte explore les dynamiques d'une « automobilisation » de Dovjenko et de son épouse et co-auteure Youlia Solntseva. Sans s'engager dans l'analyse des deux longs métrages documentaires qu'ils réalisèrent ensemble sur l'Ukraine soviétique en guerre, l'article examine l'impact du conflit sur les aléas du parcours des cinéastes et sur la perception par Dovjenko de son rôle en tant qu'artiste mobilisé. Il s'arrête ensuite sur la mise en place d'une façon personnelle de travailler avec les opérateurs, remarquée par tous comme assez unique. Elle témoigne en effet d'une conception du documentaire de guerre qui ne se limite pas à la dimension mobilisatrice, mais se veut aussi document authentique sur le prix d'une lutte victorieuse. Enfin nous observons l'effet de l'éloignement de Dovjenko des lieux de tournage et de la reconstruction institutionnelle du Studio ukrainien des Actualités sur la production de la seconde partie de la fresque, Victoire sur la rive droite (1944-45).

## Mots-clés

Seconde Guerre mondiale, URSS, cinéma, documentaire, actualités filmées, Ukraine, Dovjenko (Alexandre)

\*\*\*

*Cette recherche s'est intégralement appuyée sur le soutien financier et le travail d'équipe du programme de recherche « CINESOV 1939-1949 » (ANR-12-BSH3-0008) de l'Agence Nationale de la Recherche.*

\*\*\*

L'Union soviétique a produit plusieurs fresques documentaires marquantes durant la Seconde Guerre mondiale. Parmi les plus saluées, deux d'entre elles conçues dès l'origine comme un diptyque sont consacrées à l'Ukraine : Bataille pour notre Ukraine soviétique (1943) et Victoire sur la rive droite du Dniepr<sup>1</sup> (1945). La première partie peint la lutte farouche menée par l'Ukraine et l'Armée rouge multinationale contre un envahisseur barbare, alors que le conflit vient à peine de tourner en faveur des Alliés. La seconde, sortie après la capitulation allemande, célèbre les ultimes efforts pour la libération complète de la république soviétique. Ce ne sont pas les premières épopées documentaires sur l'URSS en guerre contre l'adversaire nazi : Défaite des troupes allemandes devant Moscou est sortie en février 1942 à Moscou, et a gagné le camp allié à l'été suivant. Stalingrad, dont la première moscovite se tint le 10 mars 1943 (Fomin and Derjabin,

2007), utilisait pour la première fois des images prises à l'ennemi. Le film avait fait le tour du monde dès 1943, suscitant l'émotion du public<sup>2</sup>. Ainsi, lorsque Bataille parut enfin sur les écrans de Moscou, fin octobre 1943, les spectateurs soviétiques étaient familiers de ce type d'images de guerre. À l'étranger, l'attention des spectateurs du camp allié commençait déjà à se détourner vers le front nord-africain et pacifique.

Néanmoins, les deux œuvres, plus particulièrement Bataille pour notre Ukraine soviétique, ont durablement marqué les esprits. En Union soviétique, la critique fut unanime : Alexandre Dovjenko avait signé un chef d'œuvre, à la fois lyrique et mobilisateur. À l'étranger, l'accueil fut tout aussi laudatif<sup>3</sup>. De l'avis général des critiques, Bataille se distinguait par la force du texte et le niveau artistique du montage, attribués au talent d'Alexandre Dovjenko. L'expérience de ce célèbre cinéaste de fiction expliquerait la puissance émotionnelle de ces œuvres documentaires, par comparaison à celles réalisées plus tôt par des maîtres du genre (Ilya Kopaline, Leonid Varlamov) :

*« La force du cinéma documentaire nous donne à ressentir tout cela. Mais la raison ne tient pas uniquement à l'effet produit par le document. Quelque chose de bien plus grand que le document gît au cœur du film réalisé par Youlia Solntseva et Yakov Avdeenko sous la direction d'Alexandre Dovjenko. C'est l'art, inspiré par un amour passionné pour la patrie et capable d'élever les images documentaires à la hauteur d'une authentique poésie. Ce sont de nouvelles méthodes et une nouvelle approche des images, qui se laissaient déjà deviner, mais qui avaient rarement trouvé jusqu'alors leur accomplissement dans le cinéma documentaire. Et ce film se distingue tant de tous les autres, l'individualité artistique de ses créateurs s'exprime si fortement. Elle se ressent dans tout : dans le principe de choix des images, dans le montage, dans la façon de penser les transitions d'un thème à l'autre, et enfin dans le commentaire dont le rôle est spécifique et novateur »<sup>4</sup>.*

Dovjenko, assisté à la réalisation par son épouse Youlia Solntseva, fut en effet le premier cinéaste de fiction à se lancer dans le documentaire durant le conflit germano-soviétique. Il resta le seul jusqu'à ce que Staline décidât brutalement de réorganiser la filière des actualités en mai 1944 (Laurent, 2000, 122-125; Pozner, 2008, 437-438).

Malgré la notoriété de Dovjenko en URSS puis en Ukraine indépendante, la trajectoire du cinéaste pendant la Seconde Guerre mondiale reste mal connue<sup>5</sup>. Les travaux se sont polarisés sur la condamnation politique de son scénario de fiction achevé à l'été 1943, l'Ukraine en flammes<sup>6</sup>. Malgré l'instabilité qui la caractérise, la période qui sépare l'invasion nazie et l'évacuation du studio de Kiev de la sortie en salles de Bataille présente l'intérêt pour le chercheur de retracer la genèse d'un projet qui se forme au gré du cheminement du cinéaste, plutôt que suite à une commande ferme de l'État ou des structures de l'industrie du cinéma. Par contraste, la production de Victoire sur la rive droite a lieu alors que Dovjenko est tombé en disgrâce temporaire, qu'il cesse de se rendre sur le front et qu'il laisse son épouse diriger les tournages et le montage depuis Moscou. Cette contribution s'attache donc à retracer la trajectoire, tant personnelle et professionnelle qu'intellectuelle, qui conduisit l'artiste à réaliser une fresque documentaire unique, bien éloignée du film très formaté qu'il avait précédemment produit sur les bienfaits de l'annexion des régions orientales de la Pologne à la république soviétique d'Ukraine suite au pacte germano-soviétique<sup>7</sup>.

Nous ne questionnons pas ici le choix des thèmes et des images dans les deux films, ni leur caractère délibérément nationaliste (ou non)<sup>8</sup>. Nous cherchons d'abord à comprendre l'impact du conflit – et de l'occupation de l'Ukraine – sur les aléas du parcours des cinéastes et sur la perception par Dovjenko de son rôle en tant qu'artiste mobilisé. Dans un second temps, nous examinons la mise en place d'une façon personnelle de travailler avec les opérateurs, remarquée comme assez unique. Elle témoigne d'une conception originale du documentaire de guerre qui ne se limite pas à la dimension mobilisatrice, mais se veut aussi document authentique sur le prix d'une lutte victorieuse. Enfin nous observons l'effet de l'éloignement de Dovjenko des lieux de tournage et de la reconstruction institutionnelle du studio ukrainien sur la production de la seconde partie de la fresque, *Victoire sur la rive droite*.

La genèse des œuvres peut aujourd'hui être explorée grâce au fonds personnel du cinéaste aux Archives de Littérature et d'Art de Moscou et à celles de Kiev ; plus marginalement aux archives du Comité central ukrainien et au dossier de surveillance établi par la police politique d'Ukraine sur le couple de cinéastes<sup>9</sup>. La première de ces sources forme le socle du présent texte, qui puisera aussi dans des souvenirs publiés en hommage au cinéaste, dans les carnets personnels de Dovjenko récemment publiés (Dovženko, 2013) et dans les deux recueils de documents publiés par Valeri Fomin (Fomin, 2005, 2010).

### **La genèse de *Bataille* : un réalisateur « combattant »**

Les trajectoires d'Alexandre Dovjenko et de Youlia Solntseva durant le conflit sont atypiques pour des cadres du cinéma de fiction. Cette singularité découle en partie de dissensions personnelles attisées par la guerre, mais aussi d'une profonde prise de conscience sur le coût humain de ce conflit et d'une vision particulière du rôle de l'artiste dans la mobilisation générale du pays contre l'envahisseur. Ces différents facteurs expliquent l'émergence progressive du projet de réaliser un grand documentaire sur l'Ukraine en guerre, projet qui semble ne se mettre en place qu'à l'été-automne 1942.

Georges O. Liber affirme qu'après l'invasion allemande, Dovjenko aurait songé à abandonner provisoirement la fiction au profit d'un documentaire sur le conflit en cours (Liber, 2002, 187). Ce point n'est pas avéré. En revanche, il est certain que l'artiste se sentit investi d'une responsabilité dès les tout premiers jours de la guerre et qu'il nourrit la conviction que c'est en tant qu'auteur qu'il pourrait immédiatement s'en acquitter. Le lendemain de l'invasion paraît dans le journal odessite *l'Étendard bolchevique* un article que Dovjenko intitula « Aux armes », pénétré de colère et de foi dans la victoire. Quatre jours plus tard, c'est dans *Kino* qu'il affirmait « L'ennemi sera écrasé ». Au cours des trois années suivantes, Dovjenko s'adonnera à une intense et fructueuse activité de journaliste dont témoignent tant les souvenirs des gens de la presse (Alinin, 1982; Ortenberg, 1982) que les lettres de lecteurs retrouvées dans son fonds personnel à Moscou<sup>10</sup>. L'artiste écrit pour différents journaux, destinés aux armées du front (*l'Armée Rouge*, *l'Étoile Rouge*) ou à l'ensemble des Soviétiques : un document atteste qu'en février 1943 Dovjenko est officiellement correspondant spécial des *Izvestiia*, l'un des deux principaux quotidiens du pays, dans les territoires libérés par l'ennemi<sup>11</sup>.

Avant d'arriver sur le front, cependant, Dovjenko a suivi le chemin de l'évacuation, à l'instar des autres artistes, scientifiques et célébrités de Kiev. Qu'il ait souhaité évacuer ou préféré se rendre sur le front, le choix ne lui est apparemment pas offert et on le retrouve à Oufa, en Bachkirie, en

septembre 1941, en compagnie de la fine fleur des milieux artistiques et intellectuels ukrainiens<sup>12</sup>. Dovjenko se serait rapidement occupé d'obtenir l'autorisation de partir s'installer à Achkhabad (Turkménie) où avaient été évacués les studios de cinéma ukrainiens et les artistes de l'opéra de Kiev. D'après les rapports rédigés par des informateurs de la police politique – Dovjenko est surveillé en tant que « nationaliste ukrainien actif »<sup>13</sup> -, le cinéaste se sentait désœuvré à Oufa et voulait contribuer à recréer une vie culturelle ukrainienne en évacuation, à Achkhabad. Peu après son départ de Oufa, aux alentours du 10 octobre 1941, son dossier de surveillance le suit au Turkménistan<sup>14</sup>.

Dovjenko semble avoir manqué d'inspiration cinématographique à Achkhabad, puisque dans un rapport au président du Comité du Cinéma Bolchakov daté du 5 janvier 1942, l'adjoint de ce dernier, Polonski, affirme que le cinéaste venait à peine de commencer à travailler sur un scénario (Fomin, 2005, 502). Il s'agit probablement du projet de long métrage *l'Ukraine en flammes* pour le scénario duquel Dovjenko signe le 16 janvier suivant un contrat de 30 000 roubles<sup>15</sup>.

