

EMMANUELLE DESSUREAULT

**LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE ET LE CINÉMA : REPRÉSENTATION ET
TRANSFORMATION DE LA MÉMOIRE DU STALINISME DANS LE FILM *REPENTIR* DE
TENGUIZ ABOULADZE**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en histoire
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.)

FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

AVRIL 2004



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-612-92071-2

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-612-92071-2

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Dans ce mémoire, nous allons étudier les relations qui existent entre la mémoire, l'histoire et le cinéma en analysant comment la mémoire historique du stalinisme se retrouve représentée et transformée dans une œuvre cinématographique bien précise, soit le film *Repentir* du réalisateur géorgien Tengviz Abouladze. Nous cherchons ainsi à voir comment le cinéma offre un support à une mémoire historique niée dans un contexte de régime totalitaire, par sa transformation des souvenirs pigés à même les mémoires individuelles. *Repentir*, par son caractère anti-stalinien et le traitement qu'il donne de la Terreur, propose également une reconstruction historique intéressante de ces événements dont l'horreur est difficile à narrer. Nous verrons aussi de quelle façon le film enclenche le travail de mémoire et traite des questions d'identité, de repentir et de pardon dans l'URSS des années 1980.

Remerciements

Au cours de la rédaction de ce travail, j'ai pu constater l'importance du choix de l'objet d'étude : la passion que j'éprouve pour le cinéma soviétique et celle que j'ai développée pour les questions d'histoire et de mémoire m'ont permis de mener ce travail à terme, malgré la solitude parfois ressentie au long de ces deux années passées dans mes livres et devant mon ordinateur. Néanmoins, la richesse intellectuelle que m'a apportée un travail de cette ampleur a valu à elle seule que l'expérience soit accomplie.

Plusieurs personnes m'ont entourée au cours de ces deux années de travail, atténuant ainsi la solitude exprimée plus haut. Je tiens d'abord à remercier M. Renéo Lukic, qui fût un guide précieux : sa rigueur de pensée et nos échanges ont considérablement contribué à la venue au monde de ce mémoire. Mes parents, Marcel et Marjolaine, m'ont offert un appui indéfectible et ils tiennent une place importante dans la rédaction de ce travail. Je les remercie de tout mon cœur. Merci à Simon dont la présence et les encouragements furent toujours appréciés. Merci également à Stéphanie Vagneux, dont l'expérience dans ce type de recherche m'a aidée à démarrer mon analyse.

Table des matières

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
INTRODUCTION	1
IDENTIFICATION ET PRÉSENTATION DES SOURCES	3
DÉMARCHES ET MÉTHODES	6
MÉTHODE CHOISIE : MARC FERRO ET <i>TCHAPAEV</i>	9
CHAPITRE UN : LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE, LE CINÉMA	12
LES DÉFINITIONS DE LA MÉMOIRE	12
L'IDENTITÉ, L'OUBLI, LE TRAVAIL DE MÉMOIRE ET LE PARDON	18
LES LIENS ENTRE L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE	28
LE CINÉMA	32
CHAPITRE DEUX : LA MÉMOIRE DU STALINISME	37
LE STALINISME.....	37
LE <i>DÉGEL</i>	51
LA <i>PÉRESTROÏKA</i> ET LA <i>GLASNOST</i>	59
CHAPITRE TROIS : <i>REPENTIR DE TENGUIZ ABOULADZE</i>	73
CONTEXTE DE PRODUCTION	73
LA REPRÉSENTATION DU PASSÉ	83
LA TRANSFORMATION DU PASSÉ	90
VIVRE AVEC LE PASSÉ.....	103
CONCLUSION	111
BIBLIOGRAPHIE	116
<i>INTRODUCTION</i>	116
<i>CHAPITRE UN</i>	118
<i>CHAPITRE DEUX</i>	120
<i>CHAPITRE TROIS</i>	124

INTRODUCTION

Depuis la désintégration de l'empire soviétique en 1991, les historiens peuvent dorénavant se pencher avec plus d'acuité sur cette tragédie que fut l'aventure socialiste en URSS. L'ouverture, quoique partielle, des archives permet de jeter un nouveau regard sur cet empire autrefois si fermé. De plus, les études historiennes, politiques et philosophiques de plus en plus nombreuses depuis une vingtaine d'années sur les thèmes d'histoire et de mémoire trouvent un champ d'investigation captivant en examinant comment l'URSS est arrivée à vivre avec son passé tout en se cherchant une voie pour l'avenir.

Ce regard critique posé sur le passé soviétique a cependant eu des précédents : en 1985, la *pérestroïka* et surtout la *glasnost* de Mikhaïl Gorbatchev permettent de discuter et de critiquer le passé du régime soviétique, en s'attardant plus particulièrement sur le stalinisme (1929-1953). Gorbatchev ouvre plus grand la brèche entrouverte par Nikita Khrouchtchev de 1956 à 1964, pendant le *dégel*. À chaque fois, le désir de réformer le régime explique cette ouverture qui cherche à discuter du passé pour en dénoncer les tares et justifier les réformes. Ces déstalinisations ne peuvent venir que du sommet du Parti et même de l'initiative même du secrétaire général : Khrouchtchev, par son fameux rapport secret au XXe Congrès du PCUS¹, tenu en 1956, dénonce le culte de la personnalité de Staline et les abus les plus flagrants de cette période lui sont imputés. Gorbatchev lance la *glasnost* en 1986, entre autres pour permettre de combler les trous de l'histoire du pays et des relations avec ses voisins.²

Ces deux périodes, *dégel* et *pérestroïka*, ont aussi vu l'éclosion de nombreuses œuvres d'art remarquables, soulignant le lien étroit qui existe entre la dénonciation du système politique et la production culturelle en URSS. Les œuvres littéraires et l'épanouissement des nouveaux courants dans le domaine artistique poussent, à leur façon, encore plus loin la critique du régime. 1962 voit la publication d'un roman qui dévoile un aspect inconnu du Goulag : *Une*

¹ Abréviation du Parti communiste de l'Union soviétique.

² Notamment dans ses relations avec la Pologne, où l'URSS reconnaît finalement être l'auteur du massacre des officiers polonais à Katyn, en 1940. C'est en 1943 que les Allemands découvrent à Katyn, près de Smolensk, les cadavres de milliers d'officiers polonais et affirment que les Soviétiques sont responsables du massacre. À Londres, le gouvernement polonais en exil demande une enquête de la Croix-Rouge, ce qui irrite Staline qui rompt aussitôt toute relation avec ces derniers. Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, Paris, Seuil, 1995, pp. 344 et 381.

journalée d'Ivan Denissovitch d'Alexandre Soljenitsyne expose aux yeux de tous l'existence des camps de concentration et la diversité de leurs populations. Sous Gorbatchev, deux œuvres culturelles amorcent la *glasnost* et renouent avec les discussions sur le stalinisme : *Les enfants de l'Arbat*, un roman d'Anatoli Rybakov et *Repentir*, un film de Tengouiz Abouladze, tous deux parus en 1987. Dans les années qui suivront ces deux événements culturels, un fort débat sur le stalinisme se déroulera en URSS.

Repentir offre un portrait tout à fait extraordinaire du stalinisme grâce à son traitement poétique et surréaliste qui frôle même le grotesque. Dans le cadre de l'histoire et de la mémoire du stalinisme, il tient une place particulière comme œuvre cinématographique ayant une forte portée politique. C'est pourquoi, dans ce mémoire, nous allons étudier la dynamique qui existe entre cinéma, histoire et mémoire, plus particulièrement dans l'optique de ces événements historiques qualifiés d'« aux limites de la représentation » par leur atrocité. *Repentir* devient un exemple parfait pour illustrer comment une œuvre cinématographique joue un rôle d'importance dans le travail de mémoire d'un peuple possédant un passé traumatisant.

Notre hypothèse se présente donc de la façon suivante : pendant la *glasnost* de Mikhaïl Gorbatchev, d'intenses débats sur le stalinisme, son origine et son héritage, s'enclenchent, dont le film *Repentir* est l'un des événements déclencheurs. Dans ce contexte, la mémoire individuelle fait ressurgir la mémoire historique des crimes du stalinisme, niés en partie par l'histoire officielle. Les arts, et plus particulièrement le cinéma, deviennent le tremplin de cette résurgence. *Repentir* offre un regard aiguisé sur la façon dont la mémoire individuelle supporte la mémoire historique du stalinisme et ce, tant dans la représentation que dans la transformation esthétique du passé stalinien que le film propose. Comme cette hypothèse possède plusieurs concepts passablement complexes dont la définition et l'explication ne peuvent être approfondies dans cette introduction, ils seront plutôt discutés dans le premier chapitre du mémoire.

Notre période d'étude couvre donc les années 1985-1991, qui correspondent à l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev comme secrétaire général du PCUS jusqu'à la désintégration de l'Union soviétique. Cependant, un retour en arrière sera nécessaire pour bien saisir ce qu'est le

stalinisme, le règne de Staline s'étendant de 1929 à 1953. La première déstalinisation de Khrouchtchev, qui porte le nom de *dégel*, sera aussi abordée, de 1956 à 1964.

Le mémoire comprendra donc trois étapes : la première traitera des rapports qu'entretiennent la mémoire, l'histoire et le cinéma. La seconde abordera la question de la mémoire du stalinisme en URSS, plus particulièrement sous Gorbatchev. La troisième partie portera sur l'analyse du film sous les angles de la représentation, la transformation et l'héritage du passé.

Identification et présentation des sources

Dans le cadre des liens qui unissent la mémoire, l'histoire et le cinéma, le film *Repentir* offre une perspective exceptionnelle sur le cas soviétique. D'abord parce que son parcours est témoin des changements quant au traitement du passé qui se fait lentement dans les hautes sphères politiques de Moscou, ensuite parce que le film arrive à transformer la mémoire officielle du Parti pour faire percer la mémoire historique par le biais de la mémoire individuelle et finalement parce que les questions de mémoire, d'oubli, de repentir et de pardon sont traitées et font l'objet du film. Nous allons commencer par résumer brièvement le contenu du film avant d'expliquer son contexte de production, qui nous permettra de mieux comprendre son étonnante destinée. S'ajouteront au film les entrevues que le réalisateur a données à différents journaux et magazines ainsi que les articles parus au sujet de *Repentir*.

Repentir (*Pokayaniye* en russe, *Monanieba* en géorgien) se divise en trois parties de durées à peu près égales, pour une durée totale de 151 minutes. Le film s'ouvre sur l'image d'une pâtissière qui apprend la mort du maire de la ville, Varlam Aravidze. Les funérailles grandioses de ce dernier témoignent de son importance et de son influence sur la ville. Cependant, trois matins de suite, Abel Aravidze, le fils de Varlam, retrouve le cadavre de son père dans son jardin, même si le cadavre est retourné au cimetière à chaque fois. La troisième nuit, Abel, son fils Tornike et des amis veillent la tombe de Varlam et capturent la coupable, la pâtissière du début, Keti Barateli. Le procès de Keti s'ouvre et elle profite de cette tribune pour raconter son histoire et expliquer pourquoi elle ne laissera jamais le corps de Varlam reposer en paix. La deuxième partie du film débute, c'est un long *flashback* qui nous ramène dans le passé de Keti.

Keti a huit ans et Varlam vient d'être nommé maire de la ville. Une confrontation latente s'installe entre lui et le père de Keti, Sandro Barateli. Peintre attaché aux racines historiques et culturelles de la ville et à leur conservation, Sandro n'approuve pas la nouvelle politique de destruction du patrimoine que Varlam essaie d'implanter. Les deux se retrouvent sur des positions différentes relativement à la protection de l'église millénaire de la ville, à la nature d'un chef, à l'art, entraînant ainsi l'arrestation de Sandro ainsi que celle de son protecteur, Mikhaïl Korisheli et, finalement, de leurs femmes respectives, Nino et Elena. Interrogés, torturés, tous finiront par mourir. Keti est laissée orpheline.

La troisième partie nous ramène à la cour où Keti termine son récit, justifiant son acte d'exhumer Varlam au nom de toutes ses victimes innocentes. Tornike, consterné d'apprendre le passé de son grand-père, demande des explications et des comptes à Abel, qui les lui refuse par des réponses évasives. Abel commence cependant à se poser des questions identitaires tandis que Tornike, voyant l'inutilité de ses démarches pour qu'Abel demande pardon à Keti du mal fait par Varlam, se suicide. Abel, tout à fait déchiré, finit par jeter le corps de Varlam aux corbeaux, du haut d'une falaise. La dernière scène nous ramène dans la maison de Keti la pâtissière qui apprend la mort de Varlam, quand une vieille dame lui demande si cette rue mène à l'église. Keti répond que c'est la rue Varlam et qu'elle ne mène pas à une église. La vieille pose la question : « What good is a road if it doesn't lead you to a church? ».

« The release of this movie will be the most important event in Soviet cultural life in at least a decade. » Ainsi s'exprime l'historien soviétique dissident Roy Medvedev au moment de la sortie du film, comparant son impact pour les années 1980 à celui qu'a eu *Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne dans les années 1960.³ L'histoire de sa production le rend d'autant plus intéressant : écrit en 1982, son tournage se termine en 1984 sous le patronat du Premier Secrétaire du Parti pour la Géorgie, Édouard Chevarnadze. Ce dernier, en effet, a eu l'idée de tourner d'abord le film pour la télévision, puisque les républiques bénéficiaient de trois heures de programmation locale. Moscou et le Gosteleradio ne sont à peu près pas au courant de

³ L'historien spécialiste de l'Union soviétique Nicolas Werth fait la même comparaison dans sa critique du film d'Abouladze dans son article « *Le Repentir, une fable anti-totalitaire* » paru dans *Vingtième siècle*, no 16 (octobre-

ce qui se diffuse pendant ces heures, laissant ainsi le champ plus libre au tournage de la production. Tourné en Géorgie et avec des acteurs géorgiens, *Repentir* est considéré comme antisoviétique, à cause de son contenu : plutôt que de sortir sur les écrans, il est mis sur les tablettes du Goskino.⁴

Après la purge des anciens dirigeants nommés durant la période brejnévienne au Ve Congrès de l'Union des Cinéastes en mai 1986, premier effet de la *glasnost* de Gorbatchev lancée quelques mois plus tôt, une Commission des Conflits réévalue les films sur les tablettes pour qu'ils soient enfin diffusés. *Repentir* figure parmi les films qui trouvent une place sur les écrans, devenant un des événements déclencheurs du débat sur le stalinisme qui s'empare du pays.⁵ Ce débat est souhaité par Gorbatchev et les partisans de la *pérestroïka*. En effet, Gorbatchev affirme que la source des problèmes actuels en URSS remonte aux années 1930 et il justifie ses réformes en s'appuyant sur les écrits du Lénine des dernières années.⁶ Une certaine forme de « désacralisation » de Staline sert ainsi les objectifs de la *pérestroïka* en désavouant une partie de l'œuvre du Guide au profit d'un retour au « véritable » socialisme de Lénine. La *pérestroïka* prône également une meilleure compréhension du passé et un désir de vérité, d'autant plus que la tragédie de Tchernobyl en avril 1986 amène un désaveu de la politique du secret, l'opinion publique réclamant plus de transparence de la part des dirigeants. Par son propos, *Repentir* sert tout à fait le projet de Gorbatchev, entre autres en dénonçant le stalinisme, et les changements que désire le nouveau pouvoir de Moscou expliquent que sa diffusion ait été facilitée. Plus qu'un simple film, *Repentir* est d'emblée considéré comme un événement, soulignant le rôle socio-politique du cinéma en URSS et participant aux débats qui confrontent anciennes et nouvelles façons de penser et de se comporter les uns envers les autres.⁷ Dans les dix premiers jours de sa diffusion à Moscou, plus de 700 000 personnes sont allées voir le film et il atteint un box-office s'élevant par la suite à 30 millions d'entrées. *Repentir* est devenu un classique du cinéma géorgien et soviétique, la Géorgie étant la république possédant le plus fort cinéma

décembre 1987), p.98. Pour Medvedev, Celestine Bohlen, « Film about Josef Stalin released under new Soviet cultural policy », *Winnipeg Free Press*, 31 octobre 1986.

⁴ Le Goskino est l'organisme gouvernemental qui gère les questions entourant le cinéma.

⁵ Nous rappelons que l'autre événement est aussi d'ordre culturel. Il s'agit de la publication du roman *Les Enfants de l'Arbat* d'Anatoli Rybakov.

⁶ Mikhaïl Gorbatchev, *Pérestroïka, Vues neuves sur notre pays et le monde*, Paris, Flammarion, 1987, p. 54.

⁷ Louis Menashe, « Glasnost in Soviet Cinema », *Cineaste*, vol. 16, no 1-2 (1987-88), p. 33.

national après la Russie.⁸ Sur le plan international, *Repentir* gagne le prix spécial du jury lors du Festival de Cannes en 1987 et est en nomination pour l'Oscar du Meilleur Film Étranger 1987.

Écrit avec Nana Dzanelidze et Rezo Kveselava,⁹*Repentir* est le dernier film du réalisateur Tengviz Abouladze. Né en 1924, en Géorgie, à Kutaisi, Abouladze étudie le cinéma à l'Institut du Film de Moscou. Son premier film, *L'âne de Magdana / Lurdzia Magdany* (1956), est paru pendant le *dégel* de Khrouchtchev. Son deuxième film, *Les enfants des autres / Chuzhiye Deti* (1958), ne laisse pas vraiment de marques.¹⁰ Le cœur de son œuvre est composé de sa trilogie sur le thème de la servitude des faibles et de l'injustice des forts¹¹ : *La supplication / Molba* (1967), *L'arbre des désirs / Drevo Zhelaniya* (1978) et finalement *Repentir / Pokayaniye* (1984/1986) lui vaudront le Prix Lénine en 1988, décerné par le Comité Central du PCUS et le Conseil des ministres.¹² Il avait déjà obtenu le statut d'Artiste du Peuple en 1980, une véritable consécration.¹³ Il termine sa carrière comme membre du Parlement soviétique entre 1990 et 1991, avant de mourir en 1994.¹⁴

Démarches et méthodes

La problématique cinéma et histoire se pose pratiquement dès la naissance de l'invention des frères Lumière. En 1898, Boleslav Matuzewski, cinéaste polonais au service de Nicolas II de Russie, publie *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique*, qui lance les premières idées du couple cinéma-histoire.¹⁵ Dans une autre optique, les événements importants qui ponctuent ces premières années de cinéma se retrouvent filmés. Appelé

⁸ Andrew Horton et Michael Brashinsky, *The Zero Hour : Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992, p. 40.

⁹ Nana Dzanelidze occupe également les fonctions d'assistant-réalisateur et de compositeur sur *Repentir*. Sa carrière cinématographique se poursuit par la réalisation de *Kolybelynaja pesen* en 1990. En 1994, il scénarise et réalise son dernier film, *Lullaby / Iavnana*. Quant à Rezo Kveselava, sa collaboration avec Tengviz Abouladze commence dès 1967 où il écrit *La supplication / Molba*. En 1977, il est producteur-associé de *L'arbre des désirs / Drevo Zhelaniya*. Outre son travail avec Abouladze, il écrit *The 19th Century Georgian Chronicle / Gruzinskaya khronika 19-ogo veka* en 1978. Sites web consultés, www.allmovie.com et www.imdb.com sous les articles « Nana Dzanelidze » et « Rezo Kveselava », le 4 novembre 2002.

¹⁰ Sandra Brennan, site web www.allmovie.com sous l'article « Tengviz Abouladze ». Site visité le 12 septembre 2002.

¹¹ Léo Bonneville et Robert-Claude Bérubé, « Tengviz Abouladze », *Séquences*, no 131 (octobre 1987), p. 50.

¹² « Abouladze décoré », *Le Devoir*, 25 avril 1988.

¹³ Guy Gauthier, « Le repentir et l'accélération », *La Revue du cinéma*, no 427 (mai 1987), p. 49.

¹⁴ Brennan, *op. cit.*

chronophotographie, ce dispositif enregistrait ainsi le temps et l'histoire. Le tournant du siècle voit aussi l'apparition des premières cinémathèques, chargées de conserver les archives filmiques.¹⁶ Cependant, malgré ces débuts prometteurs, il faut attendre près d'un demi-siècle pour que les historiens commencent plus sérieusement à considérer l'archive filmique et à faire de l'histoire à partir du cinéma. Les problèmes méthodologiques soulevés par l'étude de l'image mouvante ainsi qu'une réticence à reconnaître la validité d'une telle source historique sont au cœur de ces difficultés.

Si l'on excepte l'étude de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) ainsi que l'œuvre de Georges Sadoul, historien du cinéma, il faut patienter jusqu'au début des années 1970 pour que les historiens s'attardent véritablement au document filmique. Après la publication de l'article « Société du XXe siècle et histoire cinématographique » de Marc Ferro en 1968 et la création du Historian Film Committee à Boston en 1970, historiens et chercheurs d'autres disciplines alimentent les débats.¹⁷ On remarque trois courants qui œuvrent dans cette problématique : l'approche anglo-saxonne et allemande, l'approche sémiologique et l'approche qui voit le film comme pouvant détenir une représentation cachée de l'histoire d'une époque.

Nous nous attarderons peu à la première approche, qui cherche à étudier le contenu explicite d'un film, principalement dans les documentaires et les actualités filmées. Dominée par l'International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education, ces études portent également sur le cinéma de propagande ou sur les représentations explicites de tel événement ou groupe social dans un corpus défini de films.¹⁸ L'approche sémiologique reprend les théories linguistiques de Ferdinand de Saussure pour les appliquer au cinéma. Christian Metz se présente comme le chef de file de ces recherches, qui appliquent une grille

¹⁵ Rémy Pithon, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle*, no 46 (avril-juin 1995), p. 5. Également le site web http://www.unesco.org/webworld/audiovis/reader/2_1.htm, visité le 2 octobre 2002.

¹⁶ Christian-Marc Bosséno, « Les ailes de l'histoire », *Vertigo*, no 16 (1997), p. 8.

¹⁷ John E. O'Connor, « Historians and film : some problems and prospects », *The History Teacher*, no 6 (1973), p. 544.

¹⁸ Les ouvrages adoptant ce type d'approche couvrent des objets et des périodes si différents qu'il devient impossible d'aller en chercher l'essence. Dans son article, Rémy Pithon propose quelques sujets plus fréquemment abordés, tels les propagandes nazie et soviétique, la politique cinématographique anglaise, la Seconde Guerre Mondiale, la guerre d'Espagne, la guerre du Vietnam et, parmi les sujets les plus abondamment étudiés, la propagande américaine par le film et le rôle du cinéma dans l'effort de guerre aux États-Unis. Rémy Pithon, *op. cit.*, p. 8.

d'analyse prédéterminée à une série de film ou à un seul film.¹⁹ Pour les historiens, le caractère hors-contexte historique des recherches sémiologiques peut poser problème. À ce jour, les travaux du sociologue Pierre Sorlin, notamment sur le film historique, en constituent l'apport le plus intéressant pour l'histoire.²⁰

Le troisième courant tend plutôt à aller chercher le contenu non-explicite d'un film pour en tirer une représentation dissimulée qui offre un reflet d'une époque. Les films de fiction sont préférés pour ce type d'étude, dont la plupart des chercheurs se regroupent autour du pionnier Marc Ferro.²¹ Ce dernier voit le film comme un témoin qui déstructure et détruit l'image du double d'une société, dévoilant ainsi ce qu'elle souhaite cacher.²² De même, le film peut aller jusqu'à faire rejaillir un événement de la mémoire collective et historique et devient, par le fait même, créateur d'une mémoire filmique du passé.²³

Sur la question des rapports cinéma-histoire, les années 1980 ont vu l'apparition d'un film-événement, *Shoah* de Claude Lanzmann. Avec *Shoah* se trouve soulevé le problème des limites de la représentation : comment représenter l'irreprésentable, par exemple ici le cas des horreurs de l'Holocauste juif sous le régime nazi en Allemagne? Le savoir historique change de nature, car le film, ni documentaire, ni fiction, reconstruit le passé et incarne la vérité.²⁴ Plutôt que de reprendre des archives filmiques de la période nazie déjà montrées trop souvent et qui n'offrent plus rien de neuf, Lanzmann recherche les témoins, tant du côté des victimes que des bourreaux et des spectateurs, pour qu'ils racontent ce qu'ils ont vécu à la caméra. Souvent, la voix des témoins se superpose aux images des lieux du crime tels qu'ils sont aujourd'hui pour créer un effet de vérité et de réalité époustouflant. *Shoah* est plus qu'un chef-d'œuvre artistique, c'est purement un document d'histoire.

¹⁹ Voir Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977 et *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 1984.

²⁰ Pithon, *op. cit.*, p. 6-7. Pour Pierre Sorlin, on lira *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

²² Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 39.

²³ Ferro soulève l'exemple du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein, qui ramène dans la mémoire collective cette mutinerie, épisode oublié de l'histoire. *Ibid.*, p.103.

²⁴ Rachel Ertel, « Le noir miracle » dans Bernard Cuau *et al.*, *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 52.

