

Le Destin d'un homme (1959)
Un film de Sergueï Bondartchouk. Un cas d'étude concernant le traitement du thème juif dans le cinéma soviétique d'après guerre

Cet article relève de recherches menées dans un mémoire de DEA intitulé « Les Juifs dans le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Brejnev »¹ Le choix de ce sujet s'est imposé après la constatation d'un vide concernant le croisement de ces deux objets d'étude que sont le cinéma soviétique et la situation des Juifs soviétiques après la mort de Staline.

L'absence d'étude concernant les Juifs dans le cinéma soviétique d'après guerre

Les études consacrées aux différents aspects de la vie artistique des Juifs en Union Soviétique après la seconde guerre mondiale sont nombreuses et variées. Elles touchent des domaines tels que la musique, les arts picturaux, le théâtre, la littérature en abordant à la fois l'implication des Juifs dans ces arts et la représentation des Juifs dans les différentes créations artistiques. Concernant le cinéma, excepté le livre de Miron Tchernenko *Etoile rouge, Etoile jaune : Histoire cinématographique des Juifs en Russie, 1919-1999*², les analyses sur les Juifs dans le septième art soviétique d'après guerre sont rarissimes, voire inexistantes. Cette absence est encore plus déconcertante si l'on connaît l'importance que revêt le cinéma en URSS pour les dirigeants bolcheviques, depuis Lénine, c'est-à-dire l'outil de propagande par excellence, et le rôle que les Juifs ont joué dans son développement avant-guerre.

L'affirmation de nombreux spécialistes de cinéma selon laquelle il n'y a pas de films juifs dans le cinéma soviétique d'après guerre, ni de personnages juifs, viendrait confirmer de manière logique l'absence de véritable analyse historique et sociologique sur ce sujet. Le but de ce mémoire de DEA était donc de percer l'énigme concernant le silence autour de ce thème en étudiant la situation des Juifs, devant et derrière la caméra, c'est-à-dire les personnages juifs, les thèmes juifs et les cinéastes juifs ayant revendiqué à un moment ou à un autre une identité juive selon des modalités diverses.

L'étude de la censure, instrument clef du « monopole des moyens de communication de masse » dans un régime totalitaire, a servi de pivot à cette étude³. Les archives du cinéma témoignent de la censure qui a été appliquée aux nombreux films dans lesquels apparaissaient des personnages juifs et thèmes juifs. Ainsi la moindre évocation du thème juif était interdite, et cela, sans qu'aucun document officiel ne le stipule – une situation classique en URSS.

¹IEP de Paris, Cycle Supérieur « Analyse comparative des aires politiques, Europe post-communiste », 2004.

² ČERNENKO M., *Krasnaâ zvezda, želtaâ zvezda : kinematografičeskaâ istoriâ evrejstva v Rossii, 1919-1999* [Etoile rouge, Etoile jaune : Histoire cinématographique des Juifs en Russie, 1919-1999], Ed Globus-press, 2003 (430 pages). Miron Černenko était un spécialiste et critique du cinéma. Il est mort subitement en février 2004.

³ Le mémoire s'articule en trois parties autour de la censure : les films dans lesquels des personnages juifs ou des thèmes juifs sont apparus et ont réussi à passer entre les mailles de la censure durant la période du dégel (cas d'étude : *Le Poète* de Boris Barnet (1957) et *Le Destin d'un homme* de Sergueï Bondartchouk) ; les films censurés pour avoir abordé un thème juif ou un personnage juif et qui se concentrent essentiellement dans la période brejnévienne (*La Commissaire* d'Aleksandr Askoldov (1967) et *Le Thème* de Gleb Panfilov (1979), et enfin les projets qui ont été censurés à la racine parce qu'ils émanaient de cinéastes juifs revendiquant une certaine identité juive (Le cas des réalisateurs Iossif Kheifitz et Mikhaïl Kalik).