Dovjenko et son épouse Youlia Solntseva étaient en tout cas au cœur des querelles intestines au studio. Selon Polonski, qui tire ses informations d'un voyage que Mikhaïl Romm venait d'effectuer à Achkhabad<sup>16</sup>, ce sont Dovjenko et ses fidèles qui auraient créé une détestable atmosphère en accusant la direction du studio (Liniitchuk et Novitski) de divers crimes économiques, provoquant la convocation régulière des dirigeants au Parquet. Romm et d'autres sont d'avis que l'atmosphère ne s'assainira pas tant que Dovjenko restera. Pour sa part, Dovjenko crie à l'injustice et même à la cabale : selon lui, le renvoi en décembre de sa femme<sup>17</sup>, ainsi que de quelques-uns de ses proches collaborateurs est moins imputable à une réduction obligatoire des effectifs du studio qu'à un simple règlement de comptes. Il semblerait qu'il ait songé à faire appel au secrétaire du parti du studio de Kiev (brouillon ou copie de lettre datée de décembre 1941), mais cette démarche ne semble pas porter ses fruits. À la fin du mois de janvier, il profite d'une mission à Kouïbyshev pour tenter de rencontrer Bolchakov afin de l'entretenir de trois points : la possibilité de rétablir son épouse en grâce, des soucis de trésorerie et un futur tournage qui nécessiterait qu'il se rende sur le front<sup>18</sup>.

C'est donc la vigueur des tensions internes au studio d'Achkhabad<sup>19</sup> qui pousse Dovjenko à s'éloigner, à la fois pour tenter de défendre les intérêts de son épouse et pour fuir une atmosphère de travail qui ne l'inspire guère. Ayant manqué Bolchakov à Kouïbychev, en février Dovjenko poursuit le chef de l'administration du Cinéma jusqu'à Moscou où le ton monte, à en croire le résumé de cet entretien qu'il livre à sa femme dans une missive<sup>20</sup>. Dovjenko a non sans mal réussi à arracher à son chef une mission d'un mois sur le front de Voronej et une avance financière. Bolchakov semble surtout désireux de voir Dovjenko se mettre à l'écriture de son film et si, à cette date, il perçoit mal la nécessité pour le cinéaste de se rendre sur le front, c'est bien sans doute qu'il s'agit d'un projet de fiction.

Durant les quelques jours qui séparent Dovjenko de son départ, il ne fréquente que « des bureaucrates » (sic) et quelques personnalités des lettres et du cinéma. Il a le temps de nourrir son ressentiment vis-à-vis de Bolchakov, mais aussi du directeur du studio de Kiev, Liniitchuk, et quelques autres, tous ligués contre Solntseva et lui, estime-t-il. Cette configuration défavorable lui fait penser qu'il ne « vaudrait pas la peine qu'[elle] se mette à un documentaire sur la guerre. Il y a peu d'arguments pour, et surtout on ne [la] laissera pas faire. Bolchakov est entouré de tels génies du documentaire qu'ils arracheront tout projet d'un tel film à qui que ce soit. En outre, c'est une

tâche difficile et non dépourvue de danger »<sup>21</sup>. Qui avait soulevé l'hypothèse d'un tel projet ? La formulation de la lettre suggère que ce serait Solntseva elle-même qui aurait avancé la proposition, mais un document plus tardif impute cette dernière aux dirigeants ukrainiens. Dans sa lettre à Dovjenko datée du 23 juin 1943, le chef-adjoint de la Direction aux actualités Roman Katsman évoque une conversation qu'ils auraient eue à Moscou en février 1942. Dovjenko aurait affirmé que le gouvernement ukrainien songeait à lui proposer de faire un film documentaire sur l'Ukraine (Fomin, 2010, 569). Ce serait donc la réaction de Katsman qui aurait dissuadé le cinéaste de se lancer dans un projet le plaçant en porte-à-faux entre le gouvernement ukrainien en évacuation et une Direction des actualités moscovites jalouse de ses prérogatives sur les thèmes concernant le front<sup>22</sup>.

Dovjenko attend l'arrivée de son protecteur Nikita Khrouchtchev (membre du Conseil militaire du front du Sud-Ouest et par ailleurs secrétaire du Comité central du Parti d'Ukraine) pour partir sur le front à Voronej le 23 février, en compagnie d'une délégation ukrainienne. Commence alors pour lui une période de découverte de la réalité de la Seconde Guerre mondiale, tant sur le front qu'en territoire occupé. Durant les quelques mois qu'il passe sans interruption sur le front, il s'emploie à consigner récits, témoignages, atmosphères et réflexions personnelles sur ce que lui inspire cette guerre. Le correspondant de presse Alexandre Alinine se souviendra plus tard de sa rencontre avec Dovjenko sur le front du Sud-Ouest à l'hiver et au printemps 1942. « Il était rarement seul dans sa chambre. Il discutait sans fin avec des témoins vivants du « nouvel ordre » en Ukraine [des soldats coincés en territoire occupé et ayant réussi à rejoindre le front côté soviétique], en jetant fréquemment son manteau sur ses épaules, en arpentant la pièce, bouleversé par le tableau de terrible destruction de sa terre natale. Il posait des questions, prenait des notes rapides, arpentait de nouveau la pièce et l'on voyait dans ses grands et beaux yeux des éclairs de colère » (Alinine, 1982, 138-139). À ces témoignages qui lui fournissent la base des récits et articles patriotes qu'il livre alors aux journaux – mais aussi la trame de sa future nouvelle l'Ukraine en flammes – s'ajoutent ses propres expériences de discussions avec les soldats, à l'arrière-front ou lors de ses visites en première ligne<sup>23</sup>. Ses carnets personnels d'alors sont emplis de remarques sur la vie, sur la mort, sur l'extraordinaire courage des soldats prêts à mourir pour protéger leur pays et leurs proches, sur les souffrances de ses compatriotes en Ukraine occupée (notamment les femmes).

Plusieurs notes de mars et d'avril 1942 indiquent que Dovjenko avait alors commencé à réfléchir à une œuvre de fiction sur la guerre (Dovženko, 2013, 52, 58, 73), et c'est probablement en vue de sa future fiction l'Ukraine en flammes que sont consacrées nombre de notes de cette époque dont on ne retrouve pas l'esprit dans son documentaire Bataille. Le 12 avril 1942, il consigne dans ses carnets ces observations : « Écrire une nouvelle ou un récit sur la tragédie de l'Ukraine occidentale au cours de ces dernières années. Notre libération : la joie, et le pathos, et la déception, et la souffrance et la différence des objectifs, et l'animosité, et le désamour » (Dovženko, 2013, 92).

Certes, l'expérience du front a aussi nourri la structure et le texte de Bataille. On songe notamment à l'attention précise portée à la complémentarité des diverses armes lors des combats, à la véritable tendresse dans l'évocation des destructions et des victimes de l'occupant, à l'empathie vis-à-vis de la pénibilité du combat ou la souffrance des blessés. Dovjenko place aussi un accent particulier sur le chagrin des proches de victimes, par exemple dans la scène de pleurs et de gémissements captée à la libération de Koupiansk<sup>24</sup>, ou encore dans la scène où des kolkhoziennes relatent en son synchrone l'assassinat de leurs proches. Mais Bataille est dépourvue

des mises en cause de la politique d'avant-guerre qu'on trouve explicitement formulées dans les carnets dès 1942 et qui vaudront à l'Ukraine en flammes d'être interdite en novembre 1943. On ne trouve guère d'ailleurs, dans les notes de Dovjenko de cette époque, de réflexions sur son documentaire, et il reste fort ardu de déterminer à quel moment il résolut de se lancer dans cette entreprise avec l'appui du gouvernement de la république d'Ukraine. Cette décision semble en tout cas avoir eu beaucoup à voir avec le refus de regagner le studio évacué en Asie centrale et l'intention de trouver à Solntseva un emploi qui lui permettrait de travailler avec lui. Ces facteurs paraissent avoir eu raison de la réticence du cinéaste à se lancer dans un documentaire de guerre.

La fréquentation du front et les exemples de courage et de souffrance qu'il y observe attisent chez Dovjenko l'idée que les vrais patriotes mobilisés ne se trouvent qu'au front. Celle-ci encourage à son tour une vision très critique, voire fielleuse des milieux évacués auxquels, de toute évidence, il ne veut pas s'assimiler. Le discours du grand acteur Mikhoels au comité panslave qui s'est tenu à Kouïbyshev en février lui inspire ces mots (carnets personnels, entrée du 6 mars) : « Mikhoels s'est complu à un toast emphatique et plein de pathos appelant à l'« amour de la vie » comme bien suprême (...) Taisez-vous, je vous en prie. Dans votre amour de la vie, dans ce panégyrique digne d'un banquet officiel, je vois moi une peur ordinaire de la mort. Avec ce genre d'amour, on ne fait pas la guerre. Avec elle, on s'enfuit à Tachkent [lieu d'où venait Mikhoels]. Là-bas sur nos positions sont restés ceux qui savent mépriser la vie et l'oublier. Là-bas, ce sont des combattants, et non des petites natures ». Un mois plus tard, il consigne des réflexions attestant une vision très antisémite et binaire des milieux du cinéma : « Je songe souvent à la façon dont ma vie a été inutilement gâchée. Quelle grande erreur ai-je faite, en allant travailler dans le cinéma. Seize ans de baignade dans cette décharge petite-bourgeoise juive, marqués par l'obligation de cohabiter et de collaborer avec des gens petits qui me haïssent et que je méprise profondément comme des monstres incompetents, amoraux, sans une once de sacré, de petites gens que je n'aurais jamais voulu fréquenter ? » (Dovženko, 2013, 63, 92)

Début juillet 1942, ses nouveaux déboires avec le Studio ukrainien (qui l'a accusé de désertion) et la situation catastrophique sur le front le poussent à déclarer qu'il quitte le cinéma : « Dis-moi immédiatement quand tu seras à Moscou. J'ai fermement décidé, Youlia, de ne pas revenir dans le cinéma tant qu'il est aux mains des Bolchakov, Romm et Liniitchuk, même si cela détruit et anéantit complètement ma vie. Je ne peux pas et ne veux pas subir les humiliations de ces salauds petits et insignifiants. Mais plus encore, je ne peux pas quitter l'armée et ne le veux pas. Je dois y être, j'espère que tu le comprends. En particulier aujourd'hui, quand notre situation sur le front du Sud-Ouest est si mauvaise et pénible, quand nous faisons à nouveau retraite, et cette fois jusqu'aux steppes du Don, quand le peuple ukrainien succombe sous le joug et dans l'esclavage, quand il est pillé, violé et suspendu au-dessus d'un abyme fatal. J'ai beaucoup réfléchi ces derniers temps. Tu me diras : tout cela est vrai, Sacha, mais en quoi cela te concerne ? Tu n'es pas un combattant. Si, ma chérie, je suis un combattant. Je reçois déjà depuis les premières lignes des lettres, les commandants m'écrivent pour que je publie davantage, car ils aiment mes articles pour leur vérité, leur exactitude et leur « art ». C'est aujourd'hui, Youlia, ô combien plus grand et important que les films de Savtchenko et tout Alma-Ata. Comme ceux-là me sont devenus distants et inutiles ! » (lettre à Solntseva, 6 juillet 1942)<sup>25</sup>.