La dernière décennie a vu se manifester un nouvel intérêt pour la problématique cinéma-histoire. Sur le plan méthodologique, on remarque, surtout chez les Américains, de nouvelles avenues pour l'historien qui étudie l'image mouvante. *Image as Artifact* de John E. O'Connor constitue, depuis Marc Ferro avec son analyse du film *Tchapaev*, en 1976, la méthode d'analyse la plus aboutie.²⁵ S'inspirant du post-modernisme et des questions tournant autour de la véracité du récit, un courant a fait son apparition chez les historiens américains, la *New Film History*. Principalement sous la gouverne de l'historien Robert E. Rosenstone, la *New Film History* juge que certains films, par leur traitement du passé, peuvent supplanter le discours écrit par les historiens. Ne faisant pas toujours l'unanimité, ce courant a l'avantage d'alimenter les discussions sur le statut de véracité du discours écrit par rapport au discours filmique.²⁶

Méthode choisie : Marc Ferro et *Tchapaev*

Nous avons pu constater que malgré la reconnaissance du cinéma comme document historique valable, peu de méthodes restent toutefois appropriées pour les historiens souhaitant faire son étude. Dans notre cas, qui concerne, rappelons-le, l'analyse du traitement du passé stalinien, sa représentation et la transformation de la mémoire historique de l'URSS dans un film de fiction, c'est la troisième approche, celle développée par Marc Ferro, qui nous semble la plus appropriée. En effet, en allant chercher le contenu sous-jacent du film pour y retrouver les inquiétudes et les problèmes d'une époque donnée, nous arriverons ainsi de la façon la plus efficace à répondre à notre hypothèse.²⁷

Avec son étude de l'idéologie stalinienne dans le film *Tchapaev* des Vassiliev, Marc Ferro propose une grille d'analyse qui se déroule sur deux plans. Le premier, c'est l'accueil réservé au film, où un long commentaire de 1934 encense le film des Vassiliev et en résume quelques scènes. À ce commentaire, Ferro oppose son propre découpage séquentiel pour voir si la construction visible du film offre d'autres pistes d'analyse que celles recueillies par le

²⁵ John E. O'Connor (dir.), *Image as Artifact : The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, Fla., R.E.Krieger Pub. Co., 1990, 344 p.

²⁶ Robert A. Rosenstone (dir.), *Revisioning History : Film and the Construction of a New Past*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995, p.3 et 7.

²⁷ Marc Ferro, « L'idéologie stalinienne au travers d'un film : *Tchapaev* », dans Marc Ferro, *op. cit.*, pp. 82-102.

commentaire. Il y a donc une première étude des messages idéologiques diffusés par le film. C'est la première partie de l'analyse.

La seconde partie, c'est le schéma d'analyse de la construction non-visible de *Tchapaev*. Ferro, en décomposant les rapports qui existent entre les différents personnages, arrive à découvrir de nouvelles façons par lesquelles l'idéologie stalinienne se taille une place dans le film, que ce soit de façon consciente ou non. Les résultats de l'étude de Ferro dans le cas de *Tchapaev* sont intéressants : au premier niveau, le film respecte tous les mythes staliniens, ce qui explique les bons commentaires qu'il a reçus. Au second niveau par contre, on remarque que les valeurs du système d'Ancien Régime se retrouvent dorénavant identifiées au nouveau système stalinien. Par cette méthode d'analyse du contenu explicite et implicite du film des Vassiliev, Ferro arrive à voir comment *Tchapaev* récupère des valeurs jugées anti-révolutionnaires pour les transformer au profit de l'idéologie stalinienne.

Dans notre optique, cette méthode semble convenir tout à fait au type d'étude que nous faisons ici. Il s'agira pour nous d'analyser d'abord le contenu explicite, puis le contenu implicite de *Repentir* pour voir comment ce dernier traite du passé et le transforme. Le fait que la méthode de Marc Ferro ait été appliquée à un film traitant de l'idéologie stalinienne n'est pas étranger à notre choix, puisque le stalinisme est l'un des thèmes majeurs de *Repentir*. De plus, comme nous l'avons vu, les études de Ferro se trouvent au cœur de l'analyse historique des films de fiction. Pour toutes ces raisons, nous nous baserons sur sa méthode d'analyse pour constituer la nôtre.

Notre analyse se divisera donc en trois chapitres, chacun poussant plus loin notre hypothèse à partir des données du chapitre précédent.

Le premier chapitre portera sur les liens qui se tissent entre mémoire, histoire et cinéma. Nous y approfondirons les notions qui touchent la mémoire, surtout collective et historique, de même que les questions de souvenir, d'oubli, de travail de mémoire, de repentir et de pardon. Nous y traiterons également des perceptions du passé par le biais de la mémoire et de l'histoire. Ce cadre théorique nous aidera enfin à mieux comprendre le rôle que peut jouer le cinéma en tant que médium narratif dans notre conception de l'histoire et la transformation de notre mémoire.

Le deuxième chapitre touchera la question de la mémoire du stalinisme, en commençant par expliquer ce que ce terme désigne. Nous aborderons ensuite le *dégel* de Nikita Khrouchtchev, puisqu'il s'agit de la première déstalinisation et qu'il ouvre une brèche dans le régime stalinien. C'est sous l'angle du traitement du passé que se fera ce portrait, tout comme pour la dernière partie qui traite de la seconde déstalinisation, soit la *pérestroïka* de Mikhaïl Gorbatchev et plus particulièrement la *glasnost*. Dans tout ce chapitre, nous verrons également les liens étroits qui existent en URSS entre art et politique.

Le troisième chapitre se consacrera à l'analyse du film *Repentir* dans ce contexte de *glasnost*. L'analyse démontrera comment le film s'inscrit dans ces débats sur le stalinisme et comment les questions qu'il soulève sur la mémoire, l'oubli et le pardon des crimes commis sous Staline ont pu tenir une importance certaine dans les transformations que vit l'URSS de Gorbatchev.

CHAPITRE UN : LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE, LE CINÉMA

Dans ce premier chapitre, nous établirons les bases conceptuelles de notre analyse, en abordant les thèmes de mémoire, histoire et cinéma. Il s'agira pour nous d'approfondir ces notions afin de mieux comprendre les liens qui existent entre elles. Pour ce faire, nous allons tout d'abord définir la mémoire, plus précisément les mémoires individuelle, collective et historique : l'individuelle pour ses caractéristiques générales que l'on retrouve dans tous les autres types, la collective parce qu'elle concerne la mémoire d'un groupe et l'historique qui rejoint la collective, étant la mémoire de la nation. De même, nous toucherons aux définitions de souvenir, de trace et d'oubli comme éléments constitutifs de la mémoire. La deuxième partie sera consacrée aux différents usages de la mémoire, permettant d'aborder toutes les questions concernant le travail de mémoire et le pardon, si nécessaires à la vie commune et au passage vers l'avenir. En troisième lieu, nous étudierons les liens qui unissent mémoire et histoire, puisque les deux concepts traitent du passé. Leur point commun étant la narration, nous terminerons le chapitre avec le cinéma comme médium narratif. Ce dernier tient une part très importante dans notre conception de l'histoire et peut jouer un rôle majeur dans le travail de mémoire.

Les définitions de la mémoire

Depuis les écrits des philosophes grecs de l'Antiquité sur le concept de « mnemê », la définition de la mémoire s'est précisée et élargie. Son sens premier et général est bien rendu par cette définition de Jacques Le Goff : « La mémoire, propriété de conservation de certaines informations, renvoie d'abord à un ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles l'homme peut actualiser des impressions ou des informations passées qu'il se représente comme passées. »²⁸ La mémoire se rattache au souvenir que nous avons du passé. Par extension, c'est ne pas oublier. Il s'agit donc d'un lien avec quelque chose qui n'est plus et qu'elle s'attarde tout de même à faire exister pour ne pas que sa disparition soit complète.

²⁸ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Folio, 1988, p. 105.

La mémoire a, d'abord et avant tout, un caractère privé : on se souvient habituellement seul et nos souvenirs nous appartiennent de façon propre. Comme nous l'avons dit plus haut, ses principales caractéristiques se retrouvent aussi dans les autres types de mémoire que nous allons étudier. Il convient donc de les expliquer en profondeur pour bien saisir le concept.

Revenons à la mémoire privée, à laquelle nous pouvons attribuer trois traits principaux qui la déterminent : le premier, nous l'avons brièvement abordé, c'est sa « mienneté ». Nos souvenirs sont à nous et à personne d'autre, ils font partie de notre identité propre. Le deuxième trait, c'est la continuité qu'entretient la mémoire entre le passé et le présent : pour reprendre les mots de Paul Ricœur, c'est le présent du passé, que ce dernier soit proche ou lointain, car la mémoire rappelle un souvenir (présent) d'un événement qui a eu lieu (passé). Le troisième trait touche le sentiment d'orientation que la mémoire offre dans le passage du temps. Il y a un triple présent, soit le présent du passé dans la mémoire, le présent du futur dans l'attente et le présent du présent dans l'intuition.²⁹ Donc, par analogie, la mémoire se rattache à la conscience, toutes deux étant la même chose.³⁰

À travers ces trois traits, il est possible de voir la place primordiale que tient le passé quand il est question de mémoire. Ce dernier devient une référence et une forme d'ancre dans la formation de l'identité, que ce soit dans sa présence (souvenir) ou son absence (oubli). La mémoire ne devient donc pas tout le passé, mais plutôt ce qui, du passé, vit toujours en nous, que ce soit par l'expérience directe ou la transmission.³¹ Dans le cadre de la mémoire, c'est donc sous la forme du souvenir que renaît le passé, grâce à la trace.

Les souvenirs, ce sont la mémoire incarnée. Lorsque nous faisons appel à cette dernière, nous nous « souvenons », le verbe y étant directement attaché. Selon Paul Ricœur, le souvenir, c'est la présence d'une chose absente.³² De pair avec la mémoire qui est mienneté, les souvenirs sont vus comme propres à un individu, car ils nous appartiennent, sont constitutifs de notre

²⁹ Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli » dans Martine Verlhac, (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p.32.

³⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2001, p. 127.

³¹ Henry Rousso, « Le statut de l'oubli » dans Françoise Bourret-Ducrocq, (dir.), *Pourquoi se souvenir?*, Paris, Grasset, 1999, p. 109.

identité et l'acte de se souvenir se fait seul. Cependant, sur plusieurs plans, les souvenirs entretiennent des liens avec la société, limitant ainsi leur caractère individuel.

Tout d'abord, par la forme que prend le souvenir : il nous apparaît nécessairement sous la figure d'un langage, qui est une construction de la société dont nous sommes issus, le premier de ces langages étant la langue maternelle. C'est la phase déclarative de la mémoire. Le souvenir ne peut donc jamais être tout à fait à soi, puisque pour être partagé il doit être reconstitué avec des éléments qui sont communs à notre esprit et à celui des autres.³³ Ce langage, quel qu'il soit, l'influence considérablement. Le sens propre du souvenir peut demeurer inchangé, mais l'enveloppe sociale y apportera une couleur supplémentaire pouvant le modifier légèrement.

Une autre caractéristique sociale du souvenir est l'apport des autres. Les gens qui nous entourent viennent mêler leurs souvenirs aux nôtres en les complétant, en les modifiant ou en leur donnant un nouveau point de vue. Ces échanges transforment nos souvenirs et viennent enrichir notre mémoire, mais diminuent leur spécificité individuelle.

Troisième lien du social avec le souvenir : l'apport historique. Semblable à l'apport du souvenir d'autrui, l'apport historique pourrait se définir plus précisément par des éléments qui se rajoutent à nos souvenirs, mais qui n'ont pas été vécus personnellement. Par exemple, ce que nous voyons dans les bulletins de nouvelles télévisés, lisons dans les journaux, écoutons à la radio, toutes ces informations viennent prendre place dans notre mémoire, situant ce que nous vivons personnellement, sans que nous ayons pourtant pris part activement à ces événements.³⁴ Aussi, ces nouvelles données viennent-elles enrichir nos souvenirs propres et les rendre moins propres à soi. Il y a aussi le cadre collectif dans lequel nous vivons qui offre des récits venant modifier nos souvenirs. Ces récits collectifs sont renforcés par les lieux de mémoire³⁵, les

³² Paul Ricoeur, « Définition de la mémoire d'un point de vue philosophique » dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p. 28.

³³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 13.

³⁴ *Ibid.* p. 7.

³⁵ Le concept apparaît au début des années 1980 avec l'ouvrage écrit sous la direction de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Un lieu de mémoire, c'est la survivance, active ou passive, d'un événement dans l'imaginaire social. Il offre ainsi des points de repères à une société ou à une nation, se retrouvant sous des formes aussi diverses qu'un musée, un livre (comme le dictionnaire Larousse) ou un personnage historique (Jeanne d'Arc par exemple). C'est, entre autres, le désir de commémorer qui explique l'existence des lieux de mémoire : ne pas oublier pour la postérité.

commémorations, les diverses célébrations publiques qui cherchent ainsi à perpétuer le souvenir des événements qui ont marqué une nation.³⁶

Ainsi, nos souvenirs sont-ils continuellement transformés par différentes influences sociales et historiques. Ce mélange personnel/socio-historique des souvenirs se reflète dans la façon dont ces derniers sont organisés : personnellement, un individu possède des souvenirs qu'il envisage de son propre point de vue; socialement, les souvenirs deviennent des images partielles à l'intérieur d'une société donnée où ils se distribuent parmi tous les individus qui la composent. Le souvenir est littéralement imbriqué au carrefour du social et du personnel.

Le souvenir est complété par la trace, qui devient sa source. La trace, c'est ce qui laisse une empreinte sur la mémoire, permettant ainsi le déclenchement du souvenir qui, nous l'avons dit, est la représentation d'une chose absente. L'opération inverse est aussi simple : l'absence de trace, c'est l'oubli. La trace devient ainsi la garante que le souvenir ne sera pas effacé. Nous retrouvons trois types de traces qui affectent la mémoire : la trace écrite, ou trace documentaire, cherche à conserver des éléments du passé pour ne pas qu'ils sombrent dans l'oubli. Il s'agit de sa forme la plus palpable, puisque le plus souvent matérielle. La trace psychique relève des impressions qui marquent, au sens figuré, notre mémoire et qui vont provoquer un souvenir. Un exemple des plus connus est la petite madeleine trempée dans du thé de Marcel Proust.³⁷ Quant à la trace cérébrale, elle relève du domaine des neurosciences et ne concerne donc pas notre propos.³⁸ La mémoire n'est pourtant pas qu'une accumulation de traces, mais elle englobe aussi le rappel de ses traces (le souvenir).³⁹

L'époque le veut, où la mémoire traditionnelle perd du terrain et où le besoin de supports physiques de mémoire se fait sentir. Pierre Nora, dir. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, vol. 1.

³⁶ Maurice Halbwachs, cité par Paul Ricœur dans « Passé, mémoire et oubli », *op. cit.*, p. 33.

³⁷ Dans son œuvre magistrale intitulée *À la recherche du temps perdu*, Proust présente une quête, celle du héros qui fouille sa propre mémoire et ses souvenirs dans le but de trouver le bonheur et le sens de sa vie. Un des épisodes les plus connus se trouve dans le premier tome, *Du côté de chez Swann*, où notre héros, à l'âge adulte, retrouve presque miraculeusement un souvenir d'enfance oublié grâce au goût d'une petite madeleine trempée dans du thé. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987, p. 142-144.

³⁸ Il s'agira des lésions cérébrales et corticales qui affecteront la mémoire, appartenant ainsi à la biologie, la neurologie et tout autre science de la santé se consacrant aux pathologies ou à l'analyse du cerveau.

³⁹ Jean-Pierre Changeux, « Définition de la mémoire biologique » dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p. 21.

Ces traits généraux de la mémoire étant maintenant dressés, nous allons nous attarder plus longuement sur les concepts de mémoire collective et de mémoire historique, qui sont au cœur de notre problématique.

L'idée d'une mémoire collective prend sa forme avec l'ouvrage posthume de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, publié en 1950. Halbwachs y pose les bases du concept, qui sera ensuite enrichi et repris tout au long de la seconde moitié du XXe siècle. Pour Halbwachs, si la mémoire privée se présente comme la mémoire du « moi », la mémoire collective se retrouve à être la mémoire du « nous ». Cette mémoire collective ne s'oppose pas à la mémoire privée : au contraire, les deux sont liées et s'alimentent mutuellement. Nous avons déjà pu en voir quelques exemples lorsque nous avons abordé les caractères sociaux du souvenir. La collectivité dont cette mémoire provient consiste en un ensemble de personnes qui partagent des souvenirs et un avenir commun : elle se déploie jusqu'où il y a des gens qui la composent. On compte plusieurs mémoires collectives au sein d'une société et l'individu lui-même participe à plusieurs au cours de sa vie. Ainsi, chaque mémoire individuelle est une image partielle et possède un point de vue sur la mémoire collective. C'est pourquoi cette dernière n'est pas un simple calque de toutes les mémoires individuelles qui la composent, mais plutôt une enveloppe qui les engloberait toutes, ayant une vie et des lois qui lui sont propres. Sa force et sa durée sont plus grandes que celles de la mémoire privée, puisqu'elle est portée par de nombreux individus. Mais, pourtant, ce sont des individus qui se souviennent comme membres du groupe.⁴⁰ La thèse principale de Halbwachs présente donc de façon claire les liens qui sont entretenus par les mémoires privée et collective, autant sur le plan individuel que sur le plan collectif.

Paul Ricœur reprend cette définition de la mémoire collective de Halbwachs, qui reste le solide fondement du concept, en précisant quelques points. D'abord, « le concept semble être une construction sociologique sans base phénoménologique ». Parce que le « nous » du groupe peut revendiquer les mêmes traits caractéristiques que le « moi », les sentiments de « mienneté », de continuité et d'orientation dans le temps sont aussi applicables à la mémoire collective.⁴¹ C'est pourquoi Ricœur démontre que c'est par analogie seulement et toujours par rapport à la

⁴⁰ Halbwachs, *op. cit.*, p. 33-36.

⁴¹ Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », *op. cit.*, p. 32.

mémoire privée que se conçoit la mémoire collective.⁴² Et c'est aussi pourquoi cet appui que prend la mémoire collective sur la mémoire privée, et vice-versa, implique une constante relation et une étroite imbrication entre les deux. Elles se constituent mutuellement.⁴³

Pour Jacques Le Goff, cette mémoire collective s'oppose presque à la mémoire historique puisqu'elle « apparaît comme essentiellement mythique, déformée et anachronique. Mais elle est le vécu de ce rapport jamais fini entre le présent et le passé. »⁴⁴ Voyons donc quelles sont ces particularités de la mémoire historique, qui a été elle aussi d'abord définie par Maurice Halbwachs. Par opposition, il précise que la mémoire historique « suppose une reconstruction des données fournies par le présent de la vie sociale et projetée sur le passé réinventé. » Cette mémoire s'étend à plus grand qu'un simple groupe, car elle est la mémoire de la nation. Tous les événements qui composent l'histoire de la nation et auxquels je peux rattacher mes propres expériences personnelles, le plus souvent après coup, font partie de cette mémoire historique.

Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général. Mais la seconde serait, naturellement, bien plus étendue que la première. D'autre part, elle ne nous représenterait le passé que sous une forme résumée et schématique, tandis que la mémoire de notre vie nous en présenterait un tableau bien plus continu et plus dense.⁴⁵

C'est parce qu'elle est portée par des individus que la mémoire historique se différencie de l'histoire, essentiellement écrite. Halbwachs qualifie cette mémoire d'histoire vivante, car elle subsiste tout en se transformant à travers le temps et il est possible d'y percevoir plusieurs de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'extérieurement.⁴⁶ C'est sur elle que la pensée de l'individu peut s'appuyer pour préserver et discerner l'image de son passé.⁴⁷ La mémoire collective est beaucoup plus fragmentée que la mémoire historique, puisque, comme nous

⁴² Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 145.

⁴³ Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », *op. cit.*, p. 32.

⁴⁴ Le Goff, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁵ Halbwachs, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

l'avons mentionné, une société ou une nation comporte plusieurs petits groupes possédant chacun une mémoire propre.

Nous reviendrons sur les distinctions existant entre mémoire et histoire dans la troisième partie de ce chapitre, mais contentons-nous pour l'instant de souligner la continuité de la mémoire historique face à la discontinuité de la connaissance historique, qui implique un travail de périodisation.⁴⁸ Cette continuité est assurée en majeure partie grâce à la transmission intergénérationnelle des événements marquants de la nation. Ces expériences vécues directement par des individus sont retransmises aux générations futures, donnant ainsi un but et une orientation à la nation : c'est ici que se joue le triple présent de la mémoire (présent du passé, présent du présent, présent de l'avenir). Ainsi se façonne la mémoire historique, étant continuellement objet de débats dans une nation en quête d'identité et lui donnant une orientation.⁴⁹

L'identité, l'oubli, le travail de mémoire et le pardon

Parmi tous les usages possibles de la mémoire, dont l'étude peut relever de disciplines aussi différentes que la philosophie et la psychologie, nous allons aborder ceux qui sont constitutifs de la vie en collectivité, avec leurs effets à cette échelle. Bien entendu, la plupart de ces usages se remarquent aussi bien dans la mémoire individuelle, mais les mémoires collective et historique présentent des particularités dans la formation de l'identité, la question de l'oubli, des travaux de deuil et de mémoire et le pardon, que nous nous devons d'approfondir.

La définition de la mémoire nous a appris que cette dernière possédait trois traits propres qui sont sa « mienneté », les liens qu'elle entretient avec le passé et le présent ainsi que le sentiment d'orientation dans le temps qu'elle offre. Tous ses traits peuvent être également liés à la formation de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective; mémoire et identité sont imbriquées et s'alimentent mutuellement.⁵⁰ La mémoire permet aux différentes expériences

⁴⁸ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 516.

⁴⁹ Rudolf von Thadden, « Une histoire, deux mémoires », dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰ La théorie de la mémoire, issue du courant empiriste en philosophie et en psychologie, est reliée aux nouvelles idées entourant l'identité humaine telles qu'on les retrouve dans *l'Essai philosophique concernant l'entendement humain* de John Locke.

vécues, directement ou indirectement par le groupe, de se façonner pour former une unité.⁵¹ Grâce à la mémoire, nous pouvons répondre à des questions fondamentales telles que « Qui suis-je? », offrant ainsi à la collectivité des repères dans le passé sur lesquels elle peut s'appuyer pour bâtir son avenir. « Sans mémoire, une personne ne se reconnaît plus, elle s'éparpille et cesse d'exister. »⁵² Il en va de même pour le groupe et la nation, dont l'identité est un enjeu continuels dans les débats d'une démocratie.

Par sa fragilité, la mémoire entraîne en conséquence une fragilité d'identité. Cette fragilité de la mémoire est due aux différents changements qu'elle peut subir, que ce soit par l'ajout de nouveaux souvenirs ou l'oubli de quelques-uns. Rien n'est acquis avec la mémoire, elle peut se transformer sans préavis, car elle évolue avec les individus qui la portent. En conséquence, l'identité est soumise à ces fluctuations. L'inverse est aussi vrai : la fragilité de l'identité fait la fragilité des usages de la mémoire. C'est pourquoi cet intime rapport entre mémoire et identité devient fondamental lorsqu'il est question de l'identité des peuples.⁵³ Cette quête d'identité est l'une des activités les plus vitales chez les groupes autant que chez les individus : « le groupe, en envisageant son passé, sent bien qu'il est resté le même et prend conscience de son identité à travers le temps ».⁵⁴ C'est donc l'avenir qui est en question lorsque mémoire et identité posent les bases et les orientations prises par le groupe pour les générations futures.

La constitution de l'identité prend toute son importance en période de crise ou de grands changements dans une société, beaucoup plus qu'en période de « fixité des structures sociales », pour reprendre l'expression de Halbwachs : le groupe va alors chercher dans la tradition tout ce qui peut appuyer ces changements. À la rigueur, le souvenir collectif pourra se transformer en mythe.⁵⁵ Il y a trois éléments qui sont constitutifs de la crise identitaire : d'abord, le rapport au temps, qui reprend ce dont nous avons déjà traité, soit une certaine continuité à travers les époques. Deuxièmement, il y a la compétition avec autrui, car lorsque nous nous définissons,

⁵¹ Jeffrey Andrew Barash, « Mémoire et politique » dans Verlhac, (dir.), *op. cit.*, p. 50.

⁵² Krzysztof Pomian, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*, no 1 (janvier-mars 1998), p. 68.

⁵³ Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ Et c'est grâce à la mémoire que cela est possible, car elle offre une continuité entre passé et présent que l'histoire, par exemple, ne peut offrir : elle possède trop d'intervalles. Halbwachs, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

c'est souvent par rapport à l'autre, qui restitue une mémoire par son témoignage et son souvenir.⁵⁶ Finalement, la violence peut jouer une part importante dans la formation d'une identité collective, découlant de cette compétition.⁵⁷

Cette complexité de la quête identitaire se fragilise encore plus par les possibilités de manipulation de la mémoire qui existent. Le sujet, ou la collectivité, ne reconnaît pas forcément les fausses informations qui peuvent lui être délibérément communiquées, provoquant ainsi de fausses mémoires.⁵⁸ Sur le plan politique, ce phénomène se retrouve particulièrement au XXe siècle, où nous avons pu constater que des mémoires ont été manipulées par visée idéologique. Il faut distinguer ici la sélection des éléments que la mémoire retiendra pour la constitution de son identité, qui est une activité naturelle et fait partie des débats d'une société. Nous l'avons vu dans la première partie, il est impossible de tout retenir et le surplus de mémoire est aussi néfaste que le trop peu. Cependant, dans le cadre des sociétés dites totalitaires, la main mise sur la mémoire devient synonyme de pouvoir et d'autorité : la sélection des éléments du passé à retenir est contrôlée à des fins idéologiques, créant ainsi une espèce de mémoire historique officielle et artificielle.⁵⁹ Ces pratiques ont nécessairement des répercussions sur l'identité du groupe, transformant le passé pour donner une légitimité à un projet de société. C'est là où la manipulation de la mémoire peut donner lieu à d'éventuels conflits de mémoire et troubles de l'identité collective.⁶⁰

Les événements qui sont retenus par la mémoire historique pour la formation de l'identité ne sont pas toujours heureux. Lorsque le malheur, la défaite, ou tout autre drame s'abat sur un peuple, il y a tout un travail de mémoire qui doit s'exécuter, car l'oubli n'est jamais la bonne solution.