Chaque créateur devait avoir à l'esprit cette « loi du silence ». L'interdit entourant le thème juif permettait aux autorités soviétiques de contourner le traitement d'un sujet aussi épineux que l'antisémitisme, réalité bien vivante en URSS. Sans Juifs, l'antisémitisme n'existait pas. Les Juifs furent acculés à la non-existence.

Du moins, c'est ce qui ressort lors d'une première approche car « le trait spécifique de l'art réside précisément dans le fait que son contenu ne fait jamais surface : il n'est pas formulé, mais formé, « encodé » dans des images artistiques. [...] L'influence d'une œuvre d'art s'exerce par l'atmosphère, le climat général, et en la matière, le plus habile des censeurs demeure impuissant »¹. En effet, un réalisateur est issu d'une société dont il utilise les codes de représentation et les stéréotypes pour se faire comprendre des spectateurs que ce soit conscient ou inconscient de sa part. Pour ce qui est des Juifs en Union Soviétique, cela pouvait être soit un accent yiddish, soit des petites lunettes rondes comme celles de Trotski ou Babel, ou des cheveux noirs. Ce sont des images encodées qui parlent immédiatement à l'imagination du spectateur soviétique. L'étude du film *Le Destin d'un homme* (1959) nous a permis d'illustrer ces propos.

Un exemple : Le Destin d'un homme de Sergueï Bondartchouk

Ce film a été réalisé par le cinéaste Sergueï Bondartchouk (réalisateur non juif) reconnu et honoré par le pouvoir soviétique pour son conformisme idéologique, et qui de ce fait, a pu porter à l'écran de grandes fresques littéraires telles que *Guerre et Paix* de Tolstoï ou bien *Le Destin d'un homme* d'un écrivain sacré du Parti, Mikhaïl Choukhov (1905-1984), lauréat du Prix Nobel de littérature en 1965 pour son roman *Le Don paisible*. *Le Destin d'un homme* fait partie du corpus de films consacrés à la Grande Guerre Patriotique, thématique qui a constitué un genre à part en URSS à la fois par la quantité de films dédiés à ce sujet et du fait de l'importance que le Parti a donnée à ce thème, la victoire sur les nazis ayant apporté une nouvelle légitimité au régime communiste. Le film a été réalisé au milieu du « dégel »², donc à une période où la production cinématographique soviétique explose, avec l'arrivée de nouveaux talents, et laisse une certaine marge de liberté aux créateurs. Le réalisateur Sergueï Bondartchouk fait intervenir dans son film un personnage juif, puis il affronte le difficile sujet de la Shoah, alors même que le sujet restait encore largement absent des écrans occidentaux.

Le héros du film, Andreï Sokolov, interprété par Sergueï Bondartchouk lui-même, raconte sa vie à un homme croisé sur sa route. Il décrit les premiers temps de ses amours conjugales, les années de guerre, la mort de sa femme et de ses enfants et sa rencontre avec un orphelin auquel il a décidé de dire qu'il était son père. Trois scènes de ce film sont particulièrement pertinentes pour notre sujet.

La première séquence se déroule dans une église détruite où se trouvent des soldats soviétiques, dont le héros, prisonniers des nazis. Andreï est blessé à l'épaule. Un médecin vient le soigner. C'est un homme aux cheveux bruns, portant des petites lunettes rondes, et qui détonne parmi les têtes blondes des prisonniers soviétiques. On comprend qu'il est juif. En soignant le héros, il lui fait mal. Andreï l'insulte : « Tu es un vrai fasciste ! ». Le médecin rigole puis son visage s'assombrit, son regard est inquiet. Andreï le remercie tout de même de l'avoir soigné.

¹ B. KAGARLITSKY, *Les intellectuels et l'Etat soviétique de 1917 à nos jours* (traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, *The Thinking Reed. Intellectuals and the Soviet State From 1917 to the Present*, New York 1988), Presses Universitaires de France pour l'édition française, 1993, (341 pages).