Dovjenko essaie de faire revenir Solntseva d'Asie centrale, et ce depuis sa rencontre avec Bolchakov en février 1942, où ce dernier lui aurait promis qu'elle pourrait s'installer à Moscou,

une fois Dovjenko rentré du front. Le projet d'arracher son épouse des griffes des dirigeants du studio à Achkhabad revient à plusieurs reprises dans la correspondance entre les époux, mais aussi avec leurs amis proches. Le 29 avril 1942, Solntseva écrit ainsi à son ami Mikhail Viniarski qu'elle vient de recevoir un télégramme de Dovjenko disant « Je te ferai bientôt venir par voie officielle. Détails à venir dans ma prochaine lettre ». Quant à elle, toujours à Achkhabad, elle s'emploie alors à réunir des informations pour le prochain film de Dovjenko, l'Ukraine en flammes : « Je suis devenue une grande spécialiste de la guerre patriotique, notamment d'aspects qui vous feraient sourire. Je pourrais tenir de vraies conférences et être consultante pour notre « profession », qui a tendance à faire des films sans rien connaître au sujet »<sup>26</sup>. Un document du gouvernement turkmène daté du 24 avril suggère que Dovjenko fit des démarches à ce niveau pour obtenir que Solntseva soit détachée afin de « travailler sur le film de défense l'Ukraine en flammes de Dovjenko, en qualité de co-réalisatrice »<sup>27</sup>. Mais début mai, Solntseva ne sait toujours pas à quoi s'en tenir quant au début du travail sur ce film (lettre à S. Eisenstein, 5 mai 1942). Les lettres suivantes de Dovjenko, qui lui explique ses démarches pour la faire venir sur le front, ne dissipent pas l'incertitude sur la nature et le calendrier de ce futur film<sup>28</sup>. En tout cas, Dovjenko obtient le 8 mai qu'une convocation officielle soit adressée au studio de Kiev au sujet de Solntseva, qui est donc détachée du studio pour une « mission » à Moscou<sup>29</sup>. Mais quelques jours plus tard, c'est à Tachkent que l'envoie le studio, pour une durée de près d'un mois, toujours en vue de travailler sur le film l'Ukraine en flammes. Le but de cette mission – si Solntseva s'est réellement rendue à Tachkent, ce dont nous n'avons pas trouvé d'autres preuves – n'est pas très clair, à moins que ce ne fût dans cette ville qu'aient été évacuées les archives audiovisuelles centrales conservées par le NKVD, et que Solntseva ait pris l'initiative de réunir de telles images (en vue donc d'un documentaire)<sup>30</sup>. Bataille comporte en effet de nombreuses images de l'Ukraine d'avant-guerre qui ne se trouvent plus à Moscou en 1942-1943.

Pendant que Solntseva se fraie difficilement une voie vers Moscou, où elle n'arrive apparemment qu'à l'automne 1942<sup>31</sup>, Dovjenko cherche à s'attarder sur le front. À cette fin, il s'entend avec le chef de la direction politique du front du Sud-Ouest, S. Galadjaev, qui le rattache au journal de ce front, l'Armée rouge<sup>32</sup>. Le rédacteur en chef d'un autre journal, l'Étoile rouge, David Ortenberg, affirme que Galadjaev accordait une grande liberté à l'artiste : « Dovjenko occupait une place particulière à la rédaction du journal d'armée. Il jouissait de la même liberté de mouvement que, disons, Mikhail Choukhov à l'Étoile Rouge : il se déplaçait sur le front et écrivait sur ce qui lui paraissait important et intéressant. Il n'intervenait pas souvent dans son journal, mais quand il le faisait, c'était avec de longs articles ou récits couvrant des colonnes entières, qui concernaient des thèmes brûlants de la vie du front » (Ortenberg, 1982, 147). Ce rattachement vient à point nommé, car les dirigeants du studio de Kiev s'efforçaient de leur côté de déchoir le cinéaste de son statut de directeur artistique du studio pour cause de désertion (printemps 1942), une démarche qui échoue grâce aux appuis de Dovjenko au Comité central ukrainien, peut-être à Nikita Khrouchtchev en personne<sup>33</sup>.

Dovjenko suit la retraite des armées devant l'offensive allemande de l'été 1942, puis bifurque vers Tambov et Riazan (août 1942). Le 9 septembre, il est de retour à Moscou. Est-ce alors que, pour pouvoir rester éloigné d'Achkhabad et à proximité du front, il décide de réaliser un documentaire sur l'Ukraine en guerre ? Les archives comme les carnets de Dovjenko sont lacunaires entre octobre 1942 et janvier 1943, on ne dispose que d'indices indirects. L'opérateur Mikocha se souvient ainsi d'avoir croisé Dovjenko au studio central des actualités à son retour de Sébastopol



et après la chute de la ville, soit à un moment indéfini après le début de juillet 1942. Selon lui, l'opérateur avait commencé le travail sur le montage de Bataille (Mikoša, 1982, 161). Mais dans les plans de travail pour 1942 qu'a jetés Dovjenko dans ses carnets fin mai et début septembre 1942, on ne trouve toujours pas mention de Bataille ou l'Ukraine, comme le film était parfois désigné au début de la production (Dovženko, 2013, 156-157, 248-249). En revanche, un rapport d'Echourine, alors chef de l'équipe cinématographique du front du Sud-Ouest, montre que sur le total d'images filmées par son groupe depuis novembre 1942, l'essentiel fut utilisé pour Bataille, même si ce n'est qu'à partir du début de l'été 1943 que l'équipe fut exclusivement orientée vers la production du film<sup>34</sup>. De fait, le film n'évoque pas l'année 1942. Il semble donc bien que c'est en retrouvant Solntseva à Moscou, fin 1942 que Dovjenko décide de se lancer dans le tournage d'un film documentaire, malgré les difficultés qu'il redoutait jadis avec le milieu moscovite des actualités. Cette décision semble avoir relevé autant d'un désir sincère de montrer la barbarie des nazis et la lutte soviétique pour l'Ukraine que de considérations plus matérielles quant au devenir professionnel du couple, rétif à l'idée de retourner en Asie centrale.

Les documentaires qui résultent de cette décision, Bataille et Victoire, sont des films clairement marqués par l'expérience de leur auteur sur le front. Ils se permettent ainsi quelques audaces par rapport à l'image glorieuse de l'Armée Rouge qui domine alors la production soviétique. Néanmoins, Dovjenko se montre beaucoup plus prudent dans ses documentaires que dans son projet de fiction, où par contraste il intègre la plupart des réflexions critiques que lui a inspirées la découverte de l'Ukraine libérée du joug nazi.

### **Dovjenko, réalisateur et auteur d'une puissante œuvre dramatique**

Lorsque s'ouvre l'année 1943, Dovjenko est épaulé à Moscou par Solntseva et Yakov Avdeenko<sup>35</sup>, qui tous deux signeront le film en tant que réalisateurs, ainsi que de quatre assistants-réalisateurs : B. Dembitski, R. Kritskaia, K. Kulagina et A. Chatchko. Solntseva en particulier semble responsable du plan de montage du film<sup>36</sup>, tandis qu'Avdeenko dirige les équipes sur le front (alors en pleine offensive victorieuse, suite à Stalingrad) et que Dovjenko fait des allers retours entre Moscou et le front, tant pour le film que pour ses autres fonctions. À compter de février, il est en effet officiellement enregistré comme correspondant spécial des Izvestiia dans les territoires libérés de l'ennemi. Le 2 avril, il devient membre de la Commission ukrainienne d'enquête sur les crimes de l'envahisseur<sup>37</sup>. Ces nominations attestent la confiance que lui prêtent les autorités suite à la publication de ses articles écrits sur le front. Ce sont probablement ces nombreuses activités, ainsi que le souci de trouver du travail à Solntseva, qui expliquent que Dovjenko occupe une place un peu particulière dans le film : celle de « directeur artistique », et non de réalisateur.

En mars, une première version du plan de montage est soumise par Solntseva à la rédaction du studio ; l'équipe de réalisation semble avoir déjà bien avancé sur le projet. Une structure existe, ainsi qu'un texte, sans doute rédigé par Dovjenko. Le correcteur conclut en effet : « la nature du texte prononcé élève significativement l'impact émotionnel des images et possède un avantage évident sur une voice over qui se bornerait au constat des événements narrés par le film »<sup>38</sup>. On reconnaît ici les qualités presque philosophiques du texte final, si vanté par les critiques à l'automne 1943. Cependant, si le correcteur juge le texte de qualité et le sujet d'actualité, il émet une réserve quant à la structure suggérée. À ses yeux, la juxtaposition de plans sur l'Ukraine d'avant-guerre et l'Ukraine ravagée par le conflit présente le risque d'être peu intelligible pour le

spectateur. Les auteurs tiendront compte de ces remarques et isoleront les images sur l'Ukraine florissante d'avant-guerre dans une séquence spécifique de Bataille.

Néanmoins, un nouveau conflit éclate entre Dovjenko et son équipe d'une part, la structure qui coproduit le film (le Studio central des actualités), d'autre part. Bataille et plus tard Victoire sont en effet des coproductions entre le Studio central (où fut monté, sonorisé et finalisé le film) et le Studio des actualités d'Ukraine (dont relève l'un des réalisateurs, Yakov Avdeenko, et dont les opérateurs envoyés sur le front fournirent une grande partie des images du film)<sup>39</sup>. En avril 1943, le cinéaste adresse une lettre de reproches au chef-adjoint de la Direction aux actualités, Roman Katsman avec copie au directeur du Studio central, Aleksandre Kouznetsov et en haut lieu (au vice-président du Comité du cinéma, Mikhail Khripounov). Le cinéaste se plaint de l'impunité avec laquelle un réalisateur du Studio, Vasilii Beliaev, s'est arrogé les meilleures images de la retraite hors d'Ukraine, de l'évacuation du bétail et du départ des habitants, en profitant d'une brève absence de Solntseva de la salle de montage... Pourtant, ces plans n'entraient pas dans la structure initiale de son film les Partisans (que Dovjenko dit avoir lue pour éviter que Bataille ne répète les mêmes thèmes). Le ton du courrier est indigné et violent. « Cette fourberie accapareuse a commencé plus tard, de toute évidence, par avidité ou malice d'un favori du Studio incapable d'organiser ses propres moyens ni de comprendre, apparemment, qu'il ne s'agit pas ici « d'accomplissements artistiques », de l'adresse du réalisateur, mais de l'histoire d'un peuple, de sa tragédie qui mérite le respect. C'est cela qu'avait en vue le gouvernement ukrainien lorsqu'il décida de faire un film sur la lutte du peuple ukrainien »<sup>40</sup>. De même, Beliaev aurait « volé » les meilleurs plans ukrainiens tirés des actualités allemandes<sup>41</sup>. Dovjenko prétend ensuite qu'à sa première plainte, Katsman aurait répondu en accusant Solntseva de ne pas s'être défendue vis-à-vis de Beliaev. Pour sa part, « directeur artistique du film le plus tragique sur le peuple ukrainien en guerre », Dovjenko se défend par cette missive de façon résolue et indignée. Il accuse Katsman de ne pas nourrir le respect dû à l'unique film sur l'Ukraine et de se contenter de manœuvres dilatoires, afin de faire traîner l'affaire jusqu'à ce que le « favori » Beliaev termine son film.

Le cinéaste va plus loin, au risque d'envenimer durablement ses relations avec la Direction aux actualités. Il termine en menaçant à demi-mot de prier le gouvernement ukrainien de mettre bon ordre dans cette querelle. S'esquisse déjà, en ce début de libération de l'Ukraine, une rivalité entre les autorités de Moscou et celles de la république en voie de reconquête. Roman Katsman répond deux mois plus tard, en raison d'une maladie qui l'aurait empêché de le faire plus tôt (Fomin, 2010, 567-569). Le vice-président du Comité du cinéma est là encore en copie du courrier. Il souligne que contrairement à ce que suggère Dovjenko, la Direction aux actualités prend le film très au sérieux, au point que deux groupes du front s'y consacrent pleinement, suivant un calendrier serré, et qu'on leur achemine spécialement de la pellicule par avion. Concernant Beliaev, Katsman rappelle qu'il lui a parlé, en présence de Dovjenko et de Solntseva. Prévoyant une éventuelle réticence à exécuter l'ordre de restitution des images, il avait prévu de les visionner lui-même et de choisir toutes celles qui étaient importantes pour Bataille, mais pour cause de maladie avait confié cette tâche au directeur du Studio Aleksandre Kouznetsov.