⁵⁶ Barash, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸ Changeux, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ Tzvetan Todorov, « La mémoire et ses abus », *Esprit*, no 193 (juillet 1993), p. 36.

⁶⁰ Ce phénomène a pu être remarqué notamment lors de la chute du communisme dans les pays d'Europe de l'Est, où les mémoires réprimées depuis plusieurs décennies se sont vues ravivées par l'abolition de la censure, le retour de dissidents émigrés et la découverte d'œuvres interdites, causant ainsi de nouveaux conflits des mémoires et des identités. Ces conflits étaient précédés d'une lutte constante des peuples entre la mémoire officielle et la mémoire historique « naturelle » qui était transmise par des moyens détournés de la place publique, comme la famille et les *samizdat*. Voir Pomian, *op. cit.*, p. 66.

Même si, par définition, l'oubli semble la négation de la mémoire, il en est en fait constitutif : il joue un rôle important dans la sélection des éléments qui en feront partie. L'oubli s'oppose plutôt au souvenir. Pour reprendre la formule déjà employée, c'est « l'absence de l'absent », contrairement au souvenir qui était « la présence de l'absent ». Étant constitutif de la mémoire, il possède des usages spécifiques qui ne sont pas nécessairement négatifs, au contraire. L'oubli est naturel, car il est impossible de tout retenir, et il opère une sélection, le plus souvent aléatoire, de ce que la mémoire conservera.⁶¹ Il arrive ainsi à l'alléger.

Cependant, il ne convient pas toujours de laisser l'oubli faire son travail. Il existe, depuis les grands crimes contre l'humanité du XXe siècle tel que la *Shoah*, ce qu'on appelle le devoir de mémoire.⁶² Ce devoir de mémoire devient une lutte contre l'oubli, une responsabilité qui incombe aux survivants de ces massacres de raconter leur expérience pour ne pas que l'oubli les rattrape. Ainsi, les erreurs ne pourront se répéter. Cette lutte contre l'oubli ne doit pas être systématique, en ce sens qu'il existe plusieurs formes d'oubli et qu'il en est un type qu'il convient de combattre. Il faut savoir différencier l'oubli qui allège et l'oubli qui aveugle.

Il y a trois catégories d'oubli, chacune regroupant quelques types : l'oubli passif, l'oubli semi-passif et l'oubli actif. La première catégorie, l'oubli passif, c'est celui qui est inévitable et naturel, c'est l'oubli inexorable qui se manifeste par l'effacement de toutes traces (documentaire, psychique ou corticale). L'oubli passif comprend aussi l'autre extrême, qui est l'excès du mémorable sur la capacité de remémoration. Il s'agit donc d'un oubli de réserve, et ce dernier peut permettre aux souvenirs de renaître soudainement, sous l'effet d'un déclencheur, comme la petite madeleine de Proust. L'oubli est aussi considéré comme passif lorsque c'est la sélection aléatoire qui opère, puisqu'il est impossible de se souvenir de tout : on ne pourrait supporter une mémoire intégrale. La deuxième catégorie consiste en un oubli semi-passif, ou oubli de fuite. Il se produit quand, par aveuglement, on refuse de voir et de se souvenir. La troisième et dernière catégorie est l'oubli volontaire où repose la fonction allégeante de l'oubli. Cet oubli possède un usage éthique qui nous décharge du poids du passé, car il fait partie du travail de

⁶¹ Changeux, *op. cit.*, p. 21.

⁶² Le terme apparaît pour la première fois comme le titre français d'un ouvrage posthume de Primo Levi, paru en 1995. Il s'agit d'un entretien de Levi avec deux historiens italiens, accordé en 1983. Olivier Laliou, « L'invention du « devoir de mémoire », *Vingtième siècle*, no 69 (janvier-mars 2001), p.83. Voir aussi Primo Levi, *Le devoir de mémoire*, Paris, Mille et Une Nuits, 1995.

mémoire que nous allons approfondir. Cette catégorie comprend aussi l'oubli institutionnel, ou pénal, qui concerne la sanction : une fois que la punition et le châtement ont été purgés lors d'un événement traumatique, nous pouvons oublier.⁶³

C'est donc l'oubli semi-passif qui pose problème et c'est lui qu'il s'agit de combattre lorsque nous traitons du travail de mémoire. Oublier les morts, c'est les tuer une seconde fois, dit-on. Les grands crimes du XXe siècle posent problème pour les sociétés qui les ont vécus, car on ne veut pas et on ne peut pas oublier, pour ne pas que l'histoire se répète. Comme le dit Sarah Berkowitz, une survivante d'Auschwitz « Le silence est le véritable crime contre l'humanité ». ⁶⁴ À l'inverse, la mémoire à outrance est tout aussi peu bénéfique. Surenchérir sur un passé irréversible jusqu'à ce qu'il obsède le présent n'apporte rien et ne permet pas de passer à l'avenir. C'est pourtant la tendance première de l'homme que de surenchérir sur l'irréversible, car, de cette façon, nous pouvons encore nous croire acteurs des événements.⁶⁵ Mais il faut briser cette attitude pour arriver à vivre en harmonie avec un passé lourd de crimes, de façon à ce qu'il fasse partie de la mémoire historique tout en permettant à la nation d'avancer et de donner une orientation à son futur. C'est là que s'enclenchent le travail de mémoire et le pardon.

Dans quelles circonstances convient-il de faire un travail de mémoire? Depuis l'effondrement de l'empire soviétique en 1991, la question est abondamment discutée chez les historiens, politologues et philosophes : on remarque l'amnésie qui entoure les crimes du régime soviétique comparativement à l'hypermnésie de la *Shoah* et du nazisme. Ces événements, considérés aux limites de la représentation, pour reprendre les mots de Saul Friedlander, ont tous deux un parcours très différents dans la mémoire historique qui symbolisent bien les deux pièges qu'il faut éviter pour effectuer un travail de mémoire.

La première étape du travail de mémoire, c'est le travail de deuil. Ce dernier est crucial, car il consiste en une réconciliation avec un passé qui n'est plus et qui ne reviendra pas. Sigmund Freud a approfondi la question du deuil à l'échelle individuelle, mais la théorie peut être reprise à l'échelle collective. Freud, parlant du patient :

⁶³ Paul Ricœur, « À l'horizon de la prescription : l'oubli » dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p. 92-94.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991, p. 268.

⁶⁵ Olivier Abel, « L'irréparable en histoire » dans Verlhac, (dir.), *op. cit.*, p. 62.

[...] cessant de gémir ou de se cacher à lui-même son véritable état, il lui faut trouver le courage de fixer son attention sur ces manifestations morbides, de ne plus considérer sa maladie comme quelque chose de méprisant, mais de la regarder comme un adversaire digne d'estime, comme une partie de lui-même dont la présence est bien motivée et où il conviendra de puiser de précieuses données pour sa vie ultérieure, sinon, pas de réconciliation du malade avec son symptôme et, derrière le symptôme, avec le refoulé.⁶⁶

Qu'il s'agisse donc d'une maladie ou d'un souvenir traumatisant qui nous obsède, il faut d'abord l'accepter avant de pouvoir passer à l'avenir. C'est, en quelque sorte, la possibilité de se libérer d'un souvenir soit obsédant, soit qui sombre dans l'oubli avec un risque tenace de réapparition. Une fois que la distance est bien établie et acceptée entre passé et présent, le travail de mémoire se poursuit.

Le travail de mémoire s'articule autour des débats collectifs qui ont pour sujet les événements qui doivent faire mémoire. Une fois faite la distanciation passé-présent, c'est par la chance de raconter autrement que l'on achève de se libérer du passé.⁶⁷ Cet état de choses n'est possible, collectivement, qu'en démocratie, et cela en est d'ailleurs une des conditions : une démocratie se doit de reconnaître ses erreurs ou ses crimes, de les assumer et de reconsidérer le passé qui a encore un sens dans le présent.⁶⁸

Cette réconciliation passe d'abord par l'évitement de se concentrer sur un seul événement : c'est par le débat qu'une multitude de points de vue peut se développer pour traiter de l'événement en question. C'est ce même débat qui façonne la mémoire historique. Le travail de mémoire passe par la transformation du souvenir et c'est grâce à la narration qu'elle s'exécute. C'est donc ici que la mise en langage du souvenir revêt toute son importance, car le langage adopté décidera de la forme que le souvenir prendra pour les générations futures. Cette narration fera supporter l'horreur des événements aux limites.⁶⁹ L'événement traumatique se trouve ainsi complètement extériorisé, d'abord par la distanciation du passé, ensuite par l'acceptation d'une blessure, finalement par l'horreur transformée grâce à la possibilité de

⁶⁶ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, cité dans Ricœur, « Passé, mémoire, oubli » dans Verlhac, (dir.), *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸ Dominique Schnapper, « La mémoire politique » dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p.100.

⁶⁹ Martine Verlhac, « Introduction » dans Verlhac, (dir.), *op. cit.*, p.16.

raconter autrement. Ainsi, le souvenir n'est plus obsédant, l'oubli est évité et l'on peut passer à l'avenir. Pour être tout à fait complet, le travail de mémoire culmine avec la mémoire heureuse, lorsque l'image poétique vient finaliser la transformation du souvenir.⁷⁰

La question du pardon est détachée de celle du travail de mémoire, car elle possède des caractéristiques très précises. Le pardon, c'est l'acte final qui peut couronner tout ce processus, mais est-il indispensable? Il est lui-même le fruit et le centre de réflexions riches et complexes depuis la *Shoah*.⁷¹ Les chercheurs qui étudient cette question ont tout de même établi un certain parcours à suivre pour les peuples dans le cadre d'événements dits « aux limites de la représentation »; le pardon termine ainsi le cycle éthique commencé par le tragique, pour reprendre les mots de Hegel.⁷²

Le pardon, c'est la variante bénéfique de l'oubli. Selon Ricœur, il s'agit de l'horizon commun de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli.⁷³ Il opère non pas comme un effacement, mais comme un acte de souvenir où la victime se rappelle avoir été la cible d'un crime ou d'une faute et décide de ne pas en tenir compte dans ses relations avec le criminel.⁷⁴ En ce sens, il est un acte positif qui permet de faire une coupure dans l'enchaînement des causes et des effets d'événements traumatiques et offre ainsi la possibilité d'une nouvelle naissance, d'une nouvelle histoire.⁷⁵ C'est pourquoi il devient, malgré sa complexité, l'achèvement du travail de mémoire.

Le pardon dont nous traiterons ici sera celui qui est impliqué dans les événements ayant laissé une marque traumatique dans la mémoire historique des peuples. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il y a eu au XXe siècle des crimes collectifs dont l'horreur était telle qu'on les a jugés aux limites de la représentation. La faute, qui est une présupposition essentielle pour qu'il y ait un pardon, est alors à un tout autre niveau. Ce n'est plus seulement la loi d'un état qui a été transgressée, mais un code moral, une éthique que l'on voudraient universels. Il s'agit d'un

⁷⁰ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.94.

⁷¹ Nous rappelons l'amnésie des crimes soviétiques du XXe siècle : la question du pardon des événements aux limites a donc surtout été celle des Juifs face à la *Shoah*.

⁷² Verhlac, *op. cit.*, p. 14.

⁷³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 593.

⁷⁴ Armand Abecassis, « L'acte de mémoire » dans Olivier Abel, (dir.), *Le pardon. Briser la dette et l'oubli*, Paris, Seuil, 1998, p. 152.

⁷⁵ Julia Kristeva, « Mémoire et santé mentale » dans Bourret-Ducrocq, (dir.), *op. cit.*, p. 126.

mal extrême, qualifié d'impardonnable.⁷⁶ Cependant, la vie collective implique que nous devons pardonner pour pouvoir continuer à vivre ensemble. « Le pardon est là précisément pour pardonner ce que nulle excuse ne saurait excuser car il n'y a pas de faute si grave qu'on ne puisse, en dernier recours, la pardonner. »⁷⁷ Il y a donc certaines conditions qui deviennent nécessaires pour passer au travers de la mémoire de ces événements, sans les oublier ou qu'ils soient obsédants.

Il est essentiel que la justice s'applique lorsqu'il y a crime de cette ampleur : gracier serait ratifier l'impunité et serait aussi une grande injustice pour les victimes.⁷⁸ Il doit donc y avoir punition, reconnaissance de la faute et du coupable. Cette dernière implique un nouvel élément, qui est l'intention du coupable lorsqu'il commettait son crime : le mal peut être fait avec le dessein de faire le bien.⁷⁹ La question est justement intéressante dans le cadre des crimes commis sous les idéologies nazies et communistes, qui justifiaient l'élimination des races inférieures ou des classes sociales indésirables comme une étape nécessaire vers une société meilleure : le bien commun prime sur l'individu. Cela amène une responsabilité élargie des actes posés, touchant ainsi indirectement d'autres personnes que les seules victimes.⁸⁰

Il convient donc, et il s'agit de l'élément le plus important, d'établir justement la responsabilité du crime pour être en mesure de punir correctement. Si ce sont des institutions politiques qui portent cette responsabilité, comme elles n'ont pas de conscience ni aucune notion de moralité, c'est la masse des actes individuels qui ont contribué à la culpabilité criminelle de politiques qui représentent ces institutions. Cela signe la fin de la responsabilité collective et le début de la responsabilité individuelle. On peut punir des individus et c'est ici que cela

⁷⁶ Les auteurs ne s'entendent pas tous sur la question du pardon, dans le cas de la *Shoah* par exemple. Tzvetan Todorov considère que les crimes nazis ne doivent pas nécessairement être pardonnés, mais nous devons éviter de les oublier pour ne pas qu'ils se répètent : il y a une leçon à tirer de l'histoire. Paul Ricoeur, par contre, juge qu'il y a de l'impardonnable, mais si la justice passe pour les criminels, le pardon est possible. Nous ne plongerons cependant pas dans ce débat et jugerons que nous pouvons pardonner, suivant certaines conditions bien établies. Voir Todorov, *Face à l'extrême*, *op. cit.* et Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*

⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le pardon*, Paris, Aubier, 1957, p. 203. Cité dans Olivier Abel, « Tables du pardon » dans Abel, (dir.), *op. cit.*, p. 243.

⁷⁸ Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 608.

⁷⁹ Abel, « L'irréparable en histoire », *op. cit.*, p. 62.

⁸⁰ *Idem.*

commence. La punition ne s'efface pas avec le temps, il y a toujours un coût à payer pour les crimes commis.⁸¹ Une fois la dette acquittée, le pardon peut se faire.

Une fois la faute et la responsabilité du coupable établies, les conditions nécessaires au pardon doivent être réunies pour que le processus soit complété. D'abord, nul ne peut se pardonner à soi-même. Selon Hannah Arendt, c'est parce que nous ne pouvons nous percevoir nous-même autrement et nous nous fermons ainsi à d'autres représentations. Et la multitude des points de vue est essentielle dans le travail de mémoire comme dans le processus de pardon.⁸² Ensuite, seul celui qui a reconnu sa faute peut être pardonné, de même qu'il est le seul à pouvoir se repentir. C'est d'ailleurs reconnaître la fierté du coupable que d'attendre son aveu.⁸³ Troisièmement, il n'y a que celui qui a subi le tort qui possède le pouvoir de pardonner. Cela pose problème lorsque le cercle des victimes s'agrandit toujours, par communauté de liens, ce qui revient à la responsabilité élargie évoquée plus haut. Un paradoxe s'installe, où les représentants des institutions coupables et les victimes « élargies » deviennent des représentants des acteurs du crime, mais n'ont pas été touchés directement l'un et l'autre par les actes.⁸⁴ Quatrième condition du pardon : il ne faut pas confondre le pardon demandé avec le pardon obtenu et finalement, il faut pouvoir punir pour pouvoir pardonner.⁸⁵ Ces conditions réunies, le pardon devient ce geste historique qui permet de passer à autre chose.

Il convient ici d'approfondir la notion de repentir et ce, pour plusieurs raisons : d'abord parce que le repentir se rattache au pardon, ensuite parce que le repentir est un geste politique d'importance dans un processus de changement de régime et, finalement, notre source cinématographique en porte le titre. Le repentir est au cœur du film d'Abouladze.

⁸¹ Henry Rousso, *La hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998, p.46.

⁸² Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 303. Cité dans Abel, « Tables du pardon » dans Abel, (dir.), *op. cit.*, p. 233.

⁸³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 620.

⁸⁴ À ce sujet, Emmanuel Levinas pose la question « A-t-on le droit de punir les enfants pour les fautes des parents? [...] Punir les enfants pour les fautes des parents est moins effrayable que de tolérer l'impunité quand l'étranger est offensé ». Emmanuel Levinas, *Quatre lectures talmudiques* (la première), Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 60. Cité dans Abel, « Tables du pardon », dans Abel, (dir.), *op. cit.*, p. 249.

⁸⁵ Abel, « L'irréparable en histoire », *op. cit.*, p. 65.

Comme le pardon, le repentir provient aussi de l'héritage judéo-chrétien. L'homme étant voué au péché, puisque marqué par le péché originel, il doit se repentir et reconnaître le mal dont il est responsable.⁸⁶ Si le pardon vient de la victime, le repentir vient du coupable, qui admet et regrette la faute qu'il a commise. Il implique la demande de pardon à Dieu, mais surtout à la victime, permettant ainsi une sorte de purification et posant les bases d'une réconciliation. Il demande donc un regard sur soi et le doute qui découle des gestes posés. Trois démarches sont nécessaires pour la réalisation du repentir, qui se rapprochent des démarches du pardon : d'abord, le coupable doit sincèrement reconnaître et vouloir réparer la faute qu'il a commise. Ensuite, la victime doit accepter le repentir et pardonner. En dernier lieu, une tierce partie ou une autorité doit s'assurer de la validité du repentir et sanctionner en conséquence. Il y a donc trois acteurs dans l'acte de repentance, soit l'auteur du mal, sa victime et un garant de la qualité de la repentance. Les sentiments et difficultés de ces protagonistes complexifient la réalisation de l'acte.

Comme le pardon historique, le repentir en politique est un phénomène assez récent, qui date surtout de 1989 et de la fin des régimes communistes dans les pays d'Europe de l'Est. Car, malgré les efforts faits pour les dissocier, moralité et politique restent intimement liées et le repentir devient un acte public de la moralité triomphante. On retrouve ce type de repentir politique sous trois formes. La première consiste en ces repentances spectaculaires, qui soulèvent la question de leur vérité et de leur sincérité. Le deuxième cas de repentir est celui qui est nécessaire lors d'un changement de régime et qui devient indispensable à la réconciliation nationale. C'est, dans une certaine mesure, le cas de l'URSS dans la seconde moitié des années 1980. Les repentances refusées deviennent la troisième forme, là où le pardon ne se fait pas.

Depuis quelques années, le repentir est à la mode pourrait-on dire. Ce besoin de demander pardon publiquement surgit avec le devoir de mémoire, surtout depuis l'effondrement des régimes communistes en Europe de l'Est. Comme pour la question du pardon, le repentir nécessite des bases morales communes pour le coupable et la victime et c'est là où apparaît la nouveauté des dernières années : depuis la fin de l'influence des religions (du moins en Occident), où les notions de bien et de mal résidaient dans une instance divine

⁸⁶ Philippe Moreau Defarges, *Repentance et réconciliation*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, p. 11.

supérieure, et la fin des idéologies du XXe siècle où un pouvoir décidait de ce qui était moral (le doute n'a pas sa place dans un tel contexte, où une foi dans le régime politique est exigée), vers où se tourner maintenant pour poser les limites du bien et du mal? C'est là que la question se complexifie et où le désir de se tourner vers une morale universelle apparaît.⁸⁷

Il faut souligner que c'est le vaincu qui se repent, celui qui ne se sent plus porté par l'histoire et non pas le vainqueur. Le repentir en politique peut donc effectivement être considéré comme un symptôme d'une transformation de régime. Finalement, aussi difficile que puisse être le repentir, il est encore plus difficile de pardonner et c'est là que réside la clé du travail de mémoire historique.

Avec le pardon qui couronne le travail de mémoire, justice est faite et les criminels sont punis pour leurs actes. Ainsi, on n'oublie pas, mais cet acte de justice n'alimente pas le ressentiment envers un lourd passé. En dernier lieu, la mémoire devient heureuse quand l'image poétique complète le travail de mémoire.⁸⁸ Sa transmission devient ainsi plus sereine, non-haineuse.

Toutes les questions soulevées dans cette partie, soit l'identité, l'oubli, le travail de mémoire et le pardon, possèdent des liens très forts avec l'histoire. Histoire et mémoire se recoupent et se différencient, chacune ayant son rôle à jouer et il convient maintenant d'établir la part que tient chacune dans la société, de même que leurs points communs.

Les liens entre l'histoire et la mémoire

S'il a beaucoup été question de mémoire dans ce chapitre, l'histoire n'a surtout pas lieu d'être négligée. Elle aussi entretient des liens avec l'identité et le travail de mémoire, mais elle possède ses caractéristiques propres que nous présenterons avant de nous attarder sur les différences et les liens entre histoire et mémoire.

⁸⁷ Chantal Delson, « Paradoxes du repentir », *Commentaire*, no 81 (printemps 1998), p. 49.

⁸⁸ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 94.

Comme la mémoire, l'histoire a le passé comme source première. Cependant, le discours de l'histoire se veut posé, réfléchi, s'appuyant sur des sources solides et suivant une méthode qui permet à l'historien de se rapprocher le plus possible de la vérité. Nous proposons d'adopter la définition de Bogumil Jewsiewicki et Jocelyn Létourneau dans *L'histoire en partage* pour mieux cerner ce qu'est l'histoire :

Le passé est le tohu-bohu de ce qui fut. L'histoire est le récit cohérent de ce que l'on est en mesure de reconstituer à la suite d'un travail d'enquête systématique et de déduction vraisemblable, ou ce que l'on s'autorise à dire parce que l'on détient un pouvoir que l'on veut continuer d'exercer. L'histoire s'édifie sur des bribes du passé, mais l'historien ne peut en restituer la totalité du « contenu ».⁸⁹

Ainsi, l'histoire est un récit des événements du passé qui se veut scientifique. Conjointement avec la mémoire, elle joue un rôle d'importance dans la formation de l'identité, car elle permet elle aussi de poser les bases du passé qui serviront au groupe à se forger une continuité dans le temps. Son discours plus détaché et moins personnel offre une nouvelle perspective.

L'opération historique consiste, certes, pour une part en une forme d'anamnèse, c'est-à-dire une remise en mémoire d'un passé qui a pu être oublié faute de transmission, ou refoulé parce qu'il est traumatique – ce qui signifie donc, dans ce dernier cas, qu'il est toujours présent même s'il n'est pas conscient, et non pas qu'il est « oublié ».⁹⁰

Cette opération historique possède une deuxième fonction tout aussi essentielle, qui est de mieux connaître et d'interpréter différemment un passé ignoré qu'il faut d'abord découvrir pour pouvoir lui redonner vie,⁹¹ car c'est la connaissance qui est le but premier de l'historien.⁹² La mémoire, quant à elle, ne passe pas par ce parcours de connaissance scientifique : portée par des individus, elle est soumise à un caractère très contemporain : il est plus difficile pour elle de se distancer du passé, contrairement à l'histoire. L'implication de l'histoire dans la mise en distance du passé si nécessaire lors du travail de deuil vient compléter et aider le travail de mémoire.

⁸⁹ Bogumil Jewsiewicki et Jocelyn Létourneau, (dir.), *L'histoire en partage : usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 15.

⁹⁰ Rouso, « Le statut de l'oubli », *op. cit.*, p. 110.

⁹¹ *Idem.*

⁹² François Bédarida, « La mémoire contre l'histoire » *Esprit*, no 193 (juillet 1993), p. 10.

L'histoire aide non seulement à étendre la mémoire là où elle a pu oublier de transmettre des événements d'importance, mais elle l'aide aussi à se repositionner lorsque cette dernière se replie et se referme sur ses souffrances.⁹³ Il faut donc distinguer les liens qui unissent la mémoire et l'histoire du passé proche et du passé lointain. Un passé lointain implique de grandes différences entre l'histoire et la mémoire, ce qui est compréhensible car les événements vécus ont pu changer de sens et de caractère avec le temps et ne touchent plus aussi directement les sociétés. Au contraire, un passé proche amène des différences minimales, car l'historien lui-même porte la mémoire de ce passé : il doit arriver lui-même à s'en détacher pour appliquer sa méthode de recherche systématique et arriver à séparer le passé du présent.⁹⁴ C'est en ce sens que l'histoire devient particulièrement importante dans le travail de mémoire des événements traumatiques abordés dans la section précédente.