² C'est le roman de l'écrivain Ilya Ehrenbourg *Le Dégel* [*Ottepel'* en russe] (1954) qui a donné son nom à la période qui suit la mort de Staline et ouvre la voie à une politique plus souple en URSS surtout dans les différents domaines artistiques.

La seconde scène se situe le matin alors que les Allemands ont aligné tous les prisonniers dans le cimetière. « Communistes, Commissaires politiques, officiers et Juifs, deux pas en avant » crie un nazi. Personne ne bouge. L'officier allemand s'approche du médecin et l'observe quelques secondes : « Juif ? », « Je suis médecin ». On le prend de force. Les hommes sortis des rangs par les nazis sont alignés, le médecin au milieu. Alors que les nazis préparent les fusils, le médecin sourit au soleil et enlève ses lunettes pour les nettoyer, comme confiant. Les tirs partent, le médecin tombe.

La troisième séquence a lieu alors que Andreï arrive dans un camp en Allemagne. La caméra suit la descente d'Andreï du train et continue en travelling pour découvrir des civils, essentiellement des femmes et des enfants juifs venus des quatre coins de l'Europe (on entend une femme crier en français « Maman, où es-tu ? »). Les enfants sont séparés de force de leur mère. Gros plans sur des visages affolés, avec en fond sonore l'orchestre qui joue une marche triomphale. Un premier plan montre une ligne d'hommes se dirigeant vers un endroit indiqué « Bania ¹ », et en arrière plan on aperçoit dans le brouillard une cheminée et de la fumée. Le plan suivant, pris du ciel, montre la cheminée au centre, et trois rangées d'hommes qui se dirigent vers elle. Puis la caméra s'élève pour montrer la cheminée en gros plan en contre plongée. Enfin le dernier plan de la séquence suit la fumée noire qui monte dans le ciel.

Un hommage aux médecins juifs et aux victimes de l'Holocauste

Revenons à la première séquence. Rien n'est dit concernant l'« appartenance nationale » du médecin si ce n'est qu'il a le profil du personnage juif tel qu'on le représente par convention : de taille moyenne, les cheveux très bruns, lunettes rondes et, de plus, médecin. L'insulte d'Andreï « vous êtes un vrai fasciste », peut prêter à confusion mais l'intonation utilisée et le sourire du médecin nécessitent une interprétation plus fine. Lors de la campagne contre les « cosmopolites » de 1948-1949, les Juifs étaient fréquemment traités de « fascistes ». De plus le « merci, docteur » d'Andreï qui résonne sur le gros plan du visage du médecin, ressemble plus à des excuses qu'à des remerciements. Cette scène existe aussi dans la nouvelle de Cholokhov, mais rien ne laisse penser que le personnage soit juif. Dans le film, cette séquence tente de contrebalancer les injustices faites aux Juifs à la fin du règne de Staline. A travers ce médecin, ce sont peut-être aux médecins du Kremlin, les blouses blanches, accusés de complot, qu'il est rendu hommage².

La seconde scène, dans laquelle le médecin juif est tué par les nazis, est d'autant plus intéressante qu'elle n'existe pas dans la nouvelle de Cholokhov. C'est donc Bondartchouk et les scénaristes qui l'ont ajoutée. Pourquoi ? Voudaient-ils rappeler le sort particulier des Juifs pendant la guerre ? Voudaient-ils rendre hommage aux médecins juifs ? Voudaient-ils appliquer la théorie marxiste selon laquelle l'homme est défini par sa classe et non par sa nationalité ou bien montrer que cet homme sauve des gens, qu'il a été actif contrairement à ce que disait le pouvoir à l'époque³ ? D'après le spécialiste de cinéma Evgueni Margolit, « Bondartchouk a voulu montrer la dignité de cet homme, qui prolonge sa mission humanitaire jusqu'au bout et meurt la tête haute. Le réalisateur souligne l'origine juive de son médecin contrairement à Cholokhov. Bondartchouk a fait de ce médecin, un juif. Il a rendu aux Juifs leur place de victime principale de la seconde guerre mondiale ⁴ ».