Ce dernier point est important, car Kouznetsov était, avant novembre 1942, le chef de l'équipe du front du Sud-Ouest. Il avait aussi été, avant la guerre, rédacteur du Studio des actualités d'Ukraine (secteur des journaux filmés), et semblait par conséquent le mieux placé pour collaborer au filmage sur les terres ukrainiennes. Or Katsman fait de nouveau référence à Kouznetsov à la fin de

sa réponse à Dovjenko, lorsqu'il revient sur la conversation qu'il avait eue début 1942. Tout en corrigeant le souvenir qu'en donne le cinéaste, il souligne avoir dit « que si un tel film se faisait, on ne pourrait se passer de l'équipe du front du Sud-Ouest, composée d'employés ukrainiens et dirigée par le rédacteur du Studio ukrainien d'actualités Kouznetsov, qui était alors en train de filmer le combat pour l'Ukraine ». Cette insistance à replacer Kouznetsov au cœur du processus de production renvoie peut-être à la rivalité entre Moscou et les autorités ukrainiennes. Il semble que depuis le début de la guerre, Kouznetsov soit devenu un appui loyal de Moscou, au point d'être nommé directeur du Studio central pendant toute une année (automne 1942-automne 1943). La suggestion de Katsman est en tout cas à garder en mémoire, car il sera question plus loin des dissensions entre Solntseva et ledit Kouznetsov à propos de Victoire.

Malgré ces conflits, Dovjenko et Solntseva sont en 1943 au faîte de leur créativité, et la complémentarité entre Avdeenko sur le front, Solntseva à Moscou et Dovjenko ici et là fonctionne manifestement très bien. Petit à petit se mettent en place des équipes spécialement dédiées au film – le principe en sera repris ensuite pour Victoire. Dovjenko se rend régulièrement sur le front, où il s'entretient parfois avec les cameramen, tout en soignant ses bonnes relations avec les militaires et les membres du Conseil du front du Sud-Ouest, comme en témoignent ses carnets personnels. Il développe aussi la pratique de repérer à Moscou des opérateurs susceptibles de comprendre sa démarche artistique, et de leur donner directement des instructions. La période de production de Bataille ne présente ainsi aucune instruction écrite des auteurs aux équipes du front, contrairement à celle de Victoire, où Dovjenko étant profondément abattu par l'interdiction puis la condamnation de sa nouvelle l'Ukraine en flammes fin novembre 1943, c'est Solntseva qui assure tous les liens avec les groupes du front.

Les témoignages sur l'attitude des réalisateurs de Bataille concernent surtout Dovjenko, et doivent être considérés avec une certaine prudence dans la mesure où, commandés pour des recueils en hommage au cinéaste, ces souvenirs tendent à offrir une représentation idéalisée du créateur. De plus, ils furent écrits à une période tardive (les années 1980) où la mémoire de la guerre avait déjà connu plusieurs métamorphoses, notamment celle d'une attention plus grande prêtée aux expériences personnelles et intimes. Néanmoins, ils convergent tous pour ce qui concerne le type de rapports particuliers que ce grand nom de la fiction mit en place avec les cameramen d'actualité. En outre, l'attachement des opérateurs à leur directeur artistique se laisse saisir dans les lettres adressées à Solntseva à partir de l'automne 1943 : les opérateurs du front y transmettent de chaleureux saluts à « Aleksandre Petrovitch » dont ils demandent, systématiquement et avec inquiétude, des nouvelles.

Plusieurs souvenirs d'opérateurs décrivent le réalisateur comme attentif aux émotions ou aux malheurs de ses collègues du front. Mikocha narre ainsi sa rencontre fortuite avec Dovjenko, devant le Studio central, à son retour du siège de Sébastopol. L'opérateur était profondément abattu. Dovjenko lui exprima sa joie de le voir sorti vivant de l'enfer du siège et comprit sa tristesse que la ville soit tombée. Mikocha garda le souvenir de son échange avec le cinéaste, sur les marches du perron. « Tout en m'interrogeant [sur le sacrifice des combattants et civils de Sébastopol], Aleksandre Petrovitch parlait aussi de lui, de ce qu'il avait vu et subi lui-même, de la guerre, des villes embrasées de son Ukraine natale, de la souffrance humaine, de la mort... » (Mikoša, 1982, 161). De même Kritchevski, opérateur de Victoire, affirme : « Je n'oublierai jamais sa douceur et son attention lorsqu'il vint à mon chevet de malade » (à Moscou) (Kričevskij, 1982,

150). Le plus important néanmoins était la façon dont Dovjenko parlait de la mission du cinéma dans la guerre, du rapport du cinéma d'actualité à la « réalité » du conflit (pravda vojny). Lorsqu'il donnait des conseils de filmage, croquis à l'appui le plus souvent, ses interlocuteurs avaient moins l'impression de recevoir des instructions que d'écouter des pensées, voire des « poèmes » (Kritchevski). Mikocha se souvient de la visite que lui rendit Dovjenko en apprenant que l'opérateur s'apprêtait à repartir sur le front : « Il me raconta avec tant de détails et d'images ce qu'il voulait montrer de la guerre que mes yeux parurent s'ouvrir d'une nouvelle façon aux événements. « Qui étais-je avant cette rencontre? Un artisan? », me demandai-je, en regardant Dovjenko. Et lui, tout en parlant, illustrait ses pensées par des dessins, ébauchant du crayon l'image, la juxtaposant à d'autres (...) Cette rencontre fut brève, mais elle fut du nombre de celles qui vous secouent, qui vous forcent à revoir votre rapport à toute chose. Et dans ces jours-là, la guerre était tout » (Mikoša, 1982, 162-163). L'opérateur Orliankine témoigne : « Le réalisateur ne me donnait pas d'instructions de filmage à moi, l'opérateur, ce qui eût été parfaitement approprié. Non. Il partageait à haute voix ses pensées, des pensées sur la guerre, sur la Patrie, sur les gens, sur la Victoire (...) En l'écoutant, j'ai ressenti, j'ai non seulement vu le plan, la séquence, mais aussi tout le film, l'esprit et l'âme du film, sa force poétique d'émotion, son emphase philosophique combattante et mobilisatrice » (Orljankin, 1982, 158).

Le rapport particulier noué par le réalisateur avec ses opérateurs tenait aussi à l'estime qu'il suscitait par la profondeur de ses réflexions sur la guerre et sans doute aussi par la fréquence de sa présence sur le front (où les autres réalisateurs de films documentaires semblent avoir passé nettement moins de temps)<sup>42</sup>. Kritchevski se souvient de l'avoir vu discuter de façon passionnée avec les soldats, ou soudain silencieux et comme terriblement vieilli et solitaire au milieu du Krechtchatik [principale avenue de Kiev] en ruines. Le cameraman relève aussi qu'une des forces de Dovjenko était d'articuler les images de la bravoure et du sacrifice des soldats avec celles de leurs buts de guerre : la paix d'avant-guerre, la beauté de l'Ukraine de 1939. « Tout en insérant dans ses films ces images horribles [images de crimes de l'ennemi], Dovjenko voyait clairement, et savait porter avec émotion jusqu'au cœur des spectateurs au nom de quel but libérateur les Soviétiques consentaient au sacrifice. Il savait comme personne choisir parmi le flot d'images envoyées du front celles d'entre elles qui avaient su fixer avec éloquence ce qu'avait remarqué tel ou tel opérateur du front. Une autre caractéristique de sa vision de la guerre était que Dovjenko rappelait toujours au spectateur la paix de la nature, il le forçait à admirer celle-ci, comme en contrepoint à l'horreur ». (Kričevskij, 1982, 150).

Dovjenko est sans doute le premier réalisateur de documentaire en 1941-1945 à avoir eu la détermination suffisante pour imposer des images de soldats soviétiques morts ou blessés au combat, et à avoir eu à cœur de souligner la pénibilité de la guerre. « N'hésitez pas à montrer les souffrances des gens (...) les souffrances, les larmes, la mort » dit-il à Mikocha en 1942. « Oui, oui, vous avez bien entendu : la mort. Car tout cela recèle une immense force d'affirmation de la vie. Montrez la douleur du soldat blessé sur le champ de bataille. Montrez le dur labeur du soldat. Ne soyez pas gêné : pleurez vous-même, mais filmez... Même si vous ressentez pour lui de la peine, même si les larmes envahissent vos yeux, filmez-le (...) À ce moment-là, on ne nous autorisait pas à filmer les souffrances et la mort : sur le champ de bataille, le combattant soviétique devait être immortel » (Mikoša, 1982, 162-163). Ce témoignage recoupe celui de Kritchevski, qui un an après Mikocha reçut de Dovjenko des instructions sur la façon de filmer une nouvelle vague de libération de territoires : « Filmer nos soldats fatigués, épuisés. Montrez à l'écran leurs difficultés dans la

guerre. Montrez les femmes et les vieillards sortis semer les champs là où hier encore faisait rage une bataille. Filmez nos blessés et nos morts. La victoire va nous coûter le prix du sang versé à profusion, c'est un crime de ne pas le dire, de ne pas parler de ce coût immense et non compensable. Vous filmez pour l'histoire, et celle-ci doit connaître la vérité. Vous verrez les ruines du Krechtchatik, mais filmez aussi celles des inestimables monuments historiques » (Kričevskij, 1982,153). De fait, Bataille comprend un grand nombre d'images qui soulignent le coût de la guerre, mais pour mieux montrer au nom de quoi le sacrifice fut consenti, et en entremêlant habilement le récit des souffrances avec une force mobilisatrice et des images de victoire (faute de quoi, le film aurait probablement été très mal reçu en haut lieu).

Même si le réalisateur semble avoir largement recouru aux croquis lorsqu'il expliquait aux opérateurs son idée du futur film, il les laissait assez libres quant à la façon de filmer un sujet précis. « Je n'ai pas besoin des canons classiques de filmage : plans larges, resserrés, gros plans. Ce sont des canons schématiques arides, des standards froids de schémas et montages. Filmez en quelque plan que ce soit, avec n'importe quel raccourci, composition, n'importe quel éclairage, voire sans éclairage. Mais à l'image doit vivre la réalité de la guerre, le malheur du peuple, le labeur de notre soldat, le sang qu'il a versé pour sa terre ; le soldat en sueur, dans la boue, le soldat obtenant par ses sacrifices la victoire de la patrie. Filmez les pleurs des enfants, des vieillards, des femmes, ces grandes martyres de la terre natale, détruite par la force noire des envahisseurs fascistes. Et filmez leur colère et leur joie (...) » (Orljankin, 1982, p.158).