Il faut aussi mentionner le fait non négligeable que la mémoire est devenue, depuis une trentaine d'années, un objet d'étude de l'histoire,⁹⁵ modifiant ainsi le statut que possède le passé dans les sociétés contemporaines : il n'a plus seulement une signification pour les générations actuelles, mais aussi une place et une position emblématique dans la perception que l'on se fait de l'avenir de la nation.⁹⁶ L'histoire, si elle peut nourrir la mémoire, n'offre pourtant pas de liens aussi forts que cette dernière pour la création ou le maintien d'une identité. Sous la poussée de l'histoire, il y a une rupture identitaire. Parce que la mémoire perd sa place traditionnelle dans nos sociétés modernes, elle doit se trouver de nouveaux supports.

Là où l'histoire rejoint la mémoire - et aussi l'imagination -, c'est dans la représentation qu'elle donne de quelque chose qui est absent.⁹⁷ Cette représentation se construit sous la forme d'un récit historique qui cherche à se rapprocher autant que possible de la réalité du passé. Son point commun avec la mémoire réside en ce fait que toutes deux font la représentation d'un réel antérieur, contrairement à l'imagination qui représente un irréel. Cependant, histoire et mémoire sont toutes deux susceptibles de glisser vers l'imagination. En ce qui a trait à la mémoire, il y a toujours une possibilité de glissement des souvenirs vers l'imagination, car

⁹³ Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 650.

⁹⁴ Pomian, *op. cit.*, p. 107.

⁹⁵ C'est le cas depuis 1973 et l'ouvrage de Jacques Le Goff et Pierre Nora intitulé *Faire de l'histoire*.

⁹⁶ Henry Rousso, « Réflexions sur l'émergence de la notion de mémoire » dans Verlhac, (dir.), *op. cit.*, p. 81.

⁹⁷ Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 53-54.

plusieurs souvenirs fictifs viennent compléter les souvenirs réels.⁹⁸ Avec l'histoire, c'est avec sa structure narrative qu'elle se rapproche de l'imagination et surtout, de la fiction, car fiction et histoire appartiennent à la même classe au sujet de la structure narrative.⁹⁹ Longtemps, l'histoire fut considérée comme un récit littéraire et c'est parce que ce caractère narratif de l'histoire est oublié de nos jours, au profit du discours scientifique, que l'on connaît moins bien ses structures narratives qui la rapprochent de la fiction : « La narration historique meurt parce que le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible. »¹⁰⁰

C'est donc sur le plan de la narration que se retrouvent histoire et mémoire. Cette narration implique de pouvoir raconter pour transmettre le passé de façon à ce qu'il soit compréhensible. De plus, cette narration est le langage à adopter pour formuler le tort et le pardon lors des événements traumatiques, c'est le langage du travail de mémoire.¹⁰¹ Il s'agit non pas seulement d'une re-présentation du passé, mais surtout d'une reconstruction. La distinction est importante, puisqu'un passé reconstruit peut être détruit par et pour une nouvelle reconstruction, donnant ainsi lieu à de nombreuses interprétations qui sont si essentielles lors du travail de mémoire. La mémoire y trouve son compte et l'histoire reconstruite permet de poser les bases démocratiques d'une société qui ne cesse de se questionner et de réinterpréter son passé.

L'histoire a souvent dû faire face à une vision du passé issue de ce que notre mémoire conserve des romans et des films historiques. Tout ce que l'histoire se veut de scientifique se retrouve à affronter la fiction dont nous traitons plus haut. Et c'est un adversaire redoutable pour elle, car si l'histoire change et se transforme selon les nouvelles découvertes ou le recul pris face à certains événements, l'œuvre d'art reste immuable et se perpétue dans les mémoires.¹⁰² L'histoire a donc tout avantage à s'approprier autant que possible les différentes possibilités de narration qui s'offrent à elle. D'autant plus que, nous l'avons déjà dit, la mémoire devient

⁹⁸ Halbwachs, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁹ Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, p. 287.

¹⁰⁰ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Informations sur les sciences sociales*, vol. IV, no 4, p. 75. Cité dans Le Goff, *op. cit.*, p. 207

¹⁰¹ C'est Walter Benjamin qui soulève cette idée de la narration comme langage permettant d'exprimer le tort et le pardon. Cette narration deviendrait ainsi le langage de la cicatrisation, effectuant le travail de remémoration jusqu'à « l'oubli ». Dans Abel, « Tables du pardon », dans Abel, (dir.), *op. cit.*, p. 228.

¹⁰² Ferro, *op. cit.*, p. 218.

heureuse lorsqu'elle est complétée par l'image poétique. L'histoire, par le langage et la structure narrative qu'elle adopte, arrive donc à reconstruire le passé pour le relancer dans les mémoires. C'est de cette façon qu'elle apporte sa contribution extrêmement importante au travail de mémoire.

Nous avons déjà abordé le thème des événements aux limites de la représentation. Ce problème si particulier au XXe siècle amène des questionnements certains sur l'histoire et la forme qu'elle doit prendre pour être en mesure de comprendre, d'expliquer et de transmettre ces épisodes noirs de l'histoire humaine tout en restant près de la vérité. C'est là que l'exploration d'autres modes de narration que le discours scientifique devient intéressante pour l'historien : le livre, loin d'être le support unique de la connaissance historique, peut se voir heureusement remplacé par l'art plastique, le théâtre et le cinéma par exemple.¹⁰³ D'ailleurs, le passé lui-même, par les traces qu'il laisse, commande bien souvent sa narration.¹⁰⁴ N'oublions pas que c'est par la mise en récit d'un événement traumatique que se fait le travail de mémoire et qu'il ne faut donc pas nier l'importance de ce dernier. Et le récit historique qui n'est pas littéraire ne perd pas pour autant son historicité, malgré ses nouveautés dans les formes; au contraire, il devient même plus intelligible et dans cette perspective, le cinéma offre un moyen extraordinaire pour faire de l'histoire. Plus que tout autre art, il rejoint l'histoire et la mémoire grâce à sa structure narrative unique.

Le cinéma

Le choix du cinéma comme médium narratif de l'histoire et de la mémoire s'avère des plus intéressants, tant sur le plan esthétique que sur le plan culturel. Récit historique qui transforme la mémoire, le cinéma a acquis au cours du XXe siècle une place très enviable comme art et divertissement dans la majorité des cultures du monde.

Depuis sa création en 1895, le cinéma s'est bâti au fil des ans un langage qui lui est propre et qui continue d'évoluer. Ce langage cinématographique bénéficie de l'extrême diversité et du caractère artistiquement complet que possède le cinéma. Le son, l'image et son montage, le

¹⁰³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 337.

dialogue, le jeu des acteurs, la mise en scène offrent tous des possibilités étonnantes pour construire un récit qui soit intelligible et qui puisse même dépasser une description directe de la réalité par son pouvoir métaphorique.¹⁰⁵ Ce langage permet au récit cinématographique de se tailler une place particulière lorsqu'il s'agit de la narration, car le cinéma arrive à reconstruire une histoire : quelle qu'elle soit, il se l'approprie et la re-produit pour qu'elle se forme à lui. Le langage cinématographique d'abord, puis la mise en récit font du cinéma une narration unique, parce qu'il utilise simultanément de nombreux systèmes d'expression.¹⁰⁶

Et les images du récit cinématographique offrent une durabilité qui persiste et qui passent d'une génération à l'autre. Même si parfois leur signification originelle est remplacée dans le temps par une autre, il n'empêche qu'elles se présentent comme le support idéal aux récits de mémoire des individus.¹⁰⁷ La culture de masse, si caractéristique au XXe siècle, a trouvé avec le cinéma son promoteur rêvé : simple diffusion, reproductible à l'envie, le cinéma est un art accessible à tous, favorisant ainsi la durabilité de ces images qui s'imprègnent dans le plus de mémoires possibles.

C'est ainsi que le cinéma construit une relation si spéciale avec le spectateur :

Le cinéma construit avec ses spectateurs une relation esthétique et historique, voire même idéologique, nous aidant à mieux comprendre la corrélation entre l'« intériorité de notre mémoire » et le « processus de notre socialisation » (Paul Ricœur), entre une représentation du monde (le cinéma) et la manière dont les hommes vivent dans ce monde (l'histoire).¹⁰⁸

Le cinéma contribue donc à la compréhension et à la perception du monde qui nous entoure. Il contribue aussi nécessairement à nous faire comprendre l'histoire, puisque les films ne traitent pas que du présent, mais aussi du passé. Il n'est pas faux de dire que la conception que la plupart des gens ont du passé et de l'histoire leur vient plus du cinéma que du discours historique scientifique.

¹⁰⁴ Jewsiewicki et Létourneau, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁵ Ricœur, *Temps et récit*, p. 12.

¹⁰⁶ Pierre Sorlin, *The Film in History : Restaging the Past*, Totowa, N.J., Barnes and Noble Book, p. 211.

¹⁰⁷ Pomian, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁸ Antoine De Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 1998, p.15.

C'est d'ailleurs un des problèmes de l'historiographie contemporaine que d'avoir à démystifier et à réajuster les fortes représentations historiques véhiculées par un médium aussi puissant que le cinéma : ces représentations sont rarement en harmonie avec les textes historiques issus d'une méthode et d'une analyse éprouvées par des professionnels.¹⁰⁹ Parce que, contrairement à la mémoire et à l'histoire qui traitent du passé, c'est le présent qui commande la narration au cinéma. Au moment où l'œuvre s'accomplit, ce dernier choisit les données qui ont une signification au présent pour son récit.¹¹⁰ Ce qui n'empêche cependant pas le récit cinématographique de pouvoir être considéré comme un récit historique à part entière.

Là où la plupart des historiens ne reconnaissent pas l'historicité du cinéma, c'est sur le plan de la véracité de son récit : l'histoire cherchant à se rapprocher le plus possible de la réalité, le cinéma, par son caractère fictif, s'éloigne de cette conception. C'est oublier que l'histoire littéraire, pourrait-on dire, est elle aussi une narration et que ce genre de problème existe parmi toutes les formes d'écriture narrative : ce statut de vérité repose plutôt sur le « pacte » tacite entre le producteur d'histoire et le récepteur qui voient le récit comme vrai.¹¹¹ « La relation pouvant être établie entre un film et la « réalité » n'est pas différente de celle existant entre un fait et un discours historique. »¹¹²

Ceci dit, sur le plan narratif, cinéma et histoire arrivent à se rejoindre sur la reconstruction du passé que tous deux opèrent, la différence se situant, bien évidemment, dans la narration que cette reconstruction adoptera. Cette narration tissera le dialogue entre passé et présent qui est au cœur du travail du cinéaste. Le cinéma devient donc producteur d'histoire et non pas seulement reproducteur. Il amène l'historien à se questionner sur l'écriture de l'histoire et la construction du récit pour en venir à une certaine véridicité du passé.¹¹³ Nous prendrons, pour illustrer cette spécificité du récit cinématographique historique, une citation de Marc Ferro sur *Le cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein, réalisé en 1925 en Union Soviétique : « Rien ne vaut [*Le cuirassé Potemkine*] où fourmillent les contrevérités pour rendre intelligible et sensible la

¹⁰⁹ Stuart Liebman, « Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais » dans de Baecque et Delage, (dir.), *op. cit.*, p. 195.

¹¹⁰ Ferro, *op. cit.*, p. 214.

¹¹¹ Roger Chartier, « La vérité entre fiction et histoire » dans de Baecque et Delage, (dir.), *op. cit.*, p. 15.

¹¹² Christian Delage, « Cinéma, enfance de l'histoire » dans de Baecque et Delage, (dir.), *op. cit.*, p. 97.

¹¹³ Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique » dans de Baecque et Delage, (dir.), *op. cit.*, p.115-116.

Révolution de 1905 [...] C'est justement parce que ce film n'est pas une reconstitution mais une reconstruction qu'il atteint à une forme supérieure d'analyse historique. »¹¹⁴ L'important n'est donc pas tant la fidélité au détail historique que de reconstruire dans le but de rendre l'histoire intelligible au présent.

C'est en faisant concorder trois types d'histoire que le récit cinématographique inscrit l'histoire : la première, c'est le genre d'intrigue du film, la deuxième, c'est la fonction de mémorialisation que le film remplit et la dernière, la façon dont il participe à un destin commun.¹¹⁵ On remarque que ces trois fonctions sont très près de la constitution d'identité, du travail de mémoire et de la narration impliqués dans ce processus. Le cinéma joue donc un rôle éminemment important dans la constitution de la mémoire.

Halbwachs nous disait que des éléments extérieurs pouvaient venir se greffer à nos souvenirs et les modifier ou les compléter. Dans le cas de la mémoire historique, le cinéma prend donc une place définitivement incontournable dans le souvenir que nous avons d'événements qui, souvent, n'ont pas été vécus directement, mais par l'entremise de médias.

Lorsque le passé proche est lourd de souvenirs traumatiques, tels que les événements aux limites de la représentation traités dans la deuxième partie, c'est avec le cinéma qu'il est possible de transformer ces souvenirs pour comprendre ces événements et pouvoir accepter de vivre avec un passé douloureux. Ferro appelle mémoire filmique cette mémoire des peuples qui est intimement liée aux images de son passé.¹¹⁶ Le cinéma joue un rôle aussi dans la mémoire historique puisqu'il peut transformer cette mémoire avant de la relancer dans la société.

D'abord, le récit cinématographique, comme nous l'avons vu avec l'histoire, peut agir comme une mise à distance du passé lorsqu'il y a un travail de mémoire à effectuer, en construisant le sentiment du temps. En tant que récit historique, c'est d'ailleurs une de ses fonctions. Le passé est ainsi revisité selon la perception et les préoccupations du présent, tout comme l'histoire, mais sa reconstruction les détache l'un de l'autre et permet la réconciliation.

¹¹⁴ Ferro, *op. cit.*, p. 255.

¹¹⁵ Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma » dans de Baecque et Delage, (dir.), *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁶ Ferro, *op. cit.*, p. 63.

Tout, dans la construction cinématographique, reflètera cette présence du présent dans l'interprétation donnée du passé. Cette distanciation passé-présent pour accepter un passé qui est révolu est le travail de deuil, nous l'avons vu.

Par son caractère métaphorique, le cinéma permet de rendre intelligible ces événements aux limites de la représentation que l'histoire littéraire, trop attachée à la réalité, ne pourrait faire sans horrifier. La mise en langage cinématographique permet de jouer avec de multiples aspects pour donner un résultat toujours aussi valable historiquement (comme nous l'avons vu pour *Le cuirassé Potemkine*), mais supportable pour les spectateurs. C'est alors que ces images pourront venir s'ajouter aux souvenirs qui existaient déjà dans les mémoires pour les compléter ou les transformer. Cette transformation de la mémoire historique rendra le passé traumatique beaucoup plus supportable, évitant ainsi de l'oublier. Car la transmission du passé est toujours aussi importante et il faut apprendre à vivre avec le souvenir d'une tragédie plutôt que sans lui ou contre lui.¹¹⁷

C'est ainsi que le cinéma complète la mémoire et l'histoire lors du travail de mémoire : en transformant l'événement dans la mémoire historique par un souvenir, un discours historique solide, mais dont la représentation rend plus tolérable le rappel, permettant ainsi de vivre en harmonie avec lui. Il devient alors possible de passer à l'avenir sans oublier le passé et sans qu'il nous obsède.

¹¹⁷ Rousso, *La hantise du passé*, p. 47.

CHAPITRE DEUX : LA MÉMOIRE DU STALINISME

Dans ce deuxième chapitre, nous aborderons plus en profondeur la question de la mémoire du stalinisme, particulièrement sous Gorbatchev. Cette question est extrêmement importante, car pendant toutes les décennies qui ont suivies la mort de Staline, en 1953, les dirigeants de l'URSS se positionneront par rapport à l'héritage du « Guide » en choisissant la réforme ou la continuité. Le passé stalinien aura la particularité de persister de deux façons : dans la mémoire officielle et dans les mémoires individuelle et collective. Le discours historien supportera la mémoire officielle assez longtemps, sous le règne de Gorbatchev. Cependant, avant de nous lancer dans ces différents traitements du passé, nous devons d'abord bien comprendre le concept de stalinisme, en quoi il consiste et quelle fut sa portée, ainsi que la place qu'y tient l'homme Staline qui lui a donné son nom. Ensuite, nous verrons la première déstalinisation, soit la période qualifiée de « dégel » (1956-1968), initiée par Nikita Khrouchtchev et son rapport secret prononcé au XXe Congrès du PCUS en 1956. La partie la plus importante du chapitre sera consacrée à la seconde déstalinisation : la *pérestroïka* et surtout la *glasnost* de Mikhaïl Gorbatchev. À travers ce portrait, il sera ainsi possible de mieux saisir toutes les facettes de la mémoire du stalinisme et les moyens pris par le peuple soviétique pour vivre avec elle.

Le stalinisme

En 1985, lorsque questionné par un correspondant du journal communiste français *L'Humanité* sur la question du stalinisme, Mikhaïl Gorbatchev aurait répliqué qu'un tel concept n'existait pas, que le stalinisme était une invention des ennemis de l'URSS.¹¹⁸ Mais qu'est-ce que le stalinisme et en quoi se différencie-t-il du marxisme et du léninisme? Dans l'historiographie contemporaine, depuis l'effondrement de l'URSS en 1991, on compare plus souvent le stalinisme avec le nazisme, plutôt qu'avec le léninisme. Le régime de Staline aurait-il donc plus de points communs avec celui de Hitler? Là n'est pas notre propos, mais il devient intéressant de souligner avec quel type d'idéologie le stalinisme soutient la comparaison.¹¹⁹

¹¹⁸ Cité dans Alec Nove, *Glasnost in Action : Cultural Renaissance in Russia*, Boston, Unwin Hyman, 1989, p. 15.

¹¹⁹ À ce sujet, voir entre autres Henry Rousso, (dir.), *Stalinisme et nazisme : histoire et mémoire comparées*, Paris, Éditions Complexe, 1999; Alain Besançon, *Le Malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la*

Le stalinisme, comme le marxisme et le léninisme, porte le nom de l'individu qui en est l'instigateur, Staline. C'est un système totalitaire effectivement issu du bolchevisme et du léninisme. Par ce qualificatif de totalitaire, nous désignons un régime où le politique détient la primauté sur l'organisation sociale et où un dictateur oriente cette politique. Dans un contexte de totalitarisme, l'État intègre tous les individus en son sein pour exercer un contrôle sur la totalité de la vie.¹²⁰ Pour saisir en quoi le stalinisme se distingue des deux idéologies le précédant, résumons-les. Selon le marxisme, l'Histoire se dirige inévitablement vers le socialisme au moyen de la lutte des classes. Dans un contexte de société industrielle, cette lutte universelle entre exploités, les ouvriers, et exploités, les bourgeois, annihilerait ainsi totalement le capitalisme. Lénine a repris cette idée en ajoutant un nouveau paramètre, le Parti, dont la dictature représentant le prolétariat assurerait la victoire du socialisme. Le stalinisme se présente comme la synthèse des deux idéologies en réalisant l'objectif du marxisme, le socialisme ou non-capitalisme, avec l'instrument du léninisme, le Parti.¹²¹

Le stalinisme fût souvent réduit à la seule personnalité de Staline, dont les crimes et les excès ont pu faire croire qu'il s'agissait d'une tyrannie personnelle et d'une aberration du marxisme-léninisme. C'est ce que le jargon soviétique a appelé le « culte de la personnalité ».¹²² Cependant, le stalinisme n'est pas si différent du marxisme-léninisme. Comme le dit Martin Malia : « Que le résultat [du stalinisme] ait été monstrueux et absurde ne signifie pas que Staline ait trahi Marx et Lénine : il veut dire au contraire que l'entreprise était impossible autrement, que toute tentative pour réaliser ce programme demandait un usage massif de la violence et ne pouvait déboucher que sur une surréalité privée de sens. »¹²³

Shoah, Paris, Fayard, 1998, et Alain de Benoist, *Communisme et nazisme. 25 réflexions sur le totalitarisme au XXe siècle (1917-1989)*, Paris, Le Labyrinthe, 1998.

¹²⁰ François Furet, *Le passé d'une illusion : essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995, p. 263.

¹²¹ Malia, *op. cit.*, p. 400-401.

¹²² *Ibid.*, p. 250.

¹²³ *Ibid.*, p. 401. Cette vision du stalinisme n'est pas adoptée par tous les spécialistes de l'Union soviétique, certains n'y trouvant pas son origine au sein même de la Révolution d'Octobre. Moshe Lewin le voit comme une « pathologie » de la Révolution qui n'a duré que la vie de son auteur, les systèmes subséquents en ayant conservé seulement quelques traits. Staline a diabolisé la vie politique avec son culte de la personnalité et a purgé l'entreprise révolutionnaire de ses visées socialistes. Sans lui, le système soviétique aurait pu évoluer avec une autre alternative. Nicolas Werth adopte également ce point de vue. Isaac Deutscher juge que la guerre civile a obligé le Parti, à contrecœur, à adopter la voie du Parti unique au pouvoir représentant le prolétariat puisqu'il existait encore une lutte entre révolutions bourgeoise et socialiste. Staline en a profité pour asseoir son pouvoir personnel et briser ce conflit

Le stalinisme se présente donc d'abord comme le porteur d'une glorieuse utopie : avec lui, l'URSS marche vers le progrès et participe de façon grandiose à l'histoire en dirigeant le peuple soviétique vers l'avenir radieux du « socialisme dans un seul pays ». C'est à ce moment que s'engage la construction du socialisme qui se traduit entre autres par une lutte des classes acharnée et une industrialisation massive. C'est aussi dans cette conjoncture que se bâtit un système de contrôle hyperbureaucratique et terroriste de la société. Le stalinisme se manifeste donc par plusieurs grands bouleversements qui transforment considérablement la société soviétique et posent des bases qui restent en place jusqu'à l'effondrement du régime en 1991. En ce qui nous concerne, nous allons d'abord présenter un portrait général du stalinisme et des manifestations qui concernent notre objet d'étude avant de passer aux transformations que le stalinisme a amenées dans les mentalités et la mémoire historique.

Le Grand Tournant enclenche les grands projets de Staline, par l'entremise du premier plan quinquennal qui œuvre sur deux « fronts » : l'agriculture et l'industrialisation. En 1929, le pays lance ce qui demeure probablement la plus grande entreprise de l'histoire de l'Union soviétique, la collectivisation, qui se termine avec la famine de 1932-1933.¹²⁴ L'appropriation des terres par l'État et la création de nouvelles communautés agricoles, les kolkhozes, détruisent le mode de vie ancestral des moujiks. Sous le prétexte de la lutte des classes, la dékoulakisation vide les kolkhozes de leurs éléments les plus entreprenants, les koulaks. Cinq à six millions de koulaks sont ainsi « dékoulakisés », leurs biens étant confisqués et eux-mêmes souvent déportés en Sibérie, par trains de marchandises.¹²⁵ Cette opération transforme considérablement le paysage agricole : en 1936, 94% des foyers paysans sont collectivisés.¹²⁶ Le Parti réussit ainsi à assujettir les campagnes.

au profit de la révolution socialiste. Le stalinisme serait ainsi un « enfant du marxisme et de la vieille Russie, barbare et sous-développée. » Moshe Lewin, *La formation du système soviétique : essais sur l'histoire sociale de la Russie dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard; Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'empire russe à l'Union soviétique 1900-1990*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990; Isaac Deutscher, *La révolution inachevée : cinquante années de révolution en Union soviétique, 1917-1967*, Paris, Robert Laffont, 1967.

¹²⁴ Nicolas Werth, « Logiques de violence dans l'URSS stalinienne » dans Henry Rousso, (dir.), *op. cit.*, p. 103.

¹²⁵ Terme vague, le koulak désigne un paysan aisé. Au cours de la collectivisation, la définition s'étend à tout paysan qui la refuse et devient, par le fait même, un ennemi du Parti. Les chiffres viennent du Politburo. Malia, *op. cit.*, p. 269.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 272.

Le volet industriel du plan met l'accent sur l'industrie lourde, surtout la métallurgie, et vise à faire de l'URSS une société urbaine. Les grands projets engagés pendant cette période, à d'énormes coûts tant humains qu'économiques, ont cependant donné le seul résultat positif du stalinisme et même du régime soviétique au grand complet : l'URSS entre dans la modernité, son économie devenant industrielle et urbaine plutôt qu'agricole. Les années 1930 verront quelques trente millions de paysans quitter la campagne pour la ville, ce qui forme la plus rapide et la plus grande urbanisation connue dans l'histoire. L'autarcie du pays est atteinte pour la première fois à la fin de la décennie.¹²⁷

Le stalinisme affecte aussi la religion, qu'il souhaite évacuer de la société. Depuis 1918, Église orthodoxe et État sont séparés alors que dans l'État d'Ancien Régime russe, l'Église en constitue un élément important. La première grande offensive antireligieuse du régime soviétique a lieu pendant le Grand Tournant, où le pape est souvent le premier à être dékoulakisé dans les campagnes. Au long des années 1930, les églises changent de vocation selon les prétextes trouvés par les autorités soviétiques, allant de l'utilisation de ce lieu religieux comme entrepôt de blé à sa fermeture pour insalubrité ou impôts non payés. Même si certains fonctionnaires croient que la fermeture de l'église signifie automatiquement la fin de la croyance, l'État sait qu'un travail explicatif de masse par la propagande est nécessaire pour déraciner le sentiment religieux. Cependant, malgré tous les efforts de l'État stalinien pour ôter tout esprit religieux au peuple soviétique, des rites et des traditions persistent jusqu'à la fin du régime.¹²⁸

Les années 1930 se trouvent aussi fortement marquées par l'un des legs les plus funestes de la période stalinienne : la Grande Terreur. Elle débute en 1934 par l'assassinat de Kirov¹²⁹ et

¹²⁷ *Ibid.*, p. 282-283.