¹ *Banâ* signifie « bains » en russe ou bien par extension « douches ».

² Cf. interview d'Evgueni MARGOLIT, In G. CHOMENTOWSKI, *Les Juifs dans le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Brejnev*, Mémoire de DEA sous la direction de Dominique Colas, Annexes 2, pp. 98-99.

³ Un des éléments de la propagande antisémite de l'après guerre fut de dire que les Juifs soviétiques s'étaient comportés en traîtres, fuyant le front, se réfugiant dans les administrations ou bien servant l'ennemi.

⁴ Cf. Interview d'Evgueni MARGOLIT, Annexe 2, op.cit., pp. 98-99.

Enfin, la troisième scène est une vision des camps à laquelle le héros assiste presque comme dans un rêve. Ce sont des images véritablement fortes et rarissimes voir uniques. Aucune parole n'est prononcée lors de ces plans, si ce n'est celles des Nazis. Les images parlent d'elles-mêmes pour ceux qui connaissent l'histoire de la solution finale et les moyens employés pour l'appliquer. Ce sont uniquement des images suggestives. Tous les autres personnages, c'est-à-dire les prisonniers politiques, regardent impuissants les Juifs qui se dirigent vers les douches où ils vont périr.

Un réalisateur dans la ligne du Parti

Le film de Bondartchouk fait preuve d'originalité et d'innovation. Il faut rappeler qu'à cette époque, même dans les pays occidentaux, les films concernant le génocide juif n'étaient pas nombreux. Le premier film français significatif sur ce sujet, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, qui révélait l'atrocité des camps de la mort, sort en 1955, c'est-à-dire seulement quatre ans avant *Le Destin d'un homme*. Or, en Union Soviétique, il était interdit d'évoquer le traitement particulier appliqué aux Juifs par les Nazis pendant la guerre. « Il fut interdit aux écrivains [comme aux cinéastes] d'aborder ce thème, car les autorités jugeaient que la seule mention de tels faits était de nature à inspirer de la sympathie pour les Juifs et à entraver de ce fait la poursuite de leur politique antisémite »¹. C'est le grand peuple soviétique tout entier qui avait souffert.

Alors comment ces images ont-elles réussi à passer ? En fait, Bondartchouk est un des seuls réalisateurs qui ait pu réaliser de telles images et cela grâce à son statut dans l'industrie du cinéma et à ses relations au sein du Parti (lui-même n'en étant pas encore membre ; il le deviendra en 1970). Comme le dit E. Margolit, « Bondartchouk pouvait se permettre cela, car c'était Bondartchouk, et surtout avec l'adaptation d'une œuvre aussi sacrée que celle de Choloikhov. Les autres n'auraient pas pu »². Ainsi, Bondartchouk a enfreint deux interdits, à la fois celui d'aborder le thème des Juifs pendant la guerre et celui de modifier l'œuvre d'un des écrivains officiels du Parti, et il n'a pas été censuré.

Pourquoi le film de Bondartchouk est-il tout de même dans la ligne du Parti ? Il faut souligner que malgré cette insertion du médecin juif dans le scénario, le réalisateur traite durant tout le film du thème de la guerre selon le discours officiel du pouvoir. D'après Ioulia Zaretskaïa-Balsente, « une œuvre sur la guerre devait parler de l'immortalité de l'exploit, de l'héroïsme des travailleurs de l'arrière front et bien évidemment du rôle dirigeant du Parti. Si le sujet était traité un peu différemment, il provoquait des doutes et une bataille pénible avec la censure »³. Si Andreï est marqué par les malheurs de la guerre, il n'en est pas moins un héros : il garde la tête haute face à ses geôliers allemands, il aide autant qu'il le peut ses codétenus et est toujours prêt à affronter le danger pour servir son pays. Bondartchouk vante à travers son héros les qualités héroïques et viriles de l'homme russe. Voici ce qu'en dit un critique de cinéma soviétique : « Nulle part, ni dans le texte, ni dans le récit, ni dans les dialogues, il n'est fait mention du patriotisme de l'homme russe. D'autant plus que chez Andreï Sokolov, le concept même de la Patrie est concrétisé dans le concept de la Famille. La Famille et la Patrie étaient pour lui fondues en un seul grand concept. Il n'y a pas de monologue sur ce thème et pourtant le thème du patriotisme apparaît comme le thème général de cette œuvre »⁴. Même le médecin juif meurt en patriote puisqu'il affronte le regard de ses meurtriers.