Une autre particularité remarquée du réalisateur tenait à l'attention prêtée aux individus dans la guerre. En cela, Dovjenko participe du large renouvellement des actualités qui caractérise les premières années du conflit (Pozner, 2003) « Filmez les gens. Cherchez leur regard, leur visage. La peur, la joie, le chagrin, l'épouvante, le rire... En gros plan, en gros plan – que cela occupe tout le champ. Filmez et filmez encore les gens. Car ce sont eux qui de leur labeur pénible, insupportable, épuisant, de leurs souffrances construisent le monde futur. Filmez l'ennemi, son aspect bestial... » (Mikoša, 1982, 162). Orliankine se souvient comment, lors des combats pour Kharkov, Dovjenko avait remarqué l'affection particulière que portaient des soldats à leur commandant : « Filmez Roudik, dit ensuite Aleksandre Petrovitch, appuyé contre le tronc d'un arbre. Ses soldats progressent irrésistiblement vers Kharkov. Le major Roudik est un vrai commandant. Il est, dit-on, toujours avec ceux qui sont au-devant de l'attaque. Montrez-le, lui et ses soldats, au combat ». Cherchant à suivre ce conseil, l'opérateur finit par retrouver le commandant, mais trop tard : ses hommes rapportaient son corps sans vie du champ de bataille. Il filme donc les hommes de Roudik, les larmes aux yeux, oublieux du danger. La triste nouvelle fait le tour des lignes, et la soif de vengeance porte les soldats à l'assaut de l'objectif. Orliankine n'en perd pas une miette. Puis il choisit ensuite de continuer de filmer la procession funèbre, plutôt que le combat, l'émotion de l'adjudant, qui pleure sans retenue. « Voilà toute la prise de vue. Cinq-sept plans. Et dans le film ? Dovjenko a transformé un simple reportage sur un homme mort à la guerre en un appel passionné, en une accusation d'une grande force émotionnelle. Dans cette séquence, il y a tout Dovjenko : un dénonciateur furieux du mal, un vengeur terrible et un combattant inspiré pour le bonheur de l'humanité. Un bon, un lumineux dispensateur de beauté sur terre » (Orljankin, 1982, 159-160). Dans Bataille, en effet, la séquence consacrée à la mort et au deuil du commandant si apprécié de ses hommes est brève, mais elle introduit une pause d'une grande force émotionnelle dans la séquence consacrée à la prise de Kharkov. Kritchevski donne un autre exemple, lorsqu'il filme les retrouvailles après le combat d'un général et de son frère que celui-là avait envoyé dans

une mission périlleuse : « J'ai filmé la rencontre des deux frères. Le général fut sec et calme, et le chauffeur [son frère] tâchait de sortir du cadre le plus vite possible. Voilà les figures de la guerre si précisément décrites par Dovjenko dans ses instructions de filmage. Il exigeait de nous, opérateurs, précisément ce type de séquences» (Kričevskij, 1982, 154).

Le rapport de confiance entre le réalisateur et ses cameramen s'appuyait enfin sur la capacité du premier à « sauver » des images jugées inexploitable par les autres monteurs-réalisateurs lors du premier visionnage à Moscou. « Avec Youlia Solntseva et Klavdiia Koulagina, ses assistantes, Dovjenko venait toujours juste au début du visionnage d'un nouvel arrivage d'images du front. Il s'asseyait sur le siège le plus proche de la porte et n'intervenait jamais dans les débats des rédacteurs et des réalisateurs. Mais, chose étrange, Dovjenko demandait qu'on lui mette de côté de nombreuses images qui semblaient mauvaises aux autres spectateurs. Et ces images trouvaient toujours leur place dans ses films. (...) je savais que pas une unité, pas une seule image filmée au combat ne serait vaine et ne serait écartée » (Kričevskij, 1982, 153, 154). L'opérateur se souvient d'un cas en particulier : les images d'un bataillon épuisé lors de ses quelques heures de sommeil, qui avaient déclenché la fureur de l'un des rédacteurs du studio. « Cette fois-là aussi, Dovjenko se tint à l'écart de la discussion mais, au moment opportun, demanda qu'on lui remît mes images pour son film. Je ne savais rien alors du destin des images envoyées à Moscou. Les visages des soldats endormis repassaient devant mes yeux comme s'ils étaient réels, mais je comprenais très bien que ces images pourraient facilement apparaître inadaptées pour le cinéma d'actualité alors occupé à relater des offensives. Voilà pourquoi mon bonheur ne connut pas de limites quand quelques mois plus tard, alors que j'étais déjà en campagne en Roumanie, je vis dans le film Bataille pour notre Ukraine soviétique une séquence avec le bataillon assoupi. Elle était insérée juste après celle sur les combats pour reprendre la ville et avait été montée par Aleksandre Petrovitch exactement comme l'avait ressentie l'opérateur... » (Kričevskij, 1982, 155).

La façon très personnelle de Dovjenko de travailler avec les opérateurs du front et avec leurs images visionnées au Studio explique probablement le caractère extraordinaire du film Bataille. La production du film suivant –Victoire – bien qu'appuyée sur l'expérience amassée en 1943 et sur le succès de Bataille, va cependant souffrir d'un contexte personnel et institutionnel plus complexe pour les auteurs. Si Bataille fut un grand moment d'affirmation de la république d'Ukraine en 1943, alors que cette dernière ne possédait plus de studio propre et semblait totalement dépendante de l'aide de Moscou, Victoire ne fut que l'un des projets menés par le Studio de Kiev tout juste rétabli, et l'un des innombrables films produits par le Studio central en 1944-1945.

### **Victoire : une réalisation à distance**

Sobolev a souligné que si Bataille et Victoire forment une dilogie, elles diffèrent fortement entre elles (Sobolev, 1987, 307). La première est imprégnée de l'activité et de l'engagement de Dovjenko correspondant de guerre. La seconde est achevée après la résolution réformant le cinéma d'actualité en mai 1944 : le film est ainsi dominé par l'impératif de montrer le triomphe de l'Armée Rouge, sa puissance, etc. Ajoutons un autre facteur déterminant : dès la fin de 1943, Dovjenko n'est plus en position de force vis-à-vis des institutions. L'interdiction puis la condamnation de sa nouvelle l'Ukraine en flammes par Staline fin janvier 1944 plongent le réalisateur dans une période de disgrâce provisoire. Il est démis de toutes ses fonctions honorifiques (au comité d'attribution des prix Staline, au Comité panslave...), de sa position de directeur artistique du Studio de fiction ukrainien et surtout perd sa relation privilégiée avec

Khrouchtchev, chacun s'estimant trahi par l'autre. Bien plus, la liberté dont il jouissait en 1942-1943 tandis que les autorités ukrainiennes se préoccupaient peu du destin des actualités nationales se trouve désormais limitée par le retour d'enjeux qui dépassent de loin les seules affres de l'artiste en disgrâce.

La libération de larges territoires ukrainiens en 1943 pose de façon nouvelle la question de la place des autorités républicaines par rapport à Moscou. En 1941-1942, ces autorités survivaient en évacuation, et de surcroît les hauts dirigeants de la république étaient séparés : Khrouchtchev appartenait au Conseil militaire du front du Sud-Ouest, pendant que Korniets, le chef du gouvernement, siégeait à celui du front Sud. Pour ce qui concerne la présence de l'Ukraine sur les écrans soviétiques, elle dépendait entièrement du bon vouloir de Moscou. Le Studio ukrainien avait de facto disparu, ses cadres étaient éparpillés à travers l'URSS et même entre deux fronts, il n'existait plus, à la différence du cas biélorusse, de journal national produit par des cadres du studio (en évacuation) (Aunoble, 2018; Voisin, 2018). Éric Aunoble souligne même une rivalité entre deux groupes ukrainiens respectivement affectés au front du Sud-Ouest et au front du Sud, chacun prétendant au droit de capter la libération du territoire ukrainien et donc de constituer le noyau d'une future rédaction du journal filmé ukrainien. De même, le cas de Dovjenko montre l'absence de politique cinématographique cohérente de la part des autorités ukrainiennes : le cinéaste aurait été approché par le gouvernement pour faire un film exaltant le rôle de l'Ukraine dans la guerre alors que son protecteur sur le front du Sud-Ouest, Nikita Khrouchtchev, n'aurait, semble-t-il, exercé aucune pression en ce sens. En tout cas, cette situation plaçait Dovjenko en position de force : lorsqu'il décida finalement de réaliser un documentaire, il s'assurait d'être le premier à rappeler au peuple soviétique, et même au monde, l'existence et l'héroïsme de la république d'Ukraine.

Avec la libération d'une vaste partie de la république en 1943, les images montrant l'Ukraine en pleine reconquête reprennent une actualité aiguë. L'enjeu pour les dirigeants ukrainiens devient non plus seulement de faire parler de leur république, ce dont s'est acquittée avec succès Bataille, mais aussi de rétablir ses formes d'autonomie culturelle républicaine par rapport à Moscou (Aunoble, 2018). Pour leur second film, Dovjenko et Solntseva doivent donc compter avec la concurrence du Studio de Kiev, confié à Aleksandre Kouznetsov qui commence à le réinstaller dès novembre 1943<sup>43</sup>. Et Kouznetsov jouit d'un soutien total des dirigeants du Parti ukrainien. Au contraire, dans ses notes personnelles et dans les rapports d'informateurs à son sujet, Dovjenko exprime un grand ressentiment, tout au long de 1944, contre des dirigeants ukrainiens qui avaient applaudi sa nouvelle, avant de faire marche arrière et d'approuver Staline le 31 janvier 1944 (et dans les mois qui suivirent). Les relations du cinéaste et de l'élite républicaine ukrainienne sont donc fortement compromises, en outre le réalisateur continue de travailler depuis Moscou, au contraire de Kouznetsov qui est basé à Kiev et rend régulièrement visite aux dirigeants ou, sur le front, aux généraux qui achèvent la libération de l'Ukraine. Or, Kouznetsov poursuit une double stratégie. D'un côté, il prête effectivement son aide sur le terrain à Avdeenko, Solntseva et Dovjenko (aspects logistiques, mais aussi, à l'en croire, direction de tournages<sup>44</sup>). De l'autre, il est responsable de la reconstruction du Studio de Kiev, et doit donc aussi placer son énergie, ses ressources et ses opérateurs sur la production du journal filmé l'Ukraine soviétique qui reprend en 1944 (cette année-là, 44 numéros du journal sont produits : Aunoble, 2018).

Alors que la production de Victoire est lancée au lendemain même de la sortie de Bataille, ses réalisateurs ne se voient pas immédiatement confirmée la liste d'opérateurs nécessaire pour tourner le film. L'ordre de mise en production, daté du 1er novembre 1943, ne mentionne que cinq opérateurs : Bykov, Kasatkine, I. Katsman (opérateur son), Orliankine et Kritchevski. Il promet cependant que le Studio central mettra également à la disposition des réalisateurs les images « pertinentes » tournées par d'autres cameramen<sup>45</sup>. Le 3 décembre 1943, Avdeenko demande à ses co-réalisateurs à Moscou de faire valider la liste des opérateurs du film, faute de quoi ils ne reçoivent pas d'attestations pour aller filmer sur le front et la Direction politique de l'Armée Rouge ne les accepte pas<sup>46</sup>. De fait, Dovjenko et Solntseva s'emploient très vite à étoffer leur équipe et à recruter eux-mêmes d'autres opérateurs. Pavel Rousanov raconte ainsi dans ses mémoires que c'est le réalisateur qui l'invita à intégrer l'équipe du film, lors d'une rencontre au Studio où Dovjenko avait été témoin d'une discussion entre l'opérateur et le chef des équipes du front<sup>47</sup> (Rusanov, 1982, 188). De même, Solntseva obtient, apparemment par l'entremise de Kouznetsov, que l'opérateur Grigorii Aleksandrov rejoigne l'équipe du film (fin 1943). Aleksandrov, un ancien du studio de fiction de Kiev, suppliait la réalisatrice depuis début 1943 de le faire revenir d'Achkhabad où il se sentait isolé et inutile au Studio ukrainien<sup>48</sup>. Une liste non datée concernant les opérateurs de Victoire énumère déjà dix opérateurs où ne se retrouvent que deux noms communs avec celle du 1er novembre 1943<sup>49</sup>. Il semble donc qu'avant la disgrâce de Dovjenko, les réalisateurs du film aient réussi à obtenir des renforts, et selon leurs vœux.