¹²⁸ Nicolas Werth et Gaël Moullec, *Rapports secrets soviétiques 1921-1991*, Paris, Gallimard, 1994, p. 274-275.

¹²⁹ Les circonstances de l'assassinat de Sergueï Mironovitch Kirov, chef du Parti de la ville de Léninegrad, ont suscité de nombreux débats. Le 1^{er} décembre 1934, Kirov est tué d'une balle dans la nuque par Leonid Vasilevitch Nikolaev au siège du Parti de Leningrad à l'Institut Smolnyi. Il ne s'agit pas de n'importe qui, puisque Kirov n'est pas seulement le chef du Parti de la deuxième ville d'importance en URSS, mais également un ami très proche de Staline. Nikolaev est puni, mais la presse soviétique évoque rapidement la possibilité d'un complot et non d'une action individuelle pour expliquer la mort de Kirov. Le jour même de l'assassinat, Staline fait passer une nouvelle loi antiterroriste qui deviendra le pivot du NKVD pour enclencher la Terreur. Plusieurs hypothèses ont jugé, par la suite, Staline comme l'initiateur de l'assassinat, puisque c'est principalement à lui que le crime profitait : Kirov se présentait comme un rival potentiel et sa disparition tragique donnait le prétexte de la Terreur. Robert Conquest soutient cette thèse dans *Stalin and the Kirov Murder*, New York, Oxford University Press, 1989. Khrouchtchev lui-

se termine en 1939, culminant pendant les années des grands procès, 1936-1939. La Terreur se distingue par l'épuration du Parti, la consolidation du système concentrationnaire (le Goulag) et la théorie du complot qui hante tout ce phénomène. Elle affectera absolument toutes les couches sociales et ethniques de l'Union soviétique. Il faut néanmoins souligner que l'oppression par la terreur du régime stalinien s'étendra sur toute sa durée.

Toutes ces transformations ont pour objectif la création d'un homme et d'une société nouveaux, basés sur les principes du socialisme. Pour ce faire, Staline mobilise artistes et intellectuels en initiant un courant artistique qui en reflète les valeurs, le réalisme socialiste. Ce dogme esthétique reste en vigueur avec plus ou moins de rigueur jusqu'à la *glasnost*. La «lutte sur le front culturel», comme elle est appelée, commence en 1929 et se consolide avec l'étatisation de la pensée et des arts au cours des années 1930. Le but est de combattre l'ignorance technique et l'analphabétisme pour ainsi donner toutes les chances au moujik de s'adapter à la vie moderne, impossible sans cette culture. Cette lutte participe donc à l'entrée de l'URSS dans la modernité. Dans ce nouveau contexte culturel, il est aussi possible de mieux comprendre comment les purges de la Grande Terreur participent à la fondation et la diffusion des valeurs socialistes.¹³⁰ Nous y reviendrons.

Ce bref portrait nous donne une vue d'ensemble des actions entreprises dans les années 1930 qui façonnent l'URSS sous l'idéologie stalinienne. Si nous avons dû mettre de côté d'autres importants aspects du stalinisme, comme la Seconde Guerre Mondiale et la politique extérieure, c'est qu'ils étaient plus éloignés de notre propos. Nous allons maintenant approfondir deux des manifestations dont nous avons traité, car elles concernent directement notre objet d'étude et notre source : la Grande Terreur et la place des artistes et intellectuels dans le régime stalinien.

Nous avons déjà mentionné que la Grande Terreur se périodisait de 1934 à 1939. Cependant, le régime communiste est un régime de terreur depuis ses tout débuts et le restera jusqu'à la fin, à divers degrés. La Grande Terreur se démarque parce qu'elle vise, entre autres, plusieurs membres du Bureau Politique et leurs supporteurs authentiques ou présumés (comme

même, pour la première fois publiquement en URSS, en 1961, soulève la supposition d'un complot de Staline. Le mystère reste à ce jour non éclairci. À ce sujet, voir l'ouvrage d'Amy W. Knight, *Who killed Kirov? The Kremlin's greatest mystery*, New York, Hill and Wang, 1999.

les trotskystes, boukharinistes, etc.), ce qui sera dénoncé par Khrouchtchev dans son rapport au XXe Congrès. Surtout, c'est pendant cette période que le thème du complot, qui justifiera l'arrestation de millions de personnes, devient partie intégrante du discours et restera un des éléments fondateurs du régime soviétique.¹³¹ C'est aussi pendant cette période que les méthodes d'investigation pour faire avouer à des innocents des crimes qu'ils n'ont pas commis sont mises au point, dont les procès-spectacles sont les cas d'autocritique les plus aboutis. À travers la Grande Terreur, c'est tout le fonctionnement du système de terreur stalinien que nous arrivons à saisir.

On remarque deux étapes différentes dans la façon dont s'articule et se déploie la terreur. La première étape s'inscrit dans la lutte des classes et vise à se débarrasser des éléments socialement hostiles au projet socialiste, soit ceux qui nuisent à la marche vers le communisme. Cette épuration sociale commence avec la dékoulakisation du Grand Tournant et consiste en une douzaine d'opérations terroristes de masse, avec des quotas d'arrestations et d'exécutions. Environ un million de personnes seront victimes de cette épuration, qui, en réalité, ne touche aucune classe en particulier, mais l'ensemble de la société soviétique. La seconde étape de la Terreur se trouve être une répression beaucoup plus ciblée, cherchant à se débarrasser de l'élite politique, économique, militaire et intellectuelle du pays. L'objectif est ici de briser tous les liens et toutes les solidarités extérieurs au Parti et à Staline.¹³²

Selon ces projets et ces étapes, la terreur stalinienne s'expose en trois séquences, d'intensités différentes et de violence plus ou moins prononcée. La première séquence est le Grand Tournant de 1929 : la dékoulakisation, la fermeture des églises et la répression du clergé ainsi que la famine en Ukraine déstabilisent considérablement le mode de vie traditionnel paysan ainsi que l'une des assises les plus fortes du tsarisme, le pouvoir religieux. La Grande Terreur en est la seconde séquence et elle constitue l'opération la plus importante. Ici, ce sont, entre autres, les membres du Parti, bolcheviks de la première heure, ainsi que les hauts dirigeants de l'Armée qui font les frais de la répression, entraînant ainsi l'obligation de renouveler les rangs du Parti par des gens tout dévoués à Staline à qui ils doivent leur ascension

¹³⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹³¹ Nous n'avons qu'à relire un peu plus haut la raison pour laquelle Gorbatchev niait l'existence du stalinisme : il s'agissait d'un complot de l'Occident visant à nuire à la réputation de l'URSS.

professionnelle. La majorité des arrestations de cette période sont cependant dirigées contre des gens de toutes origines sociales, ethniques ou politiques, ou encore contre certaines déviances sociales. Dans ce contexte, tout comportement jugé socialement dangereux est passible d'arrestation. On en compte environ 1 500 000 et autant de condamnations, dont plus de 680 000 exécutions par le NKVD. La Grande Guerre Patriotique et l'après-guerre fourniront matière à la troisième séquence, avec entre autres, plusieurs déportations de peuples entiers et l'envoi au Goulag des prisonniers de guerre.¹³³

La Terreur cristallise la lutte des classes, étape cruciale vers le socialisme dans la perspective de Staline, qui devient plutôt une lutte pour le contrôle du Parti et tout ce qui lui est extérieur, soit la réalité.¹³⁴ Elle tient une place fondamentale dans le stalinisme, car elle en est la clé de voûte, pour reprendre les mots de Martin Malia : « Dans la conscience nationale, l'épisode restera comme le sommet du crime stalinien, l'exploit stalinien le plus fantastique. Tous s'en souviendront, et surtout les élites soviétiques, ses principales victimes, comme d'un temps d'épouvante mythique. »¹³⁵ Dès que la machine a démarré, elle a pu se nourrir elle-même : pour faire preuve de zèle, les quotas d'arrestations se trouvent souvent dépassés. De plus, les confessions contiennent beaucoup de dénonciations contre des collègues de travail pour prouver sa vigilance par exemple, entraînant ainsi un nombre toujours plus grand d'arrestations. Cette dynamique prend une tangente exponentielle. Au bout d'un an de ce régime, même Staline aura de la difficulté à l'arrêter.¹³⁶ Et quoique la Terreur ait été une opération gérée d'en haut, par Staline lui-même, les régions possédaient beaucoup de latitude dans leur administration des opérations terroristes, laissant ainsi place à l'interprétation des ordres et à l'apparition de petits dictateurs locaux.¹³⁷ L'arrivée d'un nouveau directeur du NKVD en 1938, Lavrentii Béria, a eu cet effet de banaliser la Terreur, les opérations devenant routinières.¹³⁸

¹³² Nicolas Werth, « Staline en son système dans les années 1930 » dans Rousso, (dir.), *op. cit.*, p. 70.

¹³³ Werth, « Logiques de violence dans l'URSS stalinienne », *op. cit.*, p.100-103.

¹³⁴ Malia, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁵ *Ibid.*, p.306.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 338.

¹³⁷ Werth, « Staline en son système dans les années 1930 », *op. cit.*, p. 59.

¹³⁸ Malia, *op. cit.*, p. 346.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce phénomène, c'est de constater à quel point la méthode utilisée pour l'autocritique et l'aveu de crimes non commis a pu être perfectionnée. Le complot des ennemis du communisme, bien entendu inexistant, devient un thème central du discours stalinien et tout le monde y croit ou doit faire semblant d'y croire.¹³⁹ Cela engendre une des pires conséquences du régime soviétique : celui d'être un régime de mensonges, où les gens craignent la vérité. Les méthodes mises en œuvre pour obtenir des confessions n'hésitent pas à utiliser la torture, tant physique que psychologique. De plus, après l'assassinat de Kirov, nous remarquons que les accusés, surtout les participants et les adhérents à la Révolution d'Octobre, s'accusent de crimes tout à fait grotesques pour justifier leur arrestation. Jamais ils ne mettent en doute ni le régime, ni le Parti, ni la légitimité de Staline, qu'ils jugent aveugle et dénué de toute responsabilité dans ce qui leur arrive.¹⁴⁰ Comme le dit Yezhov, chef du NKVD dans les années 1930 :

Of course there will be some innocent victims in this fight against fascist agents. We are launching a major attack on the enemy; let there be no resentment if we bump someone with an elbow. Better that ten innocent people should suffer than one spy get away. When you cut down the forest, woodchips fly.¹⁴¹

L'absurdité de la Terreur réside en deux mystères qui sont particuliers au régime soviétique, selon Martin Malia. D'abord, tout le monde savait que les crimes pour lesquels les gens étaient accusés n'avaient pas été commis, les accusés comme le NKVD. Ensuite, aucune personne saine d'esprit n'a tenté une action pour arrêter ce cycle infernal.¹⁴² De plus, la Terreur tient une place à part dans le stalinisme, car c'est elle qui signale la ligne de partage entre la construction du socialisme et les succès de l'industrialisation et la destruction du Parti. C'est cet héritage qui est au cœur de la scission entre réformateurs et conservateurs chez les successeurs de Staline.¹⁴³

On compte vingt millions de victimes du stalinisme,¹⁴⁴ sans compter la population qui a survécu au Goulag. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, le pire héritage de l'aventure

¹³⁹ Werth et Moullec, *op. cit.*, p.567.

¹⁴⁰ Furet, *op. cit.*, p. 337.

¹⁴¹ Roy Medvedev, *Let History Judge : the Origins and Consequences of Stalinism*, New York, Columbia University Press, 1989, p. 603.

¹⁴² Malia, *op. cit.*, p. 348.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 307.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 345.

stalinienne et celui qui sera le plus lourd à porter, c'est la création du système fondé sur le mensonge et la peur de la vérité. En outre, l'œuvre des artistes a contribué à l'édification de l'homme et de la société nouveaux avec le réalisme socialiste, courant artistique qui fait son apparition sous le stalinisme.

Si dès 1929 les artistes sont mobilisés pour le « front culturel », c'est cependant en 1934, avec l'instauration du dogme du réalisme socialiste, que se définissent les directions devant être prises par toutes les formes d'art soviétique.¹⁴⁵ L'écrivain Maxim Gorki expose ce que doit être le réalisme socialiste lors du premier congrès de l'Union des Écrivains : l'art doit refléter la réalité et présenter des modèles héroïques d'engagement socialiste. Le héros possède un rôle très précis dans la société socialiste, rôle qu'il ne met jamais en doute. Actif, c'est un leader pour qui le socialisme prime avant tout et qui sait exactement quoi faire pour le construire. L'esprit de sacrifice ne lui est pas étranger, le socialisme exigeant la préséance sur les sentiments et attaches personnels. Le Parti, en qui il a une foi inébranlable, le guide dans sa tâche.¹⁴⁶ Les sujets du réalisme socialiste sont puisés dans les problèmes immédiats et sont toujours définis par la ligne du Parti.¹⁴⁷

« It is an artistic style that tells the bosses what they want to hear in a form they can understand. »¹⁴⁸ Le réalisme socialiste est directement lié à l'esprit de Parti. Il est vrai que c'est le Parti qui contrôle la production artistique, celle-ci devenant de plus en plus centralisée tout au long des années 1930. Il était donc indispensable que les fonctionnaires puissent comprendre les œuvres qui leur étaient présentées.¹⁴⁹ Quant à Staline, l'autorité artistique est aussi importante pour lui que l'autorité politique. La querelle opposant le tsar et le poète dans l'Ancien régime russe se cristallise ici en faveur du chef du Parti soviétique, qui devient leader en matière de politique et d'art. Staline chante le solfège mieux que n'importe quel chanteur du théâtre Bolshoi et se présente comme le meilleur critique d'art possible.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Nove, *op. cit.* p. 1.

¹⁴⁶ Louis Harris-Cohen, *The cultural-political traditions and developments of the Soviet cinema, 1917-1972*, New York, Arno Press, 1974, p.137.

¹⁴⁷ Malia, *op. cit.*, p.317.

¹⁴⁸ Nove, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁰ Svetlana Boym, « Stalin is with Us : Soviet Documentary Mythologies of the 1980s » dans Richard Taylor et Derek Springs, (dir.), *Stalinism and Soviet cinema*, London, Routledge, 1993, p. 204.

Sur le plan cinématographique, 1935 marque l'adoption du réalisme socialiste comme canon artistique à suivre au congrès des Cinéastes, après un débat entre cinéma de poésie et cinéma de prose.¹⁵¹ Depuis la Révolution d'Octobre, le cinéma s'est présenté comme un instrument de première importance pour éduquer le peuple soviétique aux nouvelles valeurs du socialisme. Cette fonction reste toujours en vigueur sous Staline, le cinéma diffusant les principes socialistes et illuminant le peuple.¹⁵² Pour l'historien, son étude se révèle intéressante sur deux plans. Le cinéma stalinien permet d'abord de constater les efforts déployés par le régime soviétique pour créer et manipuler une nouvelle conscience de société et ensuite pour examiner ce qui compose cette conscience, autrement dit ce qui constitue de la nouveauté et ce qui est bien ancré dans le passé. Le cinéma soulève également des questions sur la latitude créative laissée aux artistes pour survivre, de même que sur leur malléabilité et leur manipulation.¹⁵³ De plus, le cinéma stalinien sera chargé d'une lourde connotation pour les générations suivantes, car cette période voit apparaître parmi les plus grands chefs-d'œuvre du cinéma soviétique qui demeurent les références ultimes auxquelles les cinéastes des générations futures doivent s'inspirer.

Le travail des artistes participera donc à la création de l'utopie et à l'avènement de la société socialiste. L'idéal recherché ne sera jamais atteint, mais il marquera fortement la mémoire du peuple soviétique. Nous l'avons dit, l'héritage le plus important du stalinisme est ce système vivant dans le mensonge sur tous les plans, où les gens craignent la vérité. Cet état de choses est possible par la création d'une mémoire officielle, nécessitant d'abord l'effacement de la mémoire historique. C'est ce qui rendra le stalinisme si tenace dans les mentalités.

Cet effacement de la mémoire historique s'opère à deux niveaux, physique et psychologique. Il s'effectue non seulement avec la mémoire lointaine, mais avec la mémoire proche aussi car le stalinisme ne tient compte que du présent et de sa justification.¹⁵⁴ Il engagera donc une lutte pour que rien ne reste qui puisse laisser un pan de liberté au peuple soviétique, pas même dans les esprits.

¹⁵¹ Marcel Martin, *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, p. 12.

¹⁵² Harris-Cohen, *op. cit.*, p. 146.

¹⁵³ Derek Springs, « Stalinism- the Historical Debate » dans Taylor et Springs, (dir.), *op. cit.*, p. 2.

La Révolution d'Octobre souhaitait faire table rase du passé pour construire une nouvelle société. Le stalinisme s'adonne à cette mission pour justifier ses actions et détenir un contrôle total sur la société. Cependant, il a comme particularité, dans la création de sa mémoire officielle, d'abjurer tout ce qui précède la Révolution tout en récupérant plusieurs notions pour mieux se légitimer.¹⁵⁵ À titre d'exemple, le nationalisme russe renaît au cinéma en la personne d'Alexandre Nevski dans le film de Sergueï Eisenstein, en ces temps où la menace nazie se fait pressante en URSS.¹⁵⁶ Le stalinisme cherche donc à récupérer la mémoire du passé lointain pour son propre compte, lorsqu'il en a besoin pour servir ses fins.

Ce phénomène se remarque aussi pour le passé proche, le passé même de la révolution, car la politique du stalinisme peut changer soudainement d'orientation selon les besoins du moment ou la volonté de Staline, qui est seul aux commandes de la machine. C'est là où toute l'autocritique exigée des victimes de la Terreur est absolument nécessaire, ces dernières vivant ainsi une espèce de dédoublement de personnalité, se laissant prendre au jeu du mensonge.¹⁵⁷ Les victimes se créent de toute pièce une persona qui décharge le Parti de toute erreur et les couvre de culpabilité, nourrissant ainsi la théorie du complot contre le système et rajustant l'histoire. Cette méthode permet au Parti de prendre une toute nouvelle direction politique rapidement, sans qu'aucune voix de protestation ne se lève grâce à la manipulation de la mémoire.

Mais l'autocritique ne suffit pas et la destruction physique des individus assure le Parti stalinien de l'effacement complet de la mémoire portée par ceux qu'il juge dangereux pour l'édification du stalinisme. C'est ce qui explique en grande partie la Terreur contre des groupes bien ciblés de la société, comme le clergé, les membres des autres partis politiques ou les premiers bolcheviks. Cette rupture de la continuité historique donne le pouvoir à Staline de

¹⁵⁴ Rouso, *Stalinisme et nazisme*, p.62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.44.

¹⁵⁶ Alexandre Nevski, prince de Novgorod, est surtout célèbre pour la victoire remportée face à l'Ordre de Livonie sur le lac Peïpous en 1242. Il a ainsi libéré la Russie de la menace allemande qui pesait sur elle. Eisenstein, qui écrit son scénario en 1937, fait dire à son héros que les Allemands à l'ouest sont plus dangereux que les Tatars qui menacent aussi à l'est. À cette époque, l'URSS vit sensiblement le même scénario, prise entre les nazis et le Japon. Il est intéressant de noter qu'*Alexandre Nevski* sera interdit de diffusion sur les écrans en 1939, alors qu'Hitler et Staline sont alliés. Michel Heller, *Histoire de la Russie et de son empire*, Paris, Flammarion, 1997, p. 93-94.

retoucher la mémoire comme il le désire, sans que personne ne puisse contredire cette nouvelle mémoire officielle.¹⁵⁸

Le Parti arrive donc, par les purges et l'institutionnalisation de la Terreur, à éliminer presque entièrement la société civile.¹⁵⁹ « Face au Parti-État, il n'existe désormais qu'une société fantôme de plus en plus pâle, et une masse d'individus isolés, dissuadés par la peur de s'associer entre eux, et même de rêver le faire par la nouvelle culture du socialisme triomphant. »¹⁶⁰ Cela entraîne la création d'un mythe, une réalité idéalisée possédant son jargon et ses valeurs qui correspondent à la conception officielle du Parti. Cette vision s'impose dans la mémoire individuelle des gens, même si elle n'efface jamais complètement leur véritable mémoire individuelle. Il y aura plutôt, chez les individus, une « double pensée » selon les mots de George Orwell, soit la mémoire officielle pour le public et leur mémoire individuelle pour le privé. C'est ainsi qu'a pu se forger le Mensonge, qui devient la mémoire officielle du stalinisme. Cette réalité officielle touche tant le passé lointain et le passé proche que le présent et le système de terreur servira à convaincre les gens d'accepter cette nouvelle vérité.¹⁶¹

Les valeurs socialistes cherchent à se retrouver au cœur de la réalité stalinienne. Le sacrifice de la vie privée pour le bénéfice du bien commun, la foi inaltérable dans le Parti, la croyance en un avenir radieux ainsi que la participation à la marche de l'Histoire sont tous des éléments si répétés dans le discours stalinien qu'ils en deviennent des lieux communs. Cette nouvelle réalité doublée de la religion/idéologie stalinienne redéfinit les critères moraux de la société : ce qui est bon, c'est de vouloir le bien commun tel que défini par le Parti communiste, ce qui est mal, c'est d'entraver de n'importe quelle façon la mission du Parti. Cet état d'esprit justifie complètement la Terreur et la chasse aux ennemis du peuple, légitimant la dénonciation. La destruction physique des individus jugés « ennemis » par le Parti (qui a nécessairement raison de les croire coupables, s'ils sont arrêtés, puisque le Parti ne se trompe jamais) devient un

¹⁵⁷ Rousso, *Stalinisme et nazisme : histoire et mémoire comparées*, p.36-37.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.107.

¹⁵⁹ Nicolas Werth expose quelles ont été les quelques poches de résistance qui ont réussi à survivre pendant le stalinisme, permettant ainsi à un minimum de société civile de demeurer. Il en dénombre quatre : la résistance active, l'insubordination et les déviances, les formes d'autonomie de l'opinion et finalement l'imperméabilité des cultures. Nicolas Werth, « Les formes d'autonomie de la « société socialiste » » dans Rousso, (dir.), *op. cit.*, pp. 145-184.

¹⁶⁰ Malia, *op. cit.*, p. 351.

¹⁶¹ Malia, *ibid.*, p. 324.

acte bienfaisant, pour le bien commun du peuple soviétique. Dans cette vision manichéenne du monde, il y a peu de place pour le questionnement et le doute, le monde étant divisé en bons communistes et en ennemis du peuple. Toute notion élémentaire de moralité est évacuée au profit de l'utilité pour le Parti des actes posés.¹⁶²

Quant à ceux qui ont connu les camps, les horreurs et les abus du stalinisme, ceux qui survivent, ils se gardent bien de dénoncer ce qu'ils ont vu ou vécu. Ils se protègent ainsi, eux et leur famille, de d'autres condamnations. Par leur silence, ils deviennent les porteurs d'une réalité qui est cachée et qui ne s'oppose pas à la sur-réalité stalinienne. Cette réalité existe, mais ne se diffuse pas et reste enfouie dans les mémoires individuelles.

De même, la mémoire étant directement rattachée à la question d'identité, selon que l'individu conserve plus ou moins sa propre mémoire individuelle, il calquera son identité et son sentiment d'exister dans le temps avec la mission du Parti ou se taira, construisant son identité avec sa mémoire qu'il garde privée. La « double pensée » peut donc également entraîner une double personnalité, une pour la sphère publique utilisant la langue de bois et entérinant les conceptions officielles du Parti, et une autre pour la sphère privée utilisant la langue normale et possédant ses idées, mais sans jamais rejeter complètement la conception officielle.¹⁶³

En ce qui a trait au passé, lui aussi se trouve manipulé selon les besoins présents du stalinisme. L'histoire se trouve interprétée par le Parti dans une perspective de lutte des classes menant inévitablement à la Révolution. Nous avons pu voir comment le héros Alexandre Nevski a servi la cause nationaliste dans un contexte de menace allemande. Les publications et les documents du Parti sont modifiés selon que tel ou tel individu, tombé en disgrâce, s'efface du présent. Les images jouent également un rôle important dans la manipulation de la mémoire et le cinéma de cette période s'applique à imposer la mémoire officielle : les films, suivant les principes du réalisme socialiste, contribuent à l'œuvre stalinienne en présentant des images idéalisées du monde soviétique.¹⁶⁴

¹⁶² Furet, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶³ Malia, *op. cit.*, p. 352.

¹⁶⁴ Staline lui-même, voyageant peu hors de Moscou sauf pour aller à sa datcha de Sochi, était convaincu que ce que les films lui montraient des campagnes représentaient la réalité. Les gens heureux et les tables surchargées de récoltes ne faisaient pas état du tout de la véritable misère paysanne. *Ibid.*, p. 25.

La mémoire officielle créée par le stalinisme existera tout au long du régime soviétique, mais jamais elle n'aura autant de force que sous le règne de Staline. Ce dernier contrôle le pays avec une poigne de fer totale, ce qui soulève une question centrale : quelle part a pris l'homme Staline dans le stalinisme?