¹ B. KAGARLITSKY, *Les intellectuels et l'Etat soviétique de 1917 à nos jours*, op.cit., p. 92.

² Cf. interview d'Evgueni Margolit, Annexes 2, op.cit., pp. 98-99.

³ I. ZARETSKAÏA-BALSENTE, *Les Intellectuels et la censure en URSS (1965-1985) De la vérité allégorique à l'érosion du système*, Ed de l'Harmattan, Paris, 2000, (401 pages), p. 168.

⁴ *Iskusstvo Kino*, Juin 1959, N°6, p 85 (sans auteur).

Mais on peut supposer que là où Bondartchouk flatte le plus l'idéologie marxiste-léniniste, c'est dans sa manière d'aborder un thème chéri par le pouvoir : la condamnation de la religion. Lorsque les prisonniers marchent à la suite les uns des autres, encadrés par les Allemands, la caméra scande la séquence de plans sur un homme qui se signe continuellement et demande à haute voix au « Seigneur de le protéger ». Une fois dans l'église, où les prisonniers sont enfermés pour la nuit, l'homme est pris de diarrhée mais refuse de souiller l'église. Les autres se moquent de lui. Alors l'homme se met à crier « Je suis croyant, je suis chrétien !! », puis se rue sur la porte pour que les Allemands le laissent sortir, alors que ceux-ci avaient spécifié que tous ceux qui tenteraient de sortir seraient fusillés. Les mitraillettes retentissent et l'homme s'effondre sur la porte. On peut supposer que ce personnage est censé s'opposer au médecin juif qui est défini par sa profession, par sa classe sociale et non par son appartenance religieuse ou nationale. Le croyant chrétien fait contre poids au médecin juif et réciproquement.

Dans son film, Bondartchouk, après avoir réhabilité les médecins juifs du complot des Blouses blanches, rend hommage à travers son personnage de médecin juif au Juif qui a perdu tout ce qui pouvait le qualifier en tant que juif, qui s'est fondu dans la société soviétique et qui meurt sous la barbarie des Nazis. Aucun juif religieux n'apparaît à l'écran, même dans la séquence qui se déroule dans le camp de concentration. La caméra ne laisse entrevoir que le visage de femmes à qui on enlève leurs enfants, elle ne capte aucun regard d'homme se dirigeant vers les *baniyas*, c'est-à-dire les chambres à gaz. Il y a une sorte de dépersonnalisation de ces hommes et de ces femmes¹. Quant à la réhabilitation des médecins juifs, elle est extrêmement subtile et a pu échapper au regard du censeur.

Ce qui a sans doute le plus servi la cause de Bondartchouk, c'est le fait que son film ait été conçu comme un film d'exportation ce qui peut expliquer une certaine souplesse de la part de la censure envers les thèmes évoqués. Car, comme l'a remarqué Naoum Kleiman, « le cinéma était la vitrine de la grande Internationale et devait se distinguer de l'Allemagne nazie où était né le fascisme. Le cinéma était considéré comme un miroir de la société soviétique. C'est pourquoi le cinéma ne pouvait se permettre de montrer des images négatives des Juifs »². En montrant un personnage juif positif (le médecin) ainsi que l'arrivée de Juifs venus des quatre coins de l'Europe (je rappelle que nous entendons des femmes juives parler français) dans un camp de la mort, le film répond à une demande internationale.