Mais la structure de production devient globalement très complexe. Dès décembre, Avdeenko écrit à Solntseva que l'équipe du film est désormais rattachée, du moins provisoirement, au Studio de Kiev, responsable donc en principe tant des émoluments des opérateurs-réalisateurs que de l'octroi de matériel<sup>50</sup>. Néanmoins, les images pour Victoire doivent être envoyées à Moscou, pour être visionnées par Solntseva, Dovjenko et leurs assistants. De surcroît, l'étendue du front en Ukraine (4 fronts) nécessite une coordination étroite entre Moscou, qui dirige l'ensemble des équipes, Kiev, qui dirige les opérateurs du film et les siens propres, et enfin Solntseva qui envoie des instructions de tournage précises soit au Studio de Kiev, soit à des chefs d'équipe du front, soit enfin directement à ses cameramen. Des documents laissés par la production ressort une certaine confusion. Aux nombreuses instructions de Solntseva s'ajoutent celles de la supervision moscovite des groupes du front (Troïanovski et Lebedev) aux chefs de ceux-ci ou à Kouznetsov, tandis qu'à Kiev Avdeenko doit s'entendre avec Kouznetsov pour l'organisation de certaines reconstitutions, comme le forçage du Dniepr de l'automne 1943<sup>51</sup>.

La démultiplication des acteurs est certainement due en partie à la situation difficile dans laquelle se trouve placée Youlia Solntseva. Elle ne semble plus guère appuyée par Dovjenko, qui non seulement est brouillé avec les dirigeants, mais a sombré dans l'abattement et ne sort plus guère de chez lui, où il s'occupe à travailler sur le scénario d'une fiction, Mitchourine<sup>52</sup>. Elle doit donc, depuis Moscou, à la fois visionner et choisir les images venues du front, construire le plan du film et donner ses instructions à des opérateurs éloignés. Le manque de communication entre Solntseva à Moscou et les opérateurs du front caractérise la production de Victoire, par contraste avec ce que l'on sait de la production de Bataille. À la différence de Dovjenko, Solntseva ne se rend pas sur le front et n'y rencontre donc ni les militaires, ni les opérateurs. Les retours de Solntseva sur le travail des opérateurs semblent passer systématiquement par le studio de Kiev, qui ne montre pas toujours les lettres aux intéressés. En juin 1944, le cameraman Rousanov s'émeut de ce qu'un responsable du studio l'a informé que seulement 50-60 mètres des 1000 qu'il avait



envoyés étaient utilisables. Il regrette de l'apprendre bien tard, et de ne pas avoir pu lire le passage de la lettre de Solntseva le concernant :

*« Si j'avais su que les images étaient défectueuses et ce qui avait été perdu, il m'aurait été plus facile de refaire les séquences importantes pour vous (...) J'ai tenté de vous appeler cinq fois à votre appartement (...) ça ne répondait pas. Enfin, au matin du 11 juin je fus ravi lorsqu'Aleksandre Petrovitch me répondit, sans cependant pouvoir m'éclairer (...) »<sup>53</sup>*

En outre, les cameramen du film, peut-être parce qu'ils sont désormais rattachés au Studio de Kiev, semblent avoir eu du mal à obtenir l'autorisation d'effectuer de courts retours à Moscou. Orliankine écrit ainsi fin février 1944 qu'il souhaiterait vraiment venir à Moscou voir le résultat de ses prises de vues, entendre l'avis de Solntseva et discuter de l'esprit dans lequel elle veut tourner le film. Il avait déjà effectué une demande similaire fin décembre 1943, et précise qu'à présent, cela fait quatre mois qu'il est sur le front<sup>54</sup>. De même, le 12 février 1944, l'opérateur Katsman réclame avec insistance des réactions sur les images envoyées (il n'en a encore reçu aucune) et des instructions pour la suite<sup>55</sup>. Katsman réitère sa demande le 22 mars 1944, lors d'un passage à Kiev où il a apporté des images et récupéré des documents de Moscou. L'opérateur s'étonne en particulier de recevoir des reproches du directeur du Studio central (qui souligne le trop grand nombre de mètres dépensé sur un sujet), mais rien de Solntseva, à laquelle il destinait ces images, d'où son souci de filmer diverses variantes du sujet. « C'est pourquoi je souhaiterais, s'il faut me faire des remarques, qu'elles viennent de vous puisque c'est vous qui assurez la direction artistique du film »<sup>56</sup>. Dans ces deux cas, c'est le chef de la Direction aux actualités, Vassiltchenko, qui s'opposa fermement à la venue de Katsman et d'Orliankine à Moscou dans un télégramme à Kouznetsov insistant par ailleurs sur la nécessité de se hâter dans le travail sur le film dont l'achèvement était attendu pour mai<sup>57</sup>.

La confusion entre les lieux de référence – Moscou, Kiev ; le Studio central ou la réalisatrice du film – désoriente les opérateurs du front qui de toute évidence ne comprennent plus très bien pour qui et quoi ils filment : le film Victoire, le journal pansoviétique, le journal de Kiev ? Il arrive même parfois que la direction des équipes du front ajoute des missions spéciales aux cameramen, comme dans le cas de l'encerclement des troupes allemandes à Korsoun-Chevtchenkovski. Orliankine explique à Solntseva que ses images de l'opération ont entièrement dépendu tout d'abord de la disposition de l'unité dans laquelle il se trouvait, ensuite d'instructions spéciales envoyées par Troïanovski à leur chef d'équipe, en vue d'une édition spéciale sur cette bataille. Au bout du compte, ils ont envoyé à Moscou et les images supposées aller dans le journal, et les images tournées plus spécialement pour Victoire. Mais comme Orliankine s'y retrouve avec peine dans ces diverses commandes, il suggère à Solntseva « d'essayer de voir par elle-même qu'est-ce qui doit aller où »<sup>58</sup>.

De plus, dès mars 1944, après le redémarrage du Studio des actualités de Kiev, des tensions se font jour entre Solntseva et Kouznetsov. Celle-ci se plaint au directeur du Studio central, A. Lebedev, que le Studio de Kiev emploie systématiquement un certain nombre de cameramen du film pour produire le journal filmé ukrainien (elle mentionne Aleksandrov, I. Katsman et Rousanov). Ces détachements ponctuels des opérateurs sur le journal empêcheraient la réalisation de missions urgentes<sup>59</sup>. On trouve en effet confirmation, dans les lettres des opérateurs, de ces convocations « sauvages » par le nouveau directeur à Kiev : Orliankine écrit ainsi, le 25 février 1944, qu'il vient d'être rappelé à Kiev pour une session de tournage et ne

regagnera le front qu'une fois ce travail effectué (travail dont Solntseva ne semble pas être commanditaire)<sup>60</sup>. Rousanov télégraphie début mars 1944 à Solntseva qu'on le charge sans cesse de tournages sans rapport avec le film<sup>61</sup>. Quant à lui, Kouznetsov déplore la mission de Rousanov à Moscou (printemps 1944) alors que l'équipe est en plein tournage<sup>62</sup>. En juin 1944, Kouznetsov officialise le double emploi des opérateurs du Studio affectés à un film : ils devront chaque mois fournir au moins deux sujets au journal<sup>63</sup>.

Est-ce cette confusion entre la multiplicité d'acteurs et d'objectifs qui expliquent le grand retard du film, prêt seulement fin février 1945, soit plus de six mois après la fin de la libération de l'Ukraine ? Certes, les conditions météorologiques et militaires de la fin de l'hiver 1943-44 constituaient un défi pour n'importe quel tournage (très mauvais temps, peu lumineux et très perturbé, avancée rapide et multiples offensives sur les divers fronts d'Ukraine). Il est en tout cas certain que Solntseva dut réitérer plusieurs de ses commandes, en février, avril, août, soit qu'elles n'aient pas été remplies, soit que les images obtenues aient été défectueuses<sup>64</sup>. Dès avril 1944 l'opérateur Rousanov, de retour à Kiev après sa mission moscovite, soulignait un grave problème d'organisation pour le film, problème dont « l'administration [les diverses autorités politiques ukrainiennes] ne semble guère s'alarmer ». Chaque octroi de transport devait faire l'objet d'une âpre lutte de la part de Kouznetsov auprès de diverses administrations de la ville. Or, sans transport, pas de missions possibles dans divers quartiers de Kiev, et a fortiori dans les districts ruraux libérés (où il était question de filmer la reconstruction, les semailles, etc.) « Le plus problématique est qu'il n'y a ici personne qui ne soit occupé que par le film, qui porte la responsabilité des tournages, crée des conditions élémentaires de travail, et qui surveille l'exécution des tâches. Il me semble que vous devriez sans tarder soulever cette question devant la Direction des actualités ou le Comité car les délais de tournages s'approchent de leur fin (on nous a parlé du 10 mai) et que la situation est catastrophique »<sup>65</sup>. Mais ce n'est qu'en mai suivant que le film obtient l'affectation d'un administrateur à temps plein, Yanover<sup>66</sup>, et pour autant les problèmes d'organisation ne sont toujours pas complètement résolus. Le 12 août 1944, le chef d'équipe du 1er front d'Ukraine, Ochourkov se plaint à la direction du Studio central de l'envoi dispersé des instructions de filmage de Solntseva, qui « empêche une organisation correcte et un contrôle des opérateurs »<sup>67</sup>.

Pourtant, fin août 1944, ce sont les opérateurs que Dovjenko accuse publiquement, lors de son intervention à la réunion des employés du Studio central (Fomin, 2010, 789-793). C'est à eux qu'il impute, au mépris des grandes difficultés d'organisation, de matériel et même de relations dont semble avoir souffert le film, la responsabilité pour l'absence d'images de plusieurs grandes batailles importantes (le forçage du Dniepr, l'encercllement de Korsoun-Chevtchenkovski, la prise de Lvov). Solntseva et lui savent pourtant bien, si l'on en croit les lettres que leur a fait passer Kouznetsov, à quels obstacles se sont heurtées des équipes... bien éloignées de leurs réalisateurs.

## **Conclusion**

Victoire est très bien accueillie par les collaborateurs du conseil artistique du Studio central, qui visionnent un montage pré-définitif le 20 février 1945<sup>68</sup>. Tous s'enthousiasment pour l'excellent montage, le texte magnifique : « Seul Dovjenko est capable de trouver les mots, d'associer des idées aux images qui émeuvent énormément, qui nous forcent à voir les événements avec davantage de profondeur, à leur donner du sens. Il faut le dire clairement : en dépit de sa poésie et de son émotion, le texte sonne de façon presque philosophique » (Esfir Choub). Plusieurs

comparent l'œuvre à La Libération de la Biélorussie soviétique, récemment visionnée, et la comparaison se fait en faveur de Solntseva et Dovjenko. Malgré les critiques adressées par Dovjenko en août précédent, l'opérateur Gindine juge que le film reflète leur travail à la perfection : « Toutes les opérations militaires sont montrées de façon magistrale, les séquences de combat sont brillamment montées. Nous saisissons et voyons tout du long la puissance de l'Armée Rouge et comprenons ce que signifie la victoire et comment elle s'obtient. Nous la voyons du simple soldat au maréchal, et la contribution des ouvriers, des travailleurs (...) Le travail des opérateurs du front et de l'arrière est remarquablement utilisé et reflété. Nous n'avons pas cela dans le cinéma de fiction (...) Ici même on a jadis critiqué les opérateurs ? En tant qu'opérateur moi-même, je suis tout simplement surpris. Comment peut-on critiquer l'opérateur ? Dans ce film est justement présenté le travail magnifique et héroïque des opérateurs du front. »

La sortie du film est cependant repoussée au mois de mai, tout comme celle de La Libération de la Biélorussie soviétique. Elle est beaucoup moins remarquée que la sortie de Bataille, ce qui reflète fidèlement l'évolution des enjeux et peut-être aussi, tout de même, la différence de puissance entre le premier et le second volet de cette grande fresque sur l'Ukraine. L'étude successive des deux productions souligne l'importance de l'investissement et de l'automobilisation de l'artiste (nettement moins sensible dans Victoire) et relativise celle de la commande. Alors que la production de Victoire semblait portée par le succès de Bataille, qu'elle était supposée s'appuyer sur un Studio de Kiev recréé, les problèmes matériels classiques des tournages sur le front se trouvèrent aggravés par l'imbricatio organisationnel dans lequel furent plongés ses auteurs. L'histoire de cette seconde production s'achève d'ailleurs par un ultime conflit, au ton très violent, entre Solntseva et Kouznetsov : la première reproche au second de s'attribuer bien trop d'importance qu'il n'en eut réellement dans le film, et de se servir de ce dernier pour sa carrière. Kouznetsov quant à lui rétorque avoir consacré bien des efforts, sur le terrain, à une réalisation que son auteure ne vient même pas présenter sur le front<sup>69</sup>... De façon générale, la guerre semble bien avoir porté à leur paroxysme conflits, rancœurs et rivalités antérieures, sur fond de stratégies individuelles des acteurs pour à la fois tâcher de répondre au défi du conflit et d'affermir leur propre position.