La question est primordiale car elle contient le problème de la responsabilité des crimes commis pendant cette période. Staline est-il une aberration du socialisme ou est-il réellement l'héritier de Lénine, comme lui-même se qualifie? Ce qui est clair en tout cas, c'est que la figure de Staline est si centrale au système qu'il a créé que son successeur, Khrouchtchev, parle de « culte de la personnalité » pour expliquer les écarts du stalinisme. Staline est le Guide, l'homme infallible, le Petit Père des Peuples à qui tout le monde peut avoir recours s'il se sent lésé. Les ratés du régime ne sont nullement de sa faute, au pire, Staline se trouve mal informé par ses collaborateurs. Au cours de son règne, tout le crédit des succès lui revient et il se lave les mains du reste.

Dans sa gestion du pays, Staline ne s'intéresse pas aux idées ni à leur implication morale.¹⁶⁵ De plus, on le dit cruel et paranoïaque. Au fur et à mesure que se construit le socialisme, la violence qu'il emploie pour parvenir à ses fins ne semble plus le préoccuper, comme s'il devenait imperméable ou développait une accoutumance.¹⁶⁶ Comme Hitler, il est si aveuglé par son idéologie qu'il ne possède plus aucun scrupule.¹⁶⁷ Mais ces idées sur le culte de la personnalité ne circulent pas pendant la période stalinienne, elles n'auront cours que dans le discours de certains de ses successeurs. En effet, si le stalinisme n'est que le fait d'un homme dépourvu de morale, le régime fondé par Lénine n'a qu'à corriger le tir pour ne pas répéter les erreurs commises. Mais si c'est le régime lui-même et ses structures qui demandaient un chef unique et que Staline n'est qu'un instrument, c'est le système soviétique lui-même qui doit être remis en cause. De là le riche débat sur l'héritage du stalinisme et les porteurs de sa responsabilité.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.251.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.296.

¹⁶⁷ Furet, *op. cit.*, p. 317.

Seulement quelques années après sa mort, Staline se retrouve déjà désacralisé par son successeur, Nikita Khrouchtchev. La brèche ainsi ouverte dans le système totalitaire du Guide ne sera plus jamais refermée.

*Le dégel*¹⁶⁸

La mort de Staline le 5 mars 1953, victime d'une congestion cérébrale, signe la fin d'un règne de vingt-cinq ans sur l'URSS. Ce règne aura modelé la doctrine communiste pour le monde entier et la mort physique de Staline n'empêchera pas son esprit et son système de lui survivre jusqu'à l'effondrement de l'empire en 1991.¹⁶⁹ Nikita Khrouchtchev lui succède et prend les rênes du Parti et de l'État soviétique jusqu'à ce qu'il soit démis de ses fonctions en 1964. Cependant, la déstalinisation que ce dernier engage s'arrête sous la stagnation de Brejnev qui renoue avec certains traits du stalinisme.

Les réformes de Khrouchtchev, qui constituent la première déstalinisation et dont la période porte le nom de *dégel*, se résument en quatre points. Le premier objectif cherche à ouvrir une brèche dans le mensonge stalinien en disant une part de vérité sur le passé et en laissant s'épanouir partiellement une pensée critique permettant de réviser le fonctionnement du système. Le deuxième veut accroître le niveau de vie de la population par une augmentation de la productivité, possible avec une légère décentralisation de l'économie. Dans la même veine, le troisième objectif des réformes est d'insuffler un esprit d'entreprise aux individus pour leur permettre de travailler et de s'impliquer en bénéficiant de légers profits, tout en demeurant dans une économie planifiée. La détente internationale devient le quatrième objectif.¹⁷⁰ C'est le premier volet de la déstalinisation que nous approfondirons dans cette section, et le texte qui ouvre le bal est le rapport secret de Khrouchtchev, lu lors du XXe Congrès du PCUS en 1956.

Le rapport secret du XXe Congrès est certainement le texte le plus important pour l'historien de l'idée communiste.¹⁷¹ C'est lui qui fissure le mensonge stalinien, car Khrouchtchev fait état des crimes commis par Staline. Pour la première fois, ce dernier est mis au ban des

¹⁶⁸ Du titre d'un roman de Ilia Ehrenbourg. Malia, *op. cit.*, p. 407.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.399-403.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.405.

accusés et déclaré responsable de la Terreur qui a décimé le Parti après 1936. Il ne s'agit donc que d'une petite partie des abus criminels de Staline et du stalinisme qui est mise à jour, mais la portée du rapport tant en Occident qu'en URSS a eu l'effet d'une bombe, minant la confiance dans les dirigeants du premier pays socialiste. Pour en minimiser l'impact, le Comité Central décide de réviser ses positions en 1958 : Staline doit être reconnu pour sa victoire dans la mise en marche du socialisme en URSS, cependant, le « culte de la personnalité » a donné lieu à des abus criminels et c'est ce culte qu'il faut dénoncer.¹⁷²

Une pareille dénonciation permet à la direction du Parti de se protéger d'une nouvelle Terreur tout en contrôlant l'appareil du Parti-État. En outre, plus que les hauts dirigeants eux-mêmes, la dénonciation du culte de la personnalité protège le système mis en place par Staline, car on évite ainsi l'analyse des écarts du stalinisme : en jugeant le culte de la personnalité comme la seule source du mal, ce dernier disparaît avec la mort de Staline et acquitte le Parti de ses erreurs. Le régime esquive ainsi le travail de mémoire nécessaire puisqu'aucun débat n'a véritablement lieu sur la place publique : une seule version du stalinisme demeure admise.

Fait surprenant et contrairement à ce qui aurait pu être pensable, le rapport secret de Khrouchtchev ne connaît aucun contradicteur, aussi réducteur soit-il : il fait consensus partout, ce qui lui confère un pouvoir extraordinaire sur les esprits. Partisans et adversaires du régime soviétique s'y retrouvent, les premiers y voyant un message de la santé du Parti qui est capable de poser un regard critique sur lui-même, les seconds parce qu'il ouvre une porte dans le mensonge et les abus du système.¹⁷³ Le *dégel* ainsi commencé se déroule en deux étapes, la première se périodisant de 1956 à 1962 et la seconde de 1962 à 1964.

Pendant la première étape, l'URSS sort tranquillement du stalinisme. Cette sortie est cependant partielle, puisque le passé est mis de côté, sans analyse, ni droit de regard.¹⁷⁴ Les prisonniers reviennent du Goulag, mais se taisent, les revendications allant rarement plus loin qu'une réhabilitation du nom. Le Parti ne reconnaît que ses propres souffrances et Staline porte seul le poids de la responsabilité des crimes du stalinisme. La désacralisation du Guide entraîne

¹⁷¹ Furet, *op. cit.*, p.724.

¹⁷² Malia, *op. cit.*, p.407-408.

¹⁷³ Furet, *op. cit.*, p. 726.

une nouvelle vigueur du culte de Lénine et un retour à des valeurs socialistes différentes, celle des premiers temps du communisme soviétique.

Cependant, les structures de l'État changent peu. Dans ce contexte, Staline devient une déviation de l'œuvre de Lénine : le culte de la personnalité se présente comme une aberration du système soviétique et Khrouchtchev prône un retour aux sources de la Révolution d'Octobre pour achever la déstalinisation.¹⁷⁵ Cette apologie des fondements du régime se traduit par un socialisme identique au stalinisme sur les plans politique et économique, mais avec une nouvelle ouverture sur le monde, une marche vers la modernisation et le progrès technologique tout en diminuant la peur et la répression de masse. Si les révélations de Khrouchtchev sur les crimes de Staline secouent les cadres du Parti, le corps de l'idéologie stalinienne, à savoir la prédominance du Parti, la collectivisation, la continuité de la lutte des classes et la planification centrale persistent.¹⁷⁶

Donc, si Khrouchtchev permet une certaine libéralisation des esprits en acceptant la critique dans le but d'atténuer la dimension répressive, ce qui nécessite la collaboration des intellectuels, ces derniers doivent tout de même rester dans les limites de l'idéologie officielle. S'il est permis de traiter de certains thèmes auparavant interdits, jamais l'autorité du Parti ne doit être remise en question et l'idéologie officielle doit rester la ligne directrice des pensées. Malgré tout, la critique dorénavant admise questionne certains aspects du régime soviétique et les intellectuels profiteront de leur nouvelle tribune pour questionner le passé stalinien.

1962 se présente comme une année charnière du *dégel* pour deux principales raisons : le XXIIe Congrès du Parti et la publication du roman *Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne. Chacun à sa façon, ces deux événements bouleverseront la vie soviétique jusqu'à la fin du *dégel* en 1964.

¹⁷⁴ Werth et Moullec, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷⁵ Robert Strayer, *Why did the Soviet Union collapse? Understanding Historical Change*, M. E. Sharpe, Armonk, New York, London, 1998, p. 29.

¹⁷⁶ Dmitry Schlapentokh et Vladimir Schlapentokh, *Soviet Ideologies in the Period of Glasnost*, New York, Praeger, 1988, p. 131.

Lors du XXIIe Congrès en 1962, Khrouchtchev continue l'œuvre commencée en 1956 en poussant encore plus loin ses dénonciations et ses attaques contre Staline. Ce n'est plus un rapport secret qui transmet ce message, mais un discours tout à fait public, retransmis par la radio de surcroît, et qui semble improvisé. Ces nouvelles frappes ont pour conséquence d'éliminer les lieux porteurs de l'image du Guide dans le pays. Son corps est retiré du mausolée de Lénine, ses statues sont mises à bas et les institutions et villes qui portent son nom sont rebaptisées. Même Stalingrad, symbole de la victoire contre le fascisme et dont la victoire de la bataille qui porte son nom fût le point tournant de la Seconde Guerre Mondiale, devient Volgograd.¹⁷⁷ Cette attitude renforce ce qui avait été commencé en 1956, en refusant tout droit de regard sur le stalinisme. L'effacement des traces incite à l'effacement de la mémoire.

Le désir de Khrouchtchev de susciter toujours plus de dénonciations alourdissant la responsabilité de Staline lui fait autoriser la publication d'un roman qui transforme considérablement le regard posé sur le stalinisme. L'impact d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* et de son auteur Alexandre Soljenitsyne est extraordinaire, car pour la première fois, un roman traite de sujets controversés de l'histoire soviétique sans subir aucune distorsion idéologique. La société soviétique est amenée à utiliser de nouveaux critères pour évaluer la portée des actes publics, que ce soit des discours publics ou de la poésie.¹⁷⁸ *Une journée d'Ivan Denissovitch* soulève aussi la question de l'existence des camps de concentration en URSS, niée jusque là.¹⁷⁹ C'est une première pour le pouvoir soviétique que de permettre que l'on admette cette réalité du régime, même si tout sera fait pour effacer ses traces. Le roman de Soljenitsyne perce le mur du silence qui entoure le passé soviétique et permet à d'autres intellectuels de poser des questions sur la nature criminelle du régime.

Le passé soviétique tel que vu par l'idéologie officielle dénonce donc les abus du stalinisme, mais dans un cadre bien défini et limité. Ce cadre, comme nous l'avons mentionné, ne traite que des torts subis par les membres du Parti dont Staline serait le seul et unique responsable, à cause du culte de la personnalité. La majeure partie de l'œuvre de Staline reste

¹⁷⁷ Malia, *op. cit.*, p. 429.

¹⁷⁸ Vladimir Schlapentokh, *Soviet Intellectuals and Political Power : The Post-Stalin Era*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1990, p. 115.

¹⁷⁹ Malia, *op. cit.*, p. 343.

progressiste et socialiste.¹⁸⁰ Dans ce contexte, l'idéologie officielle évite de se poser des questions, de revenir en arrière et d'analyser les circonstances qui ont mené à la Terreur, choisissant la facilité de trouver un seul coupable. C'est donc seulement une brèche dans le passé et dans la vérité qui est ouverte.

Cette attitude du Parti de vouloir contrôler le passé se trouve renforcée par le désir de ne laisser aucune trace de la période stalinienne qui permettrait de nourrir la mémoire. Non seulement toutes les statues de Staline sont mises à bas au début des années 1960, mais le Goulag se transforme. Plusieurs camps sont rasés aux bulldozers, laissant peu de moyens pour créer un mémorial ou un lieu de mémoire quelconque qui aurait soutenu les souvenirs des gens qui y sont passés et rappelé aux générations futures cette part importante de leur mémoire historique.¹⁸¹ Cette opération, jointe au silence des prisonniers revenus, agit comme une négation, un oubli forcé et empêche le travail de mémoire de démarrer. Il devient aussi beaucoup plus difficile, à cause de cette absence de traces, de trouver les vrais coupables de ces horreurs et de les punir en conséquence pour que justice soit faite. Staline mort portant toute la charge de cette responsabilité, le Parti et tous les autres participants au système se lavent les mains du reste et poursuivent le socialisme dans l'ombre de Staline. C'est toujours la version stalinienne du passé qui est la seule officiellement acceptée.¹⁸²

La liberté que Khrouchtchev et le Parti accordent aux intellectuels pour aider à la déstalinisation se veut elle aussi limitée par le cadre de l'idéologie officielle. La vérité que ces derniers énoncent ne doit pas le dépasser et doit d'abord servir les objectifs du Parti. Khrouchtchev est convaincu qu'il peut détenir un contrôle sur leurs activités. Dans les années 1950, après la mort de Staline, les intellectuels, tout comme l'intelligentsia, se trouvent terrifiés, tant physiquement qu'intellectuellement, par les persécutions dont ils furent l'objet pendant le stalinisme.¹⁸³ C'est pourquoi l'appel de Khrouchtchev à un désir de vérité et à une nouvelle place dans la société soviétique change considérablement la donne pour eux.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 344.

¹⁸² Schlapentokh et Schlapentokh, *op. cit.*, p. 131

¹⁸³ Schlapentokh, *op. cit.*, p. 149.

Quoique cette liberté se trouve, officiellement, contrainte par les programmes et thèmes imposés par la ligne de Parti, un tout autre schéma se présente. Si les révélations faites sur les crimes de Staline donnent aux intellectuels une nouvelle foi dans le système socialiste, ils se serviront de leurs nouvelles armes pour en créer leur propre version. Ils défient carrément l'idéologie officielle en prônant des valeurs beaucoup plus humanistes, individualistes ou traditionnelles.¹⁸⁴ L'individu plutôt que la collectivité, un rôle majeur accordé à l'intelligentsia plutôt qu'aux ouvriers, une place plus grande à l'opinion publique sont autant de facettes qu'ils jugent essentielles à leur conception du socialisme.¹⁸⁵ Ils en arrivent aussi à retrouver les critères moraux des intellectuels pré-révolutionnaires,¹⁸⁶ ce qui a pour effet de remettre en question la moralité « officielle » déclarant que tout ce qui sert la Révolution est bien, tout ce qui lui nuit est mal. On en vient donc à douter de la moralité de plusieurs actions posées par Staline. Les intellectuels croient que respecter la morale n'est pas incompatible avec les objectifs du socialisme.¹⁸⁷

Toute cette activité intellectuelle allant à contre-courant de l'idéologie officielle transforme le statut des intellectuels qui, désormais, ne sont plus seulement des témoins du socialisme, mais des écrivains dissidents.¹⁸⁸ La dissidence, phénomène qui s'épanouira avec le *dégel* et restera en place pendant tout le reste du régime, se décrit comme une pensée libre qui s'exprime et qui se développe hors du cadre du Parti et de l'idéologie totalitaire.

Pendant le *dégel*, se sont surtout les écrivains qui forment la dissidence, puisant à même leurs souvenirs pour nourrir la mémoire historique des facettes occultées de la réalité stalinienne par la mémoire officielle. Leur mémoire individuelle utilise le support littéraire et par le moyen de romans, d'essais, de poèmes ou d'articles, les écrivains diffusent dans le public leurs souvenirs, rendant ainsi publique cette mémoire historique auparavant cachée. Nous avons vu précédemment qu'il existe chez les individus une double pensée consistant en une mémoire officielle pour le public et une individuelle pour le privé. La nouveauté, avec la dissidence, est donc de rendre publique cette mémoire auparavant privée. Et l'avantage d'un médium comme

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁸⁵ Schlapentokh et Schlapentokh, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁶ Schlapentokh, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁷ Schlapentokh et Schlapentokh, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁸ Furet, *op. cit.*, p. 778.

la littérature pour exprimer cette mémoire historique issue de mémoires individuelles, c'est qu'elle permet de donner une forme artistique facilitant non seulement la diffusion de cette mémoire, mais lui offrant un moyen de persister. Nous l'avons vu au premier chapitre, l'œuvre d'art est immuable.

La dissidence se retrouve ainsi porteuse de la mémoire, cette mémoire qui est occultée par la sur-réalité toujours existante du Parti et par le silence de la majorité des victimes du stalinisme.¹⁸⁹ Pour les intellectuels du *dégel*, c'est donc la littérature qui devient le moyen de communiquer leurs idées. Nous avons vu l'impact saisissant qu'a eu *Une journée d'Ivan Denissovitch* en URSS. Le roman a été publié dans le mensuel *Novyi Mir* (Nouveau Monde) dont le rédacteur en chef, Alexandre Tvardovski, offre une tribune à ces voix. Depuis *Le Docteur Jhivago* de Boris Pasternak, qui ouvre le *dégel* littéraire malgré sa censure, et *Ivan Denissovitch* en 1962, les écrivains poussent de plus en plus loin leurs critiques du stalinisme et Tvardovski leur donne les moyens d'être publiés. De plus, la création dans les années 1960 du *samizdat*, institution sociale indépendante du Parti qui publie clandestinement romans, enquêtes historiques, procès, mémoires et matériel politique, permet de faire circuler les écrits de la dissidence à l'insu du Parti.¹⁹⁰ Ce sera le cas du célèbre poème *Requiem* d'Anna Akhmatova, qui traite de l'année 1937.¹⁹¹ Car, si le régime s'est assoupli pendant le *dégel*, la liberté des intellectuels reste limitée : si Khrouchtchev permet la publication d'*Une journée d'Ivan Denissovitch*, il reste l'instigateur de la persécution de Boris Pasternak pour *Docteur Jhivago*.¹⁹²

Le plus grand apport de ces mémoires individuelles à la mémoire historique par les intellectuels du *dégel* est la littérature concentrationnaire, qui traite du Goulag. Tout ce qui reste de cet épisode de l'histoire soviétique se retrouve dans les récits littéraires composés des souvenirs du Goulag d'anciens *zeks*,¹⁹³ comme les *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov et l'œuvre de Soljenitsyne. Offrant un portrait de la vie dans le Goulag et des gens qui y sont

¹⁸⁹ Alain Besançon, « Mémoire et oubli du communisme », *Commentaire*, vol. 20, no 80 (hiver 1997-1998), p.792.

¹⁹⁰ Schlapentokh, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹¹ Malia, *op. cit.*, p. 430.

¹⁹² *Le Docteur Jhivago* de Boris Pasternak critique la révolution d'un œil peu favorable, ce qui entraîne le refus du manuscrit par la revue *Novyi Mir*. Premier roman à paraître en URSS sous forme de *samizdat* et publié en Italie en 1957, il devient un best seller mondial et Pasternak reçoit le prix Nobel de littérature en 1958. Le régime soviétique oblige Pasternak à refuser le prix et force plusieurs écrivains à condamner leur collègue. *Ibid.*, p. 412.

¹⁹³ Nom donné aux prisonniers dans les camps.

passés, les souvenirs individuels de ces gens transformés en récits deviennent la seule preuve de l'existence des camps de concentration en URSS, puisque de nombreuses traces matérielles sont effacées. Ils remettent également en question la responsabilité du seul Staline pour l'étendre au Parti et à la Révolution. En offrant de nouveaux points de vue sur la Terreur, ils enclenchent ainsi un travail de mémoire qui déroge de l'unique version de la mémoire officielle et refuse d'oublier. C'est ainsi que les dissidents, en trouvant le moyen de diffuser leur mémoire individuelle, portent la mémoire historique du stalinisme.

Quoique ce soit surtout la littérature qui participe à cette première déstalinisation, le cinéma n'est néanmoins pas laissé de côté et agit à sa façon pendant le *dégel*. Si les cinéastes continuent de suivre le courant de l'idéologie, ils en profitent tout de même pour créer des personnages moins unidimensionnels et commencent à avoir des intellectuels pour héros.¹⁹⁴ Ils sentent qu'ils doivent décrire des aspects de leur société et envoyer des messages moraux qu'on ne peut trouver autrement dans le message officiel du Parti. Quelques films osent traiter légèrement de la Terreur et de son impact sur des innocents. Esthétiquement, on assiste à un épanouissement du cinéma d'auteur qui se développe avec cinq caractéristiques, soit l'esprit civique, la dédramatisation, le travail sur le langage filmique, l'élément documentaire et le cinéma de poésie.¹⁹⁵ Le cinéaste le plus remarquable de cette période, et probablement de toute l'histoire du cinéma soviétique, est Andreï Tarkovsky : avec *L'enfance d'Ivan* et, surtout, *Andreï Roublev*, son cinéma poétique marquera une façon de faire tout à fait en marge de l'idéologie du réalisme socialiste. Sur le plan de la censure, la sortie de la seconde partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein, mise sur les tablettes par Staline lui-même, est emblématique en 1957, témoignant de l'ouverture idéologique qui s'amorce.¹⁹⁶

Outre le cinéma de poésie, la satire et l'allégorie, interdites par le réalisme socialiste, retrouvent un souffle auparavant perdu, surtout dans les républiques du Caucase où ces formes d'expressions sont parties intégrantes de la culture. La Géorgie se démarque et Tengouiz Abouladze commence sa carrière sous le règne de Khrouchtchev. Son premier film, *Le petit âne*

¹⁹⁴ Schlapentokh et Schlapentokh, *op. cit.*, p. 132-133.

¹⁹⁵ Martin, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁶ Menashe, *op. cit.*, p. 30

de Magdana, inaugure même le *dégel* selon Marcel Martin.¹⁹⁷ Si le cinéma n'offre pas une voie aussi royale pour le support de la mémoire historique que la littérature au cours de ces années de réformes et de dénonciations, il n'en reste pas moins que le souffle du *dégel* brise le carcan idéologique du cinéma stalinien.

La stagnation de Brejnev enlève à la dissidence certains espoirs d'une libéralisation plus poussée de la société. Cependant, un retour au totalitarisme stalinien n'est dorénavant plus possible et le travail de mémoire enclenché n'attend qu'une nouvelle vague de réformes et de liberté pour se poursuivre. C'est ce qui se produira avec la *pérestroïka* de Mikhaïl Gorbatchev en 1985.

La pérestroïka et la glasnost

Après les vingt-deux ans de règne de Leonid Brejnev et les brefs intervalles de Youri Andropov et Konstantin Tchernenko¹⁹⁸, Mikhaïl Gorbatchev arrive à la tête du Parti communiste et de l'Union soviétique en 1985. La stagnation a profondément encroûté le système, même si, sur la scène internationale, les années 1970 ont pu sembler porter l'URSS à son faite. Le pays est au bord de sérieuses crises, tant économiques que sociales et politiques : un besoin pressant de changement se fait sentir tant dans la conscience publique que dans l'économie soviétique.¹⁹⁹ Gorbatchev le sait, lui qui représente une nouvelle génération éduquée de Soviétiques, connaissant à fond l'appareil du régime.²⁰⁰ La *pérestroïka* n'est donc pas une entreprise futile, elle est absolument nécessaire pour sauver le socialisme en URSS. Comme pour Khrouchtchev avant lui, les réformes de Gorbatchev doivent cependant affronter l'héritage stalinien. C'est donc dans une optique salvatrice pour le pays que la *pérestroïka* est lancée.

¹⁹⁷ Il est intéressant de constater que deux films d'Abouladze inaugurent, cinématographiquement, les deux périodes de réformes de l'histoire soviétique.

¹⁹⁸ Après la mort de Leonid Brejnev à la fin de 1982, une lutte de succession s'installe entre Konstantin Tchernenko et Youri Andropov. Andropov se proclame réformiste, même si peu de choses changent jusqu'à l'arrivée de Gorbatchev. Tchernenko s'affiche conservateur. Chaque règne durera environ un an, la mort les abrégant. Malia, *op. cit.*, p. 505.

¹⁹⁹ Gorbatchev, *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁰ Pierre Marie Gallois et Cao Huy Thuan, *Regards sur le changement en Union soviétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 142.

C'est en avril 1985 que Gorbatchev annonce qu'une restructuration du système va s'enclencher, celle-ci prenant d'abord une couleur plus économique. Cependant, tout au long de son règne, il est difficile de discerner un plan très précis de restructuration, le tout semblant plutôt être une improvisation sur des thèmes et des termes vagues. Nous allons en aborder quelques-uns pour mieux comprendre comment la *pérestroïka* a entraîné la *glasnost*, qui est plus près de notre propos.