La description du médecin juif reflète des contradictions, sans doute liées à l'absence de politique réellement claire concernant les personnages juifs au cinéma. Ce médecin, bien que participant à la guerre, semble pourtant en dehors de l'Histoire. Alors qu'il va être fusillé, il regarde vers le ciel, avec l'impression de vouloir défier l'avenir et donner raison au communisme. Pourtant, il meurt assassiné par les Allemands. Le destin de ce personnage préfigure celui des personnages juifs des années à venir dans le cinéma soviétique, c'est-à-dire

¹ Il est intéressant de se référer à H. ABUL-KASYMOVA, *Istoriâ sovetskovo kino 1917-1967* [L'Histoire du cinéma soviétique, 1917-1967], Ed Iskusstvo, Moscou, publiée en 1969-1978 par l'Institut de recherche scientifique des sciences de l'Art du Ministère de la Culture d'URSS et l'Institut scientifique de recherche de théorie et d'histoire du cinéma du Goskino d'URSS, 4 Volumes *Istoriâ*, Tome 4, p. 52, qui analyse ainsi le film de Bondartchouk : « Horribles, terribles, monstrueuses images de la guerre et de l'esclavage fasciste : une terre défigurée, où à peine un îlot de tranquillité, des bosquets de bouleaux, a conservé sa nature ; une colonne de fumée au dessus d'un four d'un camp de concentration, déchirant l'écran du « triage » et de la file des gens [c'est moi qui souligne] qui se dirigent vers le crématorium. Le son est utilisé de manière remarquable dans le film ; le phonogramme crée des contrastes inattendus et brutaux : l'épisode du camp de concentration se déroule alors que retentit une chansonnette triviale *O Dona Clara* ». Il n'est fait aucune mention au fait que ces gens sont des Juifs.

² Cf. interview de Naoum Kleiman, In G. CHOMENTOWSKI, *Les Juifs dans le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Brejnev*, op.cit., Annexes 1, p. 96.

une disparition de toute caractéristique permettant d'identifier un personnage comme juif et surtout la disparition, petit à petit, de toute évocation du monde juif sur les écrans de cinéma soviétiques.



Résumé

*Après la seconde guerre mondiale, force est de constater que l'évocation du monde juif ou bien l'apparition d'un personnage juif dans le cinéma soviétique se fait de plus en plus rare, voire tend à disparaître. En se penchant d'un peu plus près sur les films produits sous Khrouchtchev et Brejnev des exceptions se dégagent néanmoins, comme le film de Sergueï Bondartchouk *Le Destin d'un Homme* (1959) qui offre au cinéma soviétique à la fois un personnage de médecin juif ainsi qu'une vision des camps de la mort. Pourquoi ce film n'a-t-il pas été censuré ? Est-ce dû uniquement à la notoriété du réalisateur Sergueï Bondartchouk ou bien à la complexité du système soviétique ? C'est ce que cet article essaye d'éclaircir.*

Summary

After the Second World War it was not possible anymore to refer to Jewish character or to Jewish people's history in soviet cinema. However when we study very attentively soviet movies we can find some very few exceptions. The film of Sergei Bondarchuk "The fate of a man" (1959) is one of these exceptions: one of it characters is a Jewish doctor and a scene takes place in an extermination camp. We could wonder why the film was not censored. Was it due only to the reputation of Bondarchuk or to the complexity of the soviet system? It is the question this article tries to answer.

***Gabrielle Chomentowski** est en première année de thèse à l'IEP de Paris, sous la direction de Dominique Colas. Elle entame des recherches consacrées à la question nationale dans le cinéma soviétique après celles menées en DEA « Analyse comparative des Aires Politiques » sur *Les Juifs dans le cinéma soviétique*. Auparavant, elle a conduit des recherches sur « *l'Image de l'autre dans le cinéma géorgien* » dans le cadre d'une Maîtrise de Russe à l'INALCO sous la direction de Charles Urjewicz et Jean Radvanyi.*