Toutefois, les aléas de ces deux productions montrent aussi incontestablement la position particulière qu'occupe Dovjenko dans le cinéma soviétique. Malgré les conflits auxquels il se trouve mêlé – voire qu'il attise – et malgré sa disgrâce provisoire au début de 1944, le réalisateur parvient à s'imposer au sein des célèbres documentaristes du Studio central. Il impose aussi son épouse et son équipe, ainsi enfin que sa vision du film de mobilisation, qui chez lui se transforme aussi en vibrant témoignage sur le conflit. Il convient en outre de souligner la distinction qu'opère le cinéaste entre ses œuvres documentaires, marquées par quelques audaces mais dépourvues de toute réprobation politique, avec son projet de fiction où il mène à leur terme ses réflexions critiques de 1942-1943, et qui fut pour cette raison vigoureusement condamné par Staline en personne. Pour autant, Dovjenko continue de jouir d'un soutien en haut lieu, et poursuit sa carrière de cinéaste protégé jusqu'à sa disparition.

## **Bibliographie**

Alinine, A., « Frontovoj korrespondent », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), Dovženko v vospominanijah sovremennikov, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 138-145.

- Aunoble, É., « Ukrkinohronika: ispytanie vojnoj », dans Voisin, V., Pozner, V., Tcherneva, I. (dir.), *Perežit' Vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949*, ROSSPEN, Moscou, 2018, pp. 130-143.
- Dovženko, A., *Dnevnikovye zapisi, 1939-1956*, Kharkov, Folio, 2013.
- Fomin, V.I., *Kino na voine: dokumenty i svidetelstva*, Moskva, Materik, 2005.
- Fomin, V.I., *Tsena kadra. Sovetskaia frontovaia kinokhronika 1941-1945 gg. Dokumenty i svidetelstva*, Moskva, Kanon+, 2010
- Fomin, V.I., Derjabin, A.S., *Letopis' rossijskogo kino, 1930-1945*, Moscou, Materik, 2007
- Kričevskij, A., « Spjaščij batal'on », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), *Dovženko v vospominanjah sovremennikov*, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 149–155.
- Laurent, N., *L'oeil du Kremlin: cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Privat, 2000
- Liber, G.O., *Alexandre Dovzhenko: a life in Soviet film*, London, BFI, 2002.
- Mikoša, V., « Pokazyvajte tjažkij soldatskij trud », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), *Dovženko v vospominanjah sovremennikov*, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 161–163.
- Orljankin, V., « V kadre - pravda vojny », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), *Dovženko v vospominanjah sovremennikov*, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 158–160.
- Ortenberg, D., « Gody voennye... », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), *Dovženko v vospominanjah sovremennikov*, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 145–149.
- Pozner, V., *Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale*, dans Laurent, N. (dir.), *Le Cinéma "stalinien"*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail; Cinémathèque de Toulouse, 2003, pp. 123–141.
- Pozner, V., « Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre Mondiale: nouvelles sources, nouvelles approches », dans Bertin-Maghit, J.-P. (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, pp. 421–444.
- Pozner, V., « L'usage des images « trophées » dans les films soviétiques », dans Pozner V., Sumpf A., Voisin V., *Filmer la guerre, 1941-1946 : les Soviétiques face à la Shoah*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2015, p. 89-96.
- Pozner, V., « Na voennom položenii v tylu: osobennosti kinoproizvodstva v sredneaziatskoj evakuacii », dans Voisin, V., Pozner, V., Tcherneva, I. (dir.), *Perežit' Vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949*, ROSSPEN, Moscou, 2018, pp. 28-99.
- Rusanov, P., « Ne znavšij pokoja », dans Pažitnova, L.I., Solnceva, J.I. (dir.), *Dovženko v Vospominanjah Sovremennikov*, Moscou, Iskusstvo, 1982, pp. 182–193.
- Sobolev, R., « Aleksandr Dovženko », dans *Letopiscy Našego Vremeni. Režissery Dokumentalnogo Kino*, Moscou, Iskusstvo, 1987, pp. 293–312.

Voisin, V., « Paradoxy respublikanskogo “ukorenenija” kino. Belorusskie studii osvajaivajut “nacional’nuju” kul’turnuju politiku, 1939-1949 gg. » dans Voisin, V., Pozner, V., Tcherneva, I. (dir.), *Perežit’ Vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949*, ROSSPEN, Moscou, 2018, pp. 198-230.

## Notes

1. Le titre complet de cette œuvre, abrégé ici pour la fluidité de la lecture, est *Victoire sur la rive droite du Dniepr et expulsion des envahisseurs fascistes au-delà des frontières soviétiques*.
2. MOMA, Artkino collection, art.739 (Press releases – General), Victoria Theatre press release, 8/18/1943: le communiqué annonce que *Stalingrad* sera le premier film projeté au Victoria Theatre sur Broadway, à son ouverture le 4 septembre 1943.
3. Un digest des critiques des films soviétiques publiées à l'étranger cite ainsi une réaction italienne qualifiant *Bataille d'Illiade contemporaine*, du « meilleur film reçu des Alliés depuis la libération de Rome. Même le prix exagéré des tickets n'a pas empêché le public de venir voir le film » (RGALI, f.2918, inv.2, d.46, f.62, septembre 1945). Je remercie Jeremy Hicks pour cette référence. Selon Georges Sadoul, *Bataille* aurait été desservi en France par des erreurs commises dans sa présentation et son exploitation. Sans quoi, le film aurait eu un succès identique à *Pourquoi nous combattons* de Frank Capra (G. Sadoul, « Reflets de l'URSS. Le cinéma », France-URSS, n°11 - nouvelle série, août 1945, p.10).
4. Boris Agapov, « Epos naših dnei », *Literatura i Iskusstvo*, n°43, 23 octobre 1943, p.2. Les « frères » Vassiliev notaient également dans ce même numéro : « La poésie et l'inspiration de la narration distinguent ce film de nombreux films documentaires qui ne parviennent pas à s'élever au-dessus du niveau de l'information honnête et consciencieuse ». *La Pravda* et les *Izvestia* consacrèrent aussi une pleine page au film, quelques jours avant sa sortie (20 et 22 octobre 1943).
5. Seuls deux travaux l'évoquent brièvement : George O. Liber, *Alexandre Dovzhenko: a Life in Soviet Film*, London, BFI, 2002, p. 186-192 et R. Sobolev, « Aleksandr Dovzhenko », in *Letopisny našego vremeni. Režissery dokumental'nogo kino*, Moskva, Iskusstvo, 1987, p.293-312 (mais ce chapitre analyse davantage les films qu'il ne reconstitue leur genèse).
6. Le cinéaste, convoqué au Kremlin le 30 janvier 1944, subit une attaque en règle, dirigée par Staline lui-même. Le dictateur lui reprochait le « nationalisme » de son scénario. Au vrai, ce terme n'épuise nullement la diversité des critiques qui lui furent adressées (par exemple, la critique de l'éducation de la jeunesse soviétique, qui se laissa facilement corrompre par l'occupant), mais servit d'étiquette pour discréditer l'œuvre. Sur la chronologie de cette disgrâce, et pour consulter la transcription de la réunion au Kremlin, voir Fomin, 2005, 382-393 et *Iskusstvo kino*, n°4, 1990, p. 89-95 (introduction d'A. Latyševa) : <http://www.screenwriter.ru/cinema/71/>.
7. *La Libération des terres ukrainiennes et biélorusses du joug des seigneurs polonais et la réunion des peuples-frères dans une famille unie (Osvoboždenie ukrainских i belorusskikh zemel' ot gnetâ pol'skikh panov i vossoedinenie narodov-brat'ev v edinuju sem'ju)*, 1940.
8. L'une comme l'autre œuvre passent totalement sous silence la prédominance des victimes juives parmi les citoyens d'Ukraine morts de la main de l'ennemi, de même qu'elles n'évoquent non plus les questions délicates de collaboration et de crimes des nationalistes contre leurs compatriotes juifs.

9. Je remercie Éric Aunoble de m'avoir communiqué les documents du Comité central du Parti d'Ukraine. Le dossier policier sur Dovjenko et Solntseva présente les caractéristiques typiques de ce genre de source : beaucoup d'allégations et de propos rapportés sans qu'on puisse juger de leur fiabilité, les auteurs étant anonymisés. Nous ne nous en servons ici que pour établir certaines données factuelles, en tâchant de le recouper à d'autres sources (GDA SBU, dossier S-836, 4 tomes).
10. Voir par exemple RGALI, f.2081, inv.1, d.926, f.5, 8, 23, 44-45 verso.
11. RGALI, f.2081, inv.1, d.951, f.11 (attestation datée du 19 février 1943).
12. C'est à Oufa qu'avaient été évacués un certain nombre de célébrités de ces milieux, ainsi que l'Académie des sciences d'Ukraine.
13. Les rapports de différents informateurs et synthèses policières antérieurs à la guerre (GDA SBU, d.S-836, tome 2, parties 1 et 2) soulignent le passé bien peu bolchevique de Dovjenko, ses nombreux voyages à l'étranger, ses idées sur l'Ukraine, sa culture propre et ce que doit être un studio « ukrainien » (en tant que directeur artistique du studio, il aurait cherché à empêcher les réalisateurs non ukrainiens, c'est-à-dire russes et juifs – de trouver leur place au studio, il aurait montré plus généralement des tendances antisémites et antirusse).
14. Dossier de surveillance policière sur Dovjenko, GDA SBU, d.S-836, tome 2, ff. 212 et verso, 215-217 reproduits dans « Dokumentalisty voennoj Ukrainy: Aleksandr Dovženko i Julija Solnceva », in V. Voisin, V. Pozner, I. Tcherneva (dir.), *Perežit' vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949*, Moscou, ROSSPÈN, 2018, pp. 420-492, et témoignage de M. Tihonov reproduit dans V. I. Fomin, *Kino na voine: dokumenty i svidetelstva*, Moscou, Materik, 2005, p.248.
15. RGALI, f.2081, inv.3, d.171, f.1 et verso. Le contrat ne spécifie pas s'il s'agit d'une fiction ou d'un documentaire. Au début de 1942 les notes de Dovjenko laissent plutôt penser qu'il travaille sur une fiction (Dovženko, 2013 et Sobolev, 1987, 293).
16. Mihail Romm est alors plénipotentiaire du Comité du cinéma, directeur artistique de la production des studios évacués en Asie centrale, au sein d'une entité nouvelle basée à Tachkent.
17. La nature réelle de ce « renvoi » n'est pas très claire. En effet, Solntseva semble rester rattachée au studio puisque c'est ce dernier qui, en mai 1942, lui délivre un ordre de mission pour se rendre à Moscou (voir infra).
18. RGALI, f.2081, inv.1, d.711, f.1 à 3 verso : lettres à son épouse, janvier 1942. une partie importante de la correspondance de Dovjenko et de Solntseva pendant la guerre, ainsi que d'autres documents pertinents pour le présent article, ont été reproduits en russe dans « Dokumentalisty voennoj Ukrainy: Aleksandr Dovženko i Julija Solnceva », in V. Voisin, V. Pozner, I. Tcherneva (dir.), *Perežit' vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949*, Moscou, ROSSPÈN, 2018, pp. 420-492.
19. Tensions qui semblent avoir été particulièrement aiguës en évacuation, en raison de la concurrence pour les ressources, les conditions de vie difficiles, etc. (Pozner, « Na voennon položenii vtylu... » in V. Voisin, V. Pozner, I. Tcherneva (dir.)... pp. 28-99).
20. RGALI, f.2081, inv.1, d.711, f.4 à 6 verso : lettre à son épouse, 13 février 1942.
21. RGALI, f.2081, inv.1, d.711, f.10 à 12 verso : lettre à son épouse, 20 février 1942.
22. Dovjenko : « Je me souviens de notre conversation le jour de mon départ sur le front. Vous m'avez alors demandé si je ferai un film documentaire. Je ne vous avais pas répondu précisément. Vous m'aviez alors dit au mot près ceci : « Transmettez au gouvernement