Deux tâches principales ressortent de la *pérestroïka* : celle d'accélérer le progrès économique du pays, qui a pris un retard important notamment dans la production des biens de consommation, et celle aussi de purger le Parti communiste d'une lourde bureaucratie d'apparatchiks issus d'une autre époque, ankylosant le régime et l'empêchant de faire face aux nouvelles réalités. Pour fonder son œuvre, Gorbatchev s'appuie sur les textes de Lénine, la source la plus solide pour qui veut légitimement réformer le régime.²⁰¹ C'est donc du Lénine des dernières années, celui de la NEP, que s'inspire la *pérestroïka* et, comme toutes les réformes entreprises dans ce type de régime, elle doit obligatoirement venir du haut.²⁰²

La *pérestroïka* couvre plusieurs domaines, tant à l'international qu'au sein du pays. À ses débuts, si l'économie occupe une place primordiale sur la scène intérieure, c'est la détente qui devient le mot d'ordre dans les relations internationales de l'URSS. Cette détente est essentielle pour que le pays puisse souffler un peu et s'occuper de ses problèmes internes. Cet aspect des premières années de la *pérestroïka* ne touche pas notre propos, cependant, il convient de remarquer l'impact incroyable qu'a eu l'arrivée de Gorbatchev au pouvoir pour les Occidentaux. Jeune et ouvert à la discussion, son désir de réformer l'Union soviétique par ce qui semble être du libéralisme fait de lui un des personnages politiques les plus populaires à l'Ouest. Il est vu comme un miracle, un dirigeant soviétique « avec lequel on peut traiter », pour reprendre les mots de Margaret Thatcher.²⁰³ Cette popularité ne sera jamais aussi forte en URSS.

Sur le plan économique, Gorbatchev vise une certaine décentralisation qui permettrait d'insuffler une autonomie et un esprit d'initiative dans la population. Les Soviétiques doivent

²⁰¹ Jacques Baynac, *La révolution gorbatchévienne*, Paris, Gallimard, 1988, p. 134.

²⁰² Gorbatchev, *op. cit.*, p. 28.

²⁰³ Malia, *op. cit.*, 507.

sentir que leurs gestes et actions ont une importance considérable sur la situation actuelle et future du pays.²⁰⁴ De plus, il entend permettre la création d'un petit secteur qualifié de « coopératif » dans les services, pour permettre aux initiatives personnelles de se concrétiser. Cependant, il n'y a toujours pas de place pour un marché libre et pour la propriété privée : le commerce, l'industrie et l'agriculture restent, dans un premier temps, étatisés. Pour appuyer son programme, Gorbatchev se réfère à la NEP, malgré des différences notoires entre les deux périodes. Elle est rapportée seulement comme une autre alternative, plus libérale, au système stalinien.²⁰⁵ De plus, Gorbatchev affirme que l'origine du Parti communiste est démocratique et entreprend des réformes en ce sens dans la structure politique de l'État. Comme Khrouchtchev avant lui, Gorbatchev ne dénonce que le culte de la personnalité de Staline, tout en l'encensant pour son œuvre dans l'abolition de la propriété privée et la construction du socialisme.²⁰⁶

Cet appel à la participation du peuple à l'activité économique du pays, jointe à un besoin de faire bouger l'immobilisme des apparatchiks et à un désir d'une plus grande démocratie, amène Gorbatchev à lancer ce qui devient la seconde phase de la *pérestroïka* et celle qui s'avère la plus intéressante pour notre objet d'étude : la *glasnost*.

Selon Gorbatchev, la *glasnost* est la première manifestation de la *pérestroïka* et celle qui reflète le mieux la nouvelle atmosphère du pays.²⁰⁷ Le mot, qui vient de « glasnyi », est souvent traduit en français par « transparence » mais signifie, selon le dictionnaire de langue russe de Vladimir Dal, « that which is known or evident to all, not concealed, everywhere made public. »²⁰⁸ Le terme est employé pour la première fois sous Alexandre II (1855-1881) et annonce que le gouvernement est prêt à accepter un débat critique sur des sujets de société tant que ce débat est constructif. Trois événements précipiteront la lancée de la *glasnost* : d'abord, la tragédie de Tchernobyl en Ukraine en avril 1986 soulève la question de la politique du secret. Le mauvais état des installations et la négligence des responsables amènent l'État à admettre publiquement une partie de la vérité sur la catastrophe, mais l'opinion publique en demande plus. Deuxièmement, comme sous Khrouchtchev, les intellectuels sont indispensables à l'engagement

²⁰⁴ Gorbatchev, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁵ Malia, *op. cit.*, p. 519.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 529.

²⁰⁷ Gorbatchev, *op. cit.*, p. 103.

des réformes et pour leur prouver sa volonté de changement, Gorbatchev fait nommer des libéraux à la tête de plusieurs journaux et magazines. Ces derniers, ne voulant pas rater leur chance après les années 1960, vont aller encore plus loin dans leurs critiques que pendant le *dégel*. Il deviendra impossible pour Gorbatchev de les arrêter, sous peine de perdre son image de réformateur, en particulier à l'étranger. Le troisième élément déclencheur de la *glasnost* est la libération du célèbre dissident Andreï Sakharov, en décembre 1986.²⁰⁹

À l'hiver 1986, la *glasnost* est donc officiellement lancée avec pour thème principal les « trous » de l'histoire soviétique, c'est-à-dire le stalinisme. La *Pravda* l'annonce le 14 février de cette même année : « There should be not any blank pages in either our history or our literature ».²¹⁰ Le débat s'ouvre avec deux événements culturels qui ont une portée dépassant les frontières de l'URSS : la publication du roman *Les enfants de l'Arbat* d'Anatoli Rybakov et la diffusion du film *Repentir* de Tengviz Abouladze, tous les deux traitant de la période stalinienne en soulevant des questions sur ce passé.²¹¹ La presse et les autres médias vont continuer le débat sur les révélations du stalinisme, mais en allant beaucoup plus loin que sous Khrouchtchev.²¹² Le passé soviétique est donc scruté à la loupe pour le comprendre, pour saisir là où le régime a fait fausse route dans le but de bien réaligner les réformes.

Cette discussion sur le passé ne s'effectue que tardivement chez les historiens professionnels. Les premiers à s'attaquer à l'étude du stalinisme sont, comme pendant le *dégel*, les journalistes, les écrivains et les artistes.²¹³ Ceux-ci s'attardent à chercher, dans les horreurs du stalinisme, la source des problèmes auxquels le pays fait face dans les années 1980. Gorbatchev lui-même voit dans les années 1930 l'origine des malheurs de l'URSS. Cette deuxième déstalinisation ainsi que la reconsidération du passé se veulent prioritaires tant dans les arts que dans la politique et elle prend une ampleur qualifiée quelquefois d'obsession.

²⁰⁸ Andreï Melville et Gail W. Lapidus, *The Glasnost Papers. Voices on Reform from Moscow*, San Francisco, Westview Press, 1990, p. 28.

²⁰⁹ Malia, *op. cit.*, p. 524.

²¹⁰ Martin McCauley, (dir.), *Gorbachev and Perestroika*, Houndmills, Basingstoke; MacMillan, in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1990, p. 35.

²¹¹ Malia, *op. cit.*, p. 524.

²¹² Strayer, *op. cit.*, p. 100.

²¹³ Springs, « Stalinism – The Historical Debate », *op. cit.*, p. 3.

Malgré la toute nouvelle liberté d'expression dont disposent ceux qui discutent du passé, on remarque le souhait du Parti de limiter ce deuxième acte de dénonciations à Staline et aux années 1930. En sortant les tabous de l'histoire soviétique et en se dirigeant seulement vers les horreurs du stalinisme, Gorbatchev veut ainsi convaincre les gens de l'existence d'une deuxième voie dans le cadre de l'idéologie marxiste-léniniste.²¹⁴ Mais c'est là où tout ne se déroule pas comme Gorbatchev l'avait prévu. Destinée à faire bouger la nomenklatura, à faire participer la société aux changements et à agir comme pont entre elle et l'État, la *glasnost* creuse profondément dans le passé stalinien pour découvrir lentement que ce dernier puise ses racines chez Lénine et dans la Révolution d'Octobre elle-même.²¹⁵ En commençant par voir Staline comme une figure démoniaque accusée de tous les maux, on glisse vers l'accusation des gens qui ont accepté ou perpétué le système par leur non-action ou leur aveuglement (sujet que *Ivan Denissovitch* avait touché pendant le *dégel*) pour terminer en constatant que les principes mêmes du léninisme contenaient les germes de ces horreurs.²¹⁶ Car, dans les idées et pratiques de Lénine, on retrouve déjà le Parti-État, une morale où la fin justifie les moyens, la terreur contre les ennemis, les camps de concentration et la police secrète. Alexandre Soljenitsyne, dont les œuvres restent censurées en URSS jusqu'en 1990, en était déjà venu à ces conclusions dans *L'Archipel du Goulag*, publié en Occident en 1974. Même constat dans la littérature et dans une partie de l'historiographie occidentale portant sur l'URSS, avec des chercheurs tels Alain Besançon, Martin Malia et Michel Heller. Peu à peu, de plus en plus de Soviétiques adoptent aussi ce point de vue.²¹⁷

La *glasnost* a donc pour effet d'éroder les mythes qui soutiennent toute l'entreprise soviétique.²¹⁸ Il est remarquable que les conclusions de cette profonde discussion sur le passé soviétique aillent tant à l'encontre de la version officielle de l'histoire, brisant ainsi la convention sur le discours existante depuis 1920.²¹⁹ En deux ans, la *glasnost* a saboté soixante-dix ans de travail idéologique et a achevé la destruction de la sur-réalité créée par le régime soviétique et

²¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

²¹⁵ Strayer, *op. cit.*, p. 99.

²¹⁶ Anna Lawton, « The Ghost that does return : exorcising Stalin » dans Taylor et Springs, (dir.), *op. cit.*, p. 187.

²¹⁷ Strayer, *op. cit.*, p. 29. Voir également la note 123 du présent chapitre au sujet des différentes hypothèses sur les origines du stalinisme.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁹ McCauley, *op. cit.*, p. 32.

déjà fissurée par le *dégel*. Cela en fait l'une des réformes de Gorbatchev ayant eu les plus considérables conséquences.²²⁰

Comme sous Khrouchtchev, c'est sur la façon dont s'exprime la mémoire, tant individuelle que collective et historique, que cette seconde déstalinisation œuvre. La mémoire individuelle retrouve l'occasion de s'exprimer dans le public pour dénoncer les crimes staliniens et elle le fait beaucoup plus intensivement que sous Khrouchtchev. Pour les gens qui ont connu cette période, la distance temporelle d'avec la Terreur, que le néo-stalinisme brejnévien n'a jamais égalé, leur permet de prendre ou reprendre la parole et de raconter leurs souvenirs de la collectivisation, du Goulag, de la Terreur ou de la déportation.²²¹ Les nombreuses lettres aux courriers des lecteurs, initiatives personnelles d'individus qui souhaitent faire part de leur expérience, les documentaires qui recueillent les souvenirs ainsi que les débats auxquels la population peut participer indiquent que c'est la mémoire individuelle qui porte l'histoire du stalinisme en elle et qu'elle n'avait besoin que d'une tribune publique pour nourrir la mémoire historique. La place dorénavant prise par cette véritable mémoire historique érode lentement la mémoire officielle, auparavant seule admise dans la sphère publique. Toutes deux sises chez l'individu, si l'individu utilise sa mémoire individuelle également pour le public, la mémoire officielle ne peut que s'effriter, puisqu'elle devient une mémoire artificielle sans support réel (l'individu).

Les fluctuations de la mémoire entraînent nécessairement des questions sur l'identité, toutes deux étant étroitement liées. La *glasnost* devient une période propice à un débat identitaire tournant autour de questions comme « Qui sommes-nous? », « D'où venons-nous? » et « Où allons-nous? ». Ce débat semble remonter invariablement vers les années 1930, période traumatique pour la mémoire historique.²²² Rappelons que c'est au cours de ces années de

²²⁰ Strayer, *op. cit.*, p. 100.

²²¹ Voir à ce sujet le documentaire de John Walker et Murray Battle, produit par la BBC (British Broadcasting Corporation), *La Main de Staline*, 1990. Pour la première fois, des témoins osent parler de la collectivisation à Leningradskaya, petit village au sud de la Russie, de la Terreur à Léninegrad et de la Kolyma. Les souvenirs racontés sont typiques de la période stalinienne et les témoignages viennent tant des victimes que des bourreaux. On comprend mieux ainsi comment l'absurdité du Mensonge a pu se réaliser. Il est à noter que le documentaire est daté d'avant l'effondrement de l'URSS, témoignant ainsi des effets de la *glasnost* dans la population : les gens osent dorénavant parler.

²²² Alain Brossat, *Le stalinisme entre histoire et mémoire*, La Tour d'Aigues, France; Éditions de l'Aube, 1991, p. 20.

stalinisme que s'est forgée la mémoire officielle au détriment de la « véritable » mémoire historique. Pendant ces débats, la mémoire recherche la constance que peuvent offrir certaines structures sociales et il est remarquable que les Soviétiques, plutôt que de se tourner vers le communisme, préfèrent renouer avec la religion ou le nationalisme pour retrouver leur identité. Une recrudescence de ces deux mouvements s'exprime par l'éclosion de mouvements nationalistes revendiquant l'indépendance des républiques (notamment dans les pays baltes) et la réapparition officielle de l'Église orthodoxe dans le paysage religieux.

L'importance accordée à ce débat indique qu'il y a bel et bien un travail de mémoire qui se fait. Nous avons vu que la multiplicité des points de vue est essentielle dans le travail de mémoire et que cela est possible en démocratie, mais non dans le cadre d'un régime politique totalitaire à ligne de pensée unique. Il fallait créer des conditions propices pour permettre l'émergence d'autres discours idéologiques : ce travail était fait par la *glasnost*. Ce seront les différents discours des journalistes, écrivains, cinéastes et historiens. Surtout, le Mensonge vacille sous les éclats de vérité qui fusent de toutes parts. Mais, malgré tous ces efforts, le fantôme du passé ne veut pas passer.²²³ Pour construire la nouvelle société socialiste dans l'esprit de la *pérestroïka*, il s'avère plus facile d'exposer toutes les horreurs du stalinisme plutôt que de les analyser.²²⁴ Et là où le travail de mémoire ne peut s'achever, c'est par l'absence de repentir et de pardon des principaux intéressés, c'est-à-dire le Parti et la société.

Nous avons vu que la *glasnost* amène un questionnement sur les origines léninistes du stalinisme. « Si le système soviétique avait un passé criminel sur les origines duquel il faut s'interroger, l'entreprise risque de tourner à la dénonciation de tout le système. »²²⁵ Car le stalinisme est la mémoire officielle du pouvoir et ce dernier en a besoin pour fonctionner. Or, les traumatismes du peuple soviétique tournent autour du Mensonge.²²⁶ Pourtant, la position officielle du Parti change peu, comme le montre le discours de Gorbatchev célébrant le 70^e anniversaire de la Révolution d'Octobre. Ce dernier déclare que la culpabilité de Staline et des gens de son entourage pour les répressions de masse contre le Parti et le peuple est impardonnable. Toutefois, il déclare aussi, quelques mois auparavant en juillet 1987, qu'on ne

²²³ *Ibid.*, p. 12.

²²⁴ Strayer, *op. cit.*, p. 106

²²⁵ Malia, *op. cit.*, p. 524.

peut justifier ni excuser ce qui a pris place en 1937-1938, mais que cela ne diminue en rien tout ce que le peuple et le Parti ont accompli.²²⁷ Par cette attitude, Gorbatchev entrave le travail de mémoire de deux façons. D'abord, en déclarant l'œuvre stalinienne d'impardonnable, ce qui est faux. Nous l'avons vu dans le premier chapitre, le pardon est possible une fois le travail de deuil accompli, le responsable trouvé, repentant et puni et la victime prête à pardonner. Et cela entre en contradiction avec la deuxième affirmation du premier secrétaire du Parti, car le coupable est le Parti lui-même. Comme le dit Soljenitsyne,

Au lieu d'avoir à le pousser dehors [le PCUS] et à le sortir par la force, on aimerait que ce soit lui qui manifeste publiquement son repentir d'avoir, par une suite de crimes, de cruautés et d'absurdités, plongé le pays dans un abîme dont il ne sait comment le sortir [...] Cette reconnaissance par le parti de sa culpabilité, de ses crimes et de son impuissance serait un souffle d'air dans l'atmosphère morale lourdement oppressante de notre pays.²²⁸

Le Mensonge qui traumatise le peuple est incarné par le Parti et il est impossible de passer à l'avenir si le Parti ne reconnaît pas sa culpabilité. Et il ne le fait pas vraiment, puisque la conscience stalinienne s'amnistie dans le regret, affirmant avoir assez appris des erreurs de l'histoire pour dorénavant donner des leçons.²²⁹

Où se situe donc la *glasnost* dans le travail de mémoire du lourd passé de l'URSS ? Il semble que les discussions sur le stalinisme s'arrêtent au travail de mémoire, grâce au débat qui a lieu sur le passé, et à trouver le responsable du malheur. La mémoire historique du peuple soviétique est si affectée et ce dernier a une si mauvaise connaissance de son passé que le débat historique identitaire se dirige vers les années 1930 dans le but de savoir.²³⁰ Quant à l'acceptation de ce passé, il est possible de douter qu'elle ait eu lieu, puisqu'il y a un phénomène commun à la plupart des pays communistes : il n'est pas question de châtier les coupables²³¹ et une fois sortis du communisme, ces pays semblent obsédés par sa négation.²³² Des entreprises comme le Mémorial de Moscou, annoncé par la XIXe Conférence du PCUS en juin 1988 et destiné aux

²²⁶ Rousso, *Le stalinisme entre histoire et mémoire*, p. 95.

²²⁷ R. W. Davies, *Soviet History in the Gorbachev Revolution*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 133.

²²⁸ Alexandre Soljenitsyne, *Comment réaménager notre Russie? Réflexions dans la mesure de mes forces*, Paris, Fayard, 1990, p. 34.

²²⁹ Brossat, *op. cit.*, p. 136.

²³⁰ Medvedev, *op. cit.*, p. xv.

²³¹ Alain Besançon, « Mémoire et oubli du communisme », *op. cit.*, p. 790.

²³² Furet, *op. cit.*, p. 8.

victimes de toutes les répressions du régime,²³³ avortent et les témoignages littéraires demeurent les principales preuves de l'existence des camps.²³⁴ Quant à la dissidence, la plus habilitée à porter la mémoire, elle s'est dissoute en 1991.²³⁵

Dans ce contexte, les œuvres d'art offrent un support très intéressant à la mémoire historique par leur intemporalité. Il ne faut pas oublier qu'en URSS, politique et art sont étroitement liés et tout assouplissement ou durcissement du régime a un impact immédiat dans le milieu artistique. Les années de *pérestroïka* sont marquées par une vigueur cinématographique, comme le *dégel* avait auparavant vu éclore une littérature engagée. Le langage utilisé par les cinéastes pour traiter du passé s'adapte aux besoins de l'époque. Et l'on remarque que dans le domaine culturel, la révolution de Gorbatchev vise à contrer les brejneviens et les néo-staliniens.²³⁶

Les cinéastes se lancent les premiers dans la *pérestroïka* et profitent de la nouvelle politique de Gorbatchev pour amener d'importants changements dans leur industrie. Dès mai 1986, quelques mois après l'annonce de la *glasnost*, le Ve Congrès de l'Union des Cinéastes critique les politiques artistiques d'alors et nomme Elem Klimov comme président. Il s'agit d'un bouleversement de l'ordre établi : le président sortant, Filip Ermash, est un conservateur notoire et depuis le début de son règne en 1972, l'industrie s'est surtout dirigée vers les films commerciaux qui génèrent des profits gouvernementaux.²³⁷ Klimov, quant à lui, fait partie de la relève et s'engage à fond dans la *glasnost*. Pour souligner l'importance de ce Congrès, Gorbatchev lui-même assiste à la séance inaugurale. Les 6500 membres participants décident de s'attaquer aux vieilles structures et de se débarrasser des « intouchables », comme Ermash. Ils causent également une tempête idéologique et psychologique en remettant en question des tabous et des dogmes comme le primat du politique sur l'artistique.²³⁸ Finalement, ils mettent sur pied une Commission des Conflits, chargée de réexaminer les cas de censure. De toutes les entreprises culturelles de la *glasnost*, ce Ve Congrès de l'Union des Cinéastes s'avère le succès le plus spectaculaire de Gorbatchev.

²³³ Baynac, *op. cit.*, p. 107.

²³⁴ Malia, *op. cit.*, p. 344.

²³⁵ Besançon, « Mémoire et oubli du communisme », *op. cit.*, p. 792.

²³⁶ J. Dunlop, « Soviet Cultural Policies », *Problems of Communism*, (novembre-décembre 1987), p. 36.

²³⁷ Anna Lawton, *Kinoglasnost : Soviet Cinema in our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 9.

Dès les lendemains de ce Congrès, la Commission des Conflits se met à l'œuvre, composée de critiques, réalisateurs, scénaristes, acteurs et représentants du Goskino et dirigée par le critique Andreï Plakhov.²³⁹ Les années de stagnation brejnévienne ont été extrêmement dures pour la censure : près de 80 longs-métrages, 30 téléfilms, documentaires et dessins animés se sont soit retrouvés sur « les tablettes » du Goskino, soit trouvés amputés, remaniés ou coupés.²⁴⁰ Dans les années qui vont suivre, tous ces films vont être distribués, certains connaissant une grande renommée comme *La commissaire d'Alexandre Askoldov* et *Mon ami Ivan Lapshine* d'Aleksei German, dévoilant ainsi un pan important de la culture et de la mémoire soviétiques.²⁴¹ De plus, deux cinéastes persécutés par le régime lors des années de stagnation vont devenir des idoles de la *glasnost*, Andreï Tarkovski et Sergueï Paradjanov.²⁴² Tarkovski est réhabilité après sa mort en 1986 et un événement va symboliquement attester de l'évolution de la situation, soit la première sortie d'URSS de Paradjanov, au début de 1988, pour répondre à l'invitation du Festival de Rotterdam.²⁴³ Dans les deux cas, leur cinéma poétique et leur mise en scène lyrique tout à fait en-dehors des normes du réalisme socialiste sont célébrés.

La distribution de films auparavant censurés redéfinit les critères de liberté créatrice, de distribution des œuvres ainsi que les relations avec le Goskino. Quoique la liberté d'expression, de création et le droit à l'accessibilité soient constitutionnels en Union soviétique,²⁴⁴ il est certain que le régime avait considérablement limité ces droits au cadre idéologique du marxisme-léninisme et du réalisme socialiste. C'est pourquoi le but premier de la *glasnost* au cinéma est d'achever ce qui a été amorcé avec le *dégel* de Khrouchtchev, surtout en ce qui a trait au processus de déstalinisation et de liquidation de la censure. En confrontant Staline et son héritage, les cinéastes croient qu'un retour au système de terreur sera impossible.²⁴⁵

²³⁸ Martin, *op. cit.*, p. 135-136.

²³⁹ Dunlop, *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁰ Martin, *op. cit.*, p. 133.

²⁴¹ Lawton, *Kinoglasnost*, p. 57.

²⁴² Schlapentokh et Schlapentokh, *op. cit.*, p. 180.

²⁴³ Martin, *op. cit.*, p. 171.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁴⁵ Dunlop, *op. cit.*, p. 36.

Le cinéma a joué un rôle déterminant dans l'ouverture de la question du stalinisme, notamment grâce au film *Repentir* de Tengviz Abouladze, qui fait l'objet de notre étude. Ce film, comme le dit Anna Lawton, constitue le point tournant : « *Repentance is the real turning point which marked the beginning of openness and brought the vampire out of its bunker for all to see.* »²⁴⁶ Bien sûr, le cinéma confronte le stalinisme différemment des journalistes, écrivains et autres intellectuels qui alimentent la discussion pendant la *glasnost*. Cette différence se remarque dans l'apparition du stalinisme comme genre cinématographique.²⁴⁷ De plus, l'ouverture des archives permet une plus grande affluence des images du Guide et de son entourage.²⁴⁸ De même, plus que quiconque, les cinéastes sentent le besoin de voir et de regarder le passé. Non seulement leur art leur en fournit les moyens, mais l'utilisation de ce médium pour traiter du stalinisme devient un exemple parfait de l'évolution depuis le dégel. Rappelons-nous que sous Khrouchtchev, c'est par le biais de la littérature que les individus traitaient du stalinisme : il s'agit d'un moyen relevant d'une initiative tout à fait individuelle, l'écriture étant un acte solitaire. La mémoire individuelle se confondait ainsi avec la mémoire historique. Le cinéma, au contraire, est un art qui relève d'un travail d'équipe. Les souvenirs de plusieurs mémoires individuelles se retrouvent donc en une seule œuvre, le film, pour exprimer la mémoire historique. Cet état des choses témoigne de l'ouverture plus grande à la liberté d'expression que permet la *glasnost* comparativement au dégel.

Au cinéma, Staline devient donc une espèce de fétiche, le symbole ultime, pour les cinéastes, du régime dans lequel ils vivent et de la terreur dont il est tenu responsable.²⁴⁹ Son traitement dans le répertoire cinématographique des premières années de *glasnost* va du tragique au grotesque, du terrifiant au banal, de la fiction au documentaire.²⁵⁰ On remarque trois façons de traiter son image : la première est le stalinisme comme toile de fond de l'intrigue, la seconde voit Staline sous les traits d'un personnage symbolique et la troisième lorsque Staline

²⁴⁶ Lawton, « The Ghost that does Return : Exorcising Stalin », *op. cit.*, p. 188.

²⁴⁷ Marek Haltof, « The Representation of Stalinism in Polish Cinema », *Canadian Slavonic Papers*, vol. XLII, no 1-2 (mars-juin 2000), p. 42.