- ukrainien qu'il ne se livre pas à de petites spéculations. Il n'arrivera à rien de toute façon. S'il a besoin d'un film, qu'il s'adresse à moi » (RGALI, f.2081, inv.1, d.964, ff.1-3).
23. Toujours d'après Alinine, c'est avec réticence, et seulement lors de l'accalmie des combats, que le commandement militaire laissait le célèbre cinéaste se rendre en première ligne.
  24. On trouve dans ses carnets une description littéraire d'une scène de pleurs et de lamentations telle que celle qu'on voit dans le film (Dovženko, 2013, p.55).
  25. RGALI, f.2081, inv.1, d.711, ff.20-22 verso.
  26. RGALI, f.2081, inv.1, d.711, ff.16 et verso.
  27. RGALI, f.2081, inv.1, d.1586, f.3. L'hypothèse d'une démarche directe de Dovjenko auprès des autorités locales s'appuie sur la rédaction de cette attestation, qui reprend au mot près une partie du brouillon de lettre préparé par le cinéaste en décembre 1941.
  28. RGALI, f.1923, inv.1, d.2120, f.4 et RGALI, f.2081, inv.1, d.711, ff.
  29. RGALI, f.2081, inv.1, d.1586, f.4.
  30. Une localisation précise des images d'archives en évacuation reste à faire. Les sources indiquent que les images d'avant-guerre et du début de la guerre non encore transmises aux archives audiovisuelles gérées par le NKVD (et donc encore en possession du Studio central) auraient été envoyées à Novosibirsk (RGALI, f.2451, op.1, d.136), Mais il est possible que les fonds des archives audiovisuelles (NKVD) aient été envoyées en Asie centrale, comme la plupart des institutions et studios de cinéma.
  31. RGALI, f.2081, inv.1, d.1586, f.9 et verso : explications sur les démarches à effectuer pour que Solntseva reçoive un laissez-passer lui permettant d'entrer dans Moscou, 23 novembre 1942.
  32. Voir son attestation de rattachement, établie le 15 juin 1942 : RGALI, f.2081, inv.1, d.951, f.1-10.
  33. Une note, qui se trouve aujourd'hui dans les documents du Comité central d'Ukraine concernant le Studio de Kiev, défend le cinéaste en expliquant qu'il est parti avec les académiciens sur ordre du secrétaire à la propagande du Comité central du parti ukrainien : TsDAGO, f.1, op.70, d.66, ff.34-35.
  34. RGALI, f.2451, inv.1, d.118, f.11 (rapport du 11 septembre 1943). Echourine précise aussi que l'équipe reçut un vrai renfort à partir de mars 1943 : sur les douze cameramen que compte le groupe en septembre, sept n'arrivèrent qu'après cette date.
  35. Yakov Avdeenko avait rejoint le Studio des actualités de Kiev en 1940. Avant la guerre, il réalisa Lvov soviétique (Lviv radianskii, 1940) et Kiev est et restera soviétique (Kiiv e i bude radianskim, 1941).
  36. RGALI, f.2801, inv.1, d.1589, f.1.
  37. RGALI, f.2081, inv.1, d.962, f.1.
  38. RGALI, f.2081, inv.1, d.1589, f.1.
  39. L'attribution de Bataille au Studio des actualités d'Ukraine, alors que ce dernier cessa d'exister entre septembre 1941 et l'automne 1943 (E. Aunoble, 2018), semble hautement politique et laisse supposer une grande influence du gouvernement et du Comité central ukrainiens sur la production du film.
  40. RGALI, f.2081, inv.1, d.964, ff.1-3.
  41. La pratique d'utiliser des images allemandes date du film Stalingrad de Leonid Varlamov, sorti au printemps 1943. Il semble que les réalisateurs aient pu, sur demande, utiliser les images de l'ennemi en le mentionnant au générique. En l'occurrence, Dovjenko semble

- s'émouvoir que Beliaev ait copié l'idée de Solntseva et/ou choisi d'utiliser les mêmes plans. À ce stade du conflit, les « images trophées » (de l'ennemi) semblent avoir été encore assez rares dans le stock d'images accessible aux réalisateurs soviétiques. Ainsi, le 31 juillet 1944, un télégramme du front informe Solntseva que des images allemandes montrant bien la retraite de l'ennemi au printemps sont en route pour Moscou, à son attention (RGALI, f.2081, inv.1, d.957, f.18). Sur l'usage des images trophées dans les documentaires soviétiques, voir Pozner, 2015, 89-96.
42. R. Sobolev note que Dovjenko est le seul cinéaste à avoir atteint le grade de colonel suite à sa présence dans les forces armées (Sobolev, 1987, 294).
  43. Le premier ordre du nouveau directeur du Studio ukrainien des actualités est daté de neuf jours à peine après la libération de Kiev, le 15 novembre 1943 : TsDAMLI, f.1009, inv.1, d.1, f.1.
  44. Voir ses lettres adressées à Youlia Solntseva dans RGALI, f.2081, inv.1, d.1480, ff.1-9.
  45. RGALI, f.2081, inv.1, d.1590, f.1. De fait, les comptes rendus de visionnage du Studio central (RGALI, f.2451) pour les différents fronts d'Ukraine attestent que de nombreuses images tournées par d'autres opérateurs que ceux spécifiquement rattachés au film furent attribuées à la production de Bataille.
  46. RGALI, f.2081, inv.1, d.1399, ff.1 et verso.
  47. Le cinéaste aurait été favorablement impressionné par la démarche de l'opérateur qui, avant de se rendre pour la première fois sur le front, voulait se former à Moscou aux spécificités de ce type de filmage. Dovjenko serait même intervenu dans la discussion pour soutenir le point de vue de Rousanov face à la hiérarchie (ibid., p.186-187).
  48. RGALI, f.2081, inv.1, d.1403, f.9 et RGALI, f.2801, inv.2, d.275, ff.1-2 ; RGALI, f.2801, inv.1, d.1403, ff.1-6 (lettres d'Aleksandrov à Solntseva, 1943).
  49. RGALI, f.2081, inv.1, d.967, f.1.
  50. RGALI, f.2081, inv.1, d.1399, ff.1 et verso.
  51. RGALI, f.2081, inv.1, d.967 (instructions de Solntseva, 1943-1944), d.1364 (télégrammes de Solntseva au chef d'équipe Gourov), d.1480 (lettres-rapports de Kouznetsov à Solntseva), d.957 (télégrammes de Troïanovski à divers chefs d'équipe des fronts, télégrammes de Lebedev à Kouznetsov)
  52. Le contrat est signé le 23 décembre 1943, pour une remise le 1er mars 1944, finalement repoussée à fin 1945 : RGALI, f.2081, inv.3, d.171, f.2 et verso. Voir également les rapports d'informateurs dans le dossier de surveillance pour Dovjenko (GDA SBU S-836, tomes 2 et surtout 3).
  53. RGALI, f.2801, inv.1, d.1533, ff.4-7 verso.
  54. RGALI, f.2801, inv.1, d.1513, ff.4-6 verso et ff.1-3ob.
  55. RGALI, f.2801, inv.1, d.1465, f.1.
  56. RGALI, f.2801, inv.1, d.1465, f.2.
  57. RGALI, f.2081, inv.1, d.957, lf.4. Le télégramme n'est pas daté, mais classé parmi des télégrammes de l'hiver-printemps 1944 (de surcroît, Vassiltchenko perd son poste à la mi mai 1944).
  58. RGALI, f.2081, inv.1, d.1513, f.4-5 verso.
  59. RGALI, f.2081, inv.1, d.1387, f.1.
  60. RGALI, f.2081, inv.1, d.1513, ff.4-5 verso.
  61. RGALI, f.2487, inv.1, d.719, f.21.



62. RGALI, f.2487, inv.1, d.1480, f.7-9
63. TsDAMLI, f.1009, inv.1, d.3, f.140 : ordre du 6 juin 1944.
64. Voir par exemple un bilan daté du 5 avril 1944, sur 11 sujets en son synchrone commandé : RGALI, f.2487, inv.1, d.967, f.65.
65. RGALI, f.2081, inv.1, d.1533, ff.1-2 verso
66. Des rapports et informations de Yanover à Solntseva apparaissent mi-mai 1944 dans les archives : RGALI, f.2081, inv.1, d.957, f.15 et d.1571. Il est envoyé en septembre et en novembre 1944 à Moscou pour terminer le travail sur La Victoire : TsDAMLI, f. 1009, inv.1, d.3, f.246 et 285.
67. RGALI, f.2081, inv.1, d.957, ff.20-20 verso.
68. RGALI, f.2487, inv.1, d.2, ff.15-23.
69. RGALI, f.2081, inv.1, d.1375, ff.1-1ob et d.1480, ff.10-11.

### **Pour citer cet article**

Vanessa Voisin, « De la paix à la guerre, de la fiction au documentaire. Alexandre Dovjenko et Youlia Solntseva », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #24 | 2020, mis en ligne le 03 septembre 2020, consulté le 23 juin 2024. URL : <http://journals.openedition.org/cm/4549>

### **Auteur**

Vanessa Voisin

Spécialiste de l'histoire de l'Union soviétique, Vanessa Voisin a étudié les mécanismes répressifs mis en œuvre au cours de la Seconde Guerre mondiale (L'URSS contre ses traîtres: l'Épuration soviétique (1941-1955). Paris: Publications de la Sorbonne, 2015) mais aussi son empreinte politique et culturelle sur la société soviétique. Le présent texte s'inscrit dans un travail mené au sein du projet ANR « CINESOV 1939-1949 » où l'auteure a traité en particulier du cinéma soviétique dans la Seconde Guerre mondiale (en particulier le cinéma documentaire, en Ukraine, Biélorussie et Russie du sud) et a contribué à plusieurs publications du projet (Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946, 2015 et Perežit' vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949, 2018). L'auteure étudie aujourd'hui les procès soviétiques contre les citoyens accusés de crimes de masse durant la Seconde Guerre mondiale, thème auquel elle a consacré un projet ANR Jeunes Chercheurs (2017-2019). Elle est actuellement senior professor assistant à l'Université Alma Mater Studiorum de Bologne, et chercheure associée au CERCEC (EHESS, CNRS) et au CEFR de Moscou. Specialized in the history of the Soviet Union.

### **Droits d'auteur**

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.