²⁴⁸ Lawton, « The Ghost that does Return : Exorcising Stalin », *op. cit.*, p. 188.

²⁴⁹ Martin, *op. cit.*, p. 150.

²⁵⁰ Svetlana Boym, citée dans Haltof, *op. cit.*, p. 49.

apparaît comme lui-même.²⁵¹ Dans les années 1989-1990, la personnification de Staline se fait selon deux courants, se manifestant soit comme un monstre, soit en satirisant son image.²⁵²

Cette critique du stalinisme témoigne d'une recherche de nouvelles formes d'expression artistique comme d'une volonté de retrouver une histoire perdue. Si le genre documentaire se développe énormément, c'est dans l'émergence d'un cinéma surréaliste où Staline apparaît comme un démon tout à fait kitsch sur lequel il devient intéressant de s'attarder.²⁵³

Nous avons vu que l'une des conséquences du *dégel* sur le cinéma des années 1950-1960 fût l'arrivée d'un cinéma plus poétique. Le même phénomène se produit sous Gorbatchev, avec une forte tendance à la satire. Les réalisateurs ont réussi à développer un « langage ésopien » (« Aesopian language »), qui est un code esthétique utilisant les allégories, les allusions et des images évocatrices, pour communiquer leurs idées.²⁵⁴ La satire, elle, relève d'une longue tradition du rire en littérature russe : « the most effective means of correcting faults and vices in society, and of instigating virtue was satire. » Autrefois bannie du cinéma soviétique à cause de la théorie de non-conflit du réalisme socialiste, la satire effectue un retour pendant la *glasnost*,²⁵⁵ de même que la farce et l'humour noir pour faire ressortir les contradictions et les échecs du régime.

Dans ce contexte, le regard posé sur le stalinisme change considérablement. Sa banalisation, ainsi que celle de Staline, peut devenir plus efficace que n'importe quelle autre forme d'exorcisme, l'ironie et la satire se présentant comme une sorte de survivance des horreurs du régime.²⁵⁶ Cependant, le critique soviétique Piotr Smirnov soulève la question de cette mode de représenter et détruire les images auparavant officielles du stalinisme. Le traitement des images tombe ainsi dans la facilité et n'amène rien de bon : quant la mode sera

²⁵¹ Lawton, « The Ghost that does Return : Exorcising Stalin », *op. cit.*, p. 188.

²⁵² Schlapentokh, *op. cit.*, p. 227.

²⁵³ Svetlana Boym, « Stalin's Cinematic Charisma : Between History and Nostalgia », *Slavic Review*, vol. 51, no 3 (automne 1992), p. 536.

²⁵⁴ Lawton, *Kinoglasnost*, p. 50.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁶ Lawton, « The Ghost that does Return : Exorcising Stalin », *op. cit.*, p. 200.

passée, on n'en parlera plus et l'on oubliera.²⁵⁷ Une autre critique, Irina Shilova, abonde dans le même sens :

In these detached accusations, in these cold condemnations, these emphatic acts of repentance, these contemporary games, there is as much truth as in the sugary fairy tales of the early 1940s, full of unrestrained optimism. Then, the viewers expected reassurance. Now, they expect denunciation and revenge. Cinema responds to these expectations and, bluntly speaking speculates on them.²⁵⁸

De là l'importance d'examiner le rôle qu'a pu jouer le cinéma dans la mémoire historique soviétique pendant la *glasnost*.

Nous savons déjà que le cinéma en URSS joue depuis toujours un rôle socio-politique important. Certaines œuvres sont plus que des films, elles deviennent des événements et le meilleur du cinéma soviétique tient une place notable dans la vie morale et politique du pays.²⁵⁹ C'est pourquoi le discours sur le passé au cinéma implique non seulement un règlement de comptes avec le stalinisme et le désir de réécrire cette histoire dénaturée, mais aussi un besoin essentiel de purger le mal et d'épurer les consciences collectives et individuelles.²⁶⁰ Les cinéastes se tournent vers le passé du pays pour trouver l'origine du mal qui le ronge, mais aussi pour voir quelles sont ses richesses naturelles et son potentiel humain et économique.²⁶¹ Par la place fondamentale qu'il occupe, le cinéma devient un instrument indispensable pour traiter des trous de l'histoire et donner la chance à la génération de la *pérestroïka* de vivre en paix avec son passé.²⁶² En septembre 1988, à la demande du Goskino, un sondage d'opinion publique est mené dans le public du premier Festival des Films Populaires d'Odessa. 56% des Soviétiques pensent que les films jouent un rôle d'importance dans la renaissance morale et politique de leur pays.²⁶³ Les films de la *glasnost* reflètent donc le désarroi existentiel dû à la déstabilisation politique.²⁶⁴

Le stalinisme est visité beaucoup plus en profondeur que durant le *dégel*. Comme pour les autres intellectuels, les cinéastes se voyaient alors refuser le droit de traiter de la terreur de

²⁵⁷ Horton et Brashinsky, *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁸ Cité dans Lawton, *Kinoglasnost*, p. 92.

²⁵⁹ Menashe, *op. cit.*, p. 33.

²⁶⁰ François Niney, « L'avenir radié », *Cahiers du Cinéma : spécial URSS*, supplément au no 427 (janvier 1990), p. 15.

²⁶¹ Lawton, *Kinoglasnost*, p. 167.

²⁶² Richard Taylor, « Preface » dans Taylor et Springs, (dir.), *op. cit.*, p. ix.

²⁶³ Lawton, *Kinoglasnost*, p. 99.

masse, du Goulag et du KGB comme organisation répressive.²⁶⁵ Les libertés sous Gorbatchev vont même jusqu'à tolérer la comparaison du nazisme et du communisme, ce qui restait un tabou au début de la *glasnost*. Malgré les critiques que certains ont pu formuler quant à l'exploitation de la dénonciation du stalinisme comme mode, il n'en reste pas moins que le cinéma arrive à modifier l'image et le traitement de ce passé traumatisant. Par la création d'un genre cinématographique qui exorcise et nourrit le débat du travail de mémoire, le cinéma arrive aussi à modifier la représentation de ces années de terreur pour qu'elles en deviennent plus supportables.

Nous avons vu au premier chapitre que c'est sur le plan de la narration que se rejoignent mémoire, histoire et cinéma. Nous voyons les effets de la déconstruction de l'histoire pour la reconstruire sous une autre forme narrative dans le cinéma de la *glasnost*. La forme surréaliste que prend le stalinisme comme genre cinématographique tient sa place dans le travail de mémoire effectué par l'URSS dans la seconde moitié des années 1980 et à ce titre, le film *Repentir* de Tengviz Abouladze occupe une position de choix par le phénomène qui a entouré sa diffusion. C'est cette analyse qui fera l'objet du prochain et dernier chapitre.

²⁶⁴ Martin, *op. cit.*, p. 175.

²⁶⁵ Schlapentokh, *op. cit.*, p. 227.

CHAPITRE TROIS : REPENTIR DE TENGUIZ ABOULADZE

Avant de commencer l'analyse du film *Repentir* de Tengviz Abouladze, il convient de bien remettre le film dans son contexte de production. Ce dernier possède deux volets, soit la production du film proprement dite, dont nous avons brièvement traitée dans l'introduction, et la particularité géorgienne, qui nous familiarisera avec les caractéristiques historiques et culturelles de ce petit État du Caucase. Suivra un résumé du film ainsi que l'accueil dont il a bénéficié en URSS. Ensuite, nous commencerons l'analyse du film en considérant de quelle façon le passé, tant stalinien que géorgien, y est représenté. Nous poursuivrons en abordant la question de la transformation du passé : comment, par le langage des images, le passé stalinien est-il reconstruit? Ces questions sont d'autant plus importantes qu'Abouladze s'est fortement inspiré de véritables témoignages pour plusieurs scènes de son film. Finalement, la dernière partie de l'analyse touchera la voie du futur : quelle(s) voie(s) le film propose-t-il pour l'avenir, pour le recouvrement de la mémoire historique et le travail de mémoire? C'est donc sous ces trois perspectives que se déroulera notre analyse du *Repentir*.

Contexte de production

Le film d'Abouladze a joui de conditions exceptionnelles pour voir le jour, bénéficiant d'un support politique de très haut niveau et ce, dans un riche contexte culturel. L'idée du *Repentir* est venue à Abouladze alors qu'il tourne *La Supplication* (1968), le premier film de sa trilogie, mais ce n'est que vers la fin des années 1970, après *L'Arbre des désirs* (1977), qu'il s'y consacre entièrement. La rédaction du scénario a d'abord nécessité la lecture de nombreux mémoires de gens réhabilités ainsi que la cueillette de plusieurs témoignages. Ces longues recherches, qui se sont étendues sur deux ans et demi, font en sorte que pratiquement chaque incident du film possède un fond de vérité.²⁶⁶

T. Abouladze : Je n'ai pu écrire le scénario de *Repentir* qu'après avoir rencontré des gens réhabilités. Nous avons questionné beaucoup de gens. Leurs récits nous ont beaucoup impressionnés. Après l'effet d'étonnement, nous nous sommes demandés si tout ce qu'on nous rapportait était vrai. Leurs récits étaient tellement extravagants, fantastiques, que nous pouvions difficilement les croire. Alors je me

²⁶⁶ Ina Warren, « Will Oscar Nibble on this Georgia Peach? », *The Toronto Sun*, 19 janvier 1988.

suis dit que pour traduire ces récits invraisemblables dans un langage artistique, il me fallait trouver une forme correspondante tout à fait unique.²⁶⁷

C'est ainsi que la forme surréaliste et fantastique du film se dessine. Et dès l'étape du scénario, Édouard Chevarnadze, premier secrétaire du Parti en Géorgie, se trouve impliqué, prenant part aux discussions. Pour lui, la réalisation de ce film doit occuper une fonction bien précise : celle d'aller plus loin que ne l'avait fait *Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne quelques vingt ans plus tôt, en brisant le complot du silence qui entoure en Union soviétique tout ce qui touche au thème de la tyrannie et de la persécution de millions de gens.²⁶⁸

Repentir est donc une production des studios Gruziafilm, les studios géorgiens.²⁶⁹ Pour éviter l'ingérence de Moscou dans la production, le film est tourné pour la télévision. Effectivement, la politique soviétique de support aux cultures ethniques permet à la télévision géorgienne trois heures par jour de programmation locale, non supervisée par l'administration centrale du Gosteleradio.²⁷⁰ Chevarnadze propose cette voie à Abouladze pour éviter les questions de la capitale russe.

Chervarnadze : Ainsi, de tous les points de vue, le problème de ce film a été pour moi un problème de principe. Au moment où Abouladze m'avait parlé de son projet, je n'étais pas certain que le grand public verrait un jour ce film. Je le dis au réalisateur en ajoutant que, malgré tout, il devait être tourné. C'était un risque, mais un risque bien calculé, depuis son financement jusqu'aux studios où il pouvait être tourné sans danger qu'on le « ferme » de Moscou.²⁷¹

Tournée en Géorgie et avec des acteurs géorgiens, dont quelques-uns sont des membres de la famille d'Abouladze, la production de *Repentir* se termine deux ans après la mort de Brejnev, au moment où une ère de changements se profile de plus en plus dans le pays. Malgré tout, Chevarnadze se fait reprocher d'avoir laissé tourner un film anti-soviétique; on exige d'Abouladze qu'il en détruise l'unique copie (il en aura préalablement fait une copie vidéo) et les collaborateurs au film sont licenciés, accusés d'avoir multiplié une œuvre antisoviétique. C'est aussi sous ce qualificatif que le film, en 1984, est remisé sur « les tablettes » du Goskino, bloquant ainsi sa diffusion.

²⁶⁷ Bonneville et Bérubé, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁸ Édouard Chevarnadze, *L'avenir s'écrit liberté*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 310.

²⁶⁹ Il ne faut pas oublier que la production cinématographique est centralisée en URSS, chaque république possédant ses propres studios dirigés par l'État.

²⁷⁰ Lawton, *Kinoglasnost*, p. 154.

Lorsque Mikhaïl Gorbatchev arrive au pouvoir après le décès de Konstantin Tchernenko, il offre à Chevarnadze le poste de Ministre des Affaires Étrangères. C'est dans la capitale que se joue le dernier acte du film : Chevarnadze montre le film à Gorbatchev qui affirme qu'on doit projeter cette œuvre au public. Les collègues cinéastes d'Abouladze, Alexandre Yakovlev, responsable de l'idéologie, et Egor Ligatchev, chef de la propagande soviétique, soutiennent également le réalisateur. Lorsque la Commission des Conflits, au lendemain du Ve Congrès de l'Union des Cinéastes de mai 1986, retire plusieurs films des « tablettes » du Goskino, *Repentir* trouve sa place sur environ 630 écrans soviétiques, accompagné d'une forte promotion. Ce commentaire donne une idée de l'impact du film en URSS :

Repentir a été projeté à trois reprises jeudi à la Maison du cinéma (Dom Kino) à Moscou, devant un public choisi, alors que les responsables n'avaient prévu que deux séances. Devant l'acharnement de plusieurs centaines de Moscovites, que la milice ne parvenait plus à contenir et qui menaçaient de défoncer les portes du Dom Kino, une troisième projection a dû être organisée en nocturne. Aucun film n'avait bénéficié jusqu'alors d'un tel traitement dans la capitale : seuls *Andreï Roublev* et *Stalker*, d'Andreï Tarkovski, avaient eu droit à deux projections en avant-première. [...] Le film a été longuement applaudi et son réalisateur acclamé au Dom Kino, où de nombreux spécialistes y ont vu le signe annonciateur, non seulement d'une « révolution » dans la vie artistique soviétique, mais aussi d'une certaine libéralisation idéologique.²⁷²

Repentir devient exactement ce dont avait besoin le nouveau pouvoir soviétique : un film anti-stalinien provenant de la patrie même du Guide qui allait certainement gagner de nombreux prix dans les festivals internationaux et faire un gros box-office.²⁷³

Ce contexte de production est long, mais nécessaire pour bien saisir le rôle qui, dès le départ, est assigné à ce film pour faire bouger les réformes et ce, par de hautes instances politiques. Il doit être complété par la particularité qu'offre la Géorgie comme république qui, comme nous venons de le voir, a permis la réalisation de *Repentir* par sa situation lointaine de Moscou.

²⁷¹ Chevarnadze, *op. cit.*, p. 311.

²⁷² « Le Tout-Moscou se bouscule pour voir le premier film antistalinien », *Le Quotidien de Paris*, no 2175, 18 novembre 1986.

L'histoire de la Géorgie ne se rapproche de celle de la Russie que bien tardivement. Par sa culture, son histoire et sa géographie, elle fait plutôt partie de l'orbite méditerranéenne que slave. Carrefour entre l'Europe et l'Asie, ancienne colonie grecque et romaine, c'est une terre riche et ensoleillée, c'est la Colchide de la Toison d'Or.²⁷⁴ Elle subit l'influence du christianisme très tôt : il devient religion d'État vers 330 avec le roi Mirian de Kartli-Iberia, près de 550 ans avant la Russie.²⁷⁵ L'adoption du christianisme cimenter l'authenticité nationale géorgienne, qui protège à travers la religion sa foi, sa langue et son écriture.²⁷⁶ Le géorgien possède lui aussi des caractéristiques linguistiques particulières. Ce n'est ni une langue indo-européenne, ni turque, mais probablement d'origine araméenne. Son alphabet unique a résisté aux transformations latines et cyrilliques.²⁷⁷

Ces fortes attaches à leur identité nationale sont restées profondément ancrées chez les Géorgiens malgré leur rattachement à la Russie. En 1783, un traité signé par les ambassadeurs de Catherine II dite la Grande et d'Irakli II fait de la Géorgie un protectorat de Russie. Mais le royaume de Géorgie est aboli dix-huit ans plus tard par un manifeste d'Alexandre I et son administration se fait dorénavant par des fonctionnaires de la métropole. Ce n'est qu'avec la révolution de 1917 que la Géorgie retrouve son indépendance, déclarée officiellement le 26 mai 1918 avec un gouvernement menchevik. Ce ne sera qu'un bref épisode, puisque l'Armée Rouge entre dans la capitale Tbilissi trois ans plus tard et le pouvoir des Soviets est instauré. La Géorgie devient l'une des républiques de l'URSS.²⁷⁸

D'abord fiers de leur propre identité et d'être non-Russes, mais se reconnaissant soviétiques, les Géorgiens possèdent un caractère festif qui voit le travail comme un mal nécessaire. La valeur d'un individu, pour eux, est plus importante que ce qu'il fait, de la même

²⁷³ Julie Christensen, « Tengviz Abuladze's *Repentance* and the Georgian Nationalist Cause », *Slavic Review*, vol. 50, no 1 (printemps 1991), p. 164.

²⁷⁴ Martin, *op. cit.*, p. 60.

²⁷⁵ Vladimir le Soleil Rouge se fait baptiser en 989 et le peuple de la Russie kiévienne adopte ensuite la nouvelle religion. Heller, *op. cit.*, p. 40 et Susan Layton, « Eros and Empire in Russian Literature about Georgia », *Slavic Review*, vol. 51, no 2 (summer 1992), p. 197.

²⁷⁶ Chevarnadze, *op. cit.*, p. 31.

²⁷⁷ Francine Laurendeau, « Tengviz Abouladze », *Le Devoir*, 26 sept. 1987.

²⁷⁸ Layton, *op. cit.*, p. 197-198.

façon que boire, chanter, débattre et blaguer sont plus importants que le travail.²⁷⁹ Ce caractère en fait un peuple très sensible à l'art et à la beauté plastique, riche d'un folklore fantastique et absurde, bizarre et romantique dont la forme la plus générale se trouve être la tragicomédie. Les Géorgiens sont aussi célèbres pour leur tempérament sans retenue et leurs chœurs polyphoniques masculins.²⁸⁰ Le respect du passé et des morts est au centre de leur survivance historique, au cœur de leurs valeurs et de leurs traditions.²⁸¹ On a dit d'eux que leurs rois étaient poètes et que leurs poètes étaient rois.²⁸² La sensibilité géorgienne et l'amour qu'ils portent à leur folklore se retrouvent dans leur cinéma, qui possède le plus riche héritage après celui de la Russie.

Les studios Gruziafilm possèdent d'ailleurs la plus longue tradition filmique après la Russie, la Géorgie se classant ainsi à la tête des républiques non-russes par la qualité de son cinéma.²⁸³ Reconnu mondialement, le cinéma géorgien se caractérise par un remarquable talent artistique, un sens subtil de la beauté plastique, une harmonie poétique et une forme exceptionnellement attentionnée à l'égard de l'héritage culturel.²⁸⁴ Le plus important mouvement cinématographique soviétique provient de la Géorgie : l'école géorgienne (Georgian School) fait son apparition sous Khrouchtchev mais ne prend une réelle ampleur qu'à la fin des années 1960. Les cinéastes de ce mouvement se disent héritiers de l'école poétique d'Alexandre Dovjenko et, comme pour leur culture, leur genre préféré est la tragicomédie. Le folklore offre une source inépuisable de thèmes et les films géorgiens des années 1970 et 1980 y puisent énormément pour traiter de la dignité et des valeurs humaines.²⁸⁵ Ces films se trouvent également empreints d'un humour dénué de méchanceté, d'une ironie subtile et il s'en dégage une grande force vivifiante et une foi ferme dans le triomphe de la raison, de la beauté et de l'harmonie. Les cinéastes ont également un goût prononcé pour la comédie et la satire.²⁸⁶

²⁷⁹ Lino Micciché, « The cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republic » dans Anna Lawton, (dir.), *The Red Screen : Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Londres, Routledge, 1992, p. 312.

²⁸⁰ Horton et Brashinsky, *op. cit.*, p. 223-225.

²⁸¹ Christensen, *op. cit.*, p. 166-167.

²⁸² Chevamadze, *op. cit.*, p. 34.

²⁸³ Martin, *op. cit.*, p. 123.

²⁸⁴ Andreï Plakhov, *Le cinéma soviétique*, Moscou, Agence Novosti, 1988, p. 96.

²⁸⁵ Horton et Brashinsky, *op. cit.*, p. 224-225

²⁸⁶ Plakhov, *op. cit.*, p. 97.

L'œuvre de Tengviz Abouladze se situe en droite ligne dans ce mouvement filmique : sa trilogie, composée de *La supplication* (1968), *L'arbre des désirs* (1977) et *Repentir* (1984/1987), est partie prenante de l'école géorgienne.²⁸⁷ Le réalisateur se penche sur des thèmes qui paraissent éternels et universels mais qui se répercutent dans l'actualité. Son œuvre, pleine de poésie empreinte de tragique, reprend les thèmes de lutte entre le bien et le mal, la foi et la trahison, la vie et la mort, l'amour et l'intolérance. Son dernier film, *Repentir*, transforme l'école géorgienne, car les sujets politiques et idéologiques étaient plutôt absents des films de cette école auparavant. Nous le verrons dans cette description du film.

Repentir est d'une durée de deux heures trente. Le film possède une structure cyclique, où la dernière séquence nous ramène à la première. Il se divise en trois parties, présent-passé (*flashback*)-présent, d'une durée plus ou moins égale.

Première partie. Le film s'ouvre sur l'image d'une pâtissière qui fait des gâteaux ornés d'églises en crème. Son invité apprend, par la notice nécrologique du journal, la mort d'un grand homme, Varlam Aravidze. La scène suivante nous présente les funérailles grandioses de Varlam, où chacun loue ses nombreuses qualités à son fils Abel, à Guliko, la femme de ce dernier et Tornike, leur fils. Le lendemain matin, Guliko trouve le corps de Varlam dans le jardin de leur maison. On ramène le cadavre au cimetière en cachette pendant la nuit. Même scénario le deuxième matin, mais cette fois-ci, les autorités sont appelées et elles arrêtent le cadavre pour l'enquête. On cadenasse ensuite la porte du cimetière. Le troisième matin, feu Varlam est toujours au jardin, le cadenas autour du cou. Le soir venu, Abel, Tornike et des amis surveillent la tombe du défunt. Personne ne prend sa fonction très au sérieux, sauf Tornike qui tire sur l'intrus. C'est une femme nommée Keti Barateli, la pâtissière de la première scène du film. À la cour, qui semble tout droit sortie du Moyen-Âge avec des gardes revêtus d'une armure et des juges costumés, dont l'un joue au Rubik's Cube, on accuse Keti d'avoir exhumé le corps de Varlam. Elle reconnaît les faits sans se reconnaître coupable, disant avoir agi selon une sentence sans appel de la Providence au nom de toutes les innocentes victimes qui ont péri à cause de Varlam. Pour expliquer son geste, elle raconte son histoire, qui est surtout celle de ses

²⁸⁷ Malheureusement, *La supplication* et *L'arbre des désirs* ne sont pas distribués au Canada. Il nous est donc impossible de les voir et la connaissance que nous en avons nous vient des articles et résumés lus dans différents journaux, magazines et sites web de référence.

parents et qui remonte au jour où Varlam fût nommé maire de la ville. Elle avait huit ans. Elle commence par ses mots : « Qui était Varlam Aravidze? »

Deuxième partie. Débute alors un long *flashback* où une musique quasi militaire nous empêche d'entendre les différents discours qui sont dits du haut d'un balcon, pendant que la foule et les orateurs sont inondés d'eau issue d'un aqueduc brisé. Keti souffle des bulles de sa fenêtre, bientôt rejointe par sa mère, les deux écoutant les discours. Dès que Varlam arrive au micro, l'eau cesse de couler, le calme revient. Le père va retrouver sa femme et sa fille, les fait entrer et ferme la fenêtre. Varlam remarque le geste et les deux individus semblent se confronter du regard.

Sandro Barateli, sa femme Nino et leur amie Elena Korisheli visitent une église recyclée en laboratoire, pendant que la radio diffuse un discours d'Albert Einstein sur la tragédie de l'homme scientifique moderne, qui ne doit pas renier sa culture, ni le bonheur de l'humanité au nom de la science. À la séquence suivante, nous voyons Sandro accompagné d'un couple de personnes âgées, Mose et Mariam, sollicitant Varlam pour que les expériences cessent dans l'église puisqu'elles abîment les fresques et ruinent ce monument culturel historique. Varlam leur demande s'ils s'opposent à la science et au progrès. Sandro explique que l'église vieille du VIe siècle fait partie du patrimoine national et mondial. Varlam promet d'étudier le dossier et se lance ensuite dans un monologue enflammé où il fait part de sa volonté de faire de la ville un paradis sur terre. L'entrevue n'a pas lieu dans un jardin extérieur comme c'était suggéré, mais dans une serre où les gardes médiévaux (les mêmes que dans la première partie du film) surveillent le toit. Le lendemain, Sandro demande à Mikhaïl Korisheli, son ami et aussi collègue de Varlam, la raison de l'arrestation de Mose et Mariam. Mikhaïl incapable de lui en fournir une, Sandro est persuadé que c'est à cause de l'église. Mose et Mariam sont finalement relâchés et Varlam se présente un beau soir chez Sandro avec ses deux acolytes Doksopoulo et Riktafelov pour s'excuser de l'arrestation. Les trois invités chantent et distribuent des cadeaux. Varlam observe les tableaux de Sandro, qui est peintre, et les deux discutent de la finalité de l'art et de la nature d'un leader. Abel, venu avec son père, joue avec Keti dans une autre pièce. Keti se familiarise avec la religion et les raisons de la mort du Christ en croix. Varlam divertit Sandro, Nino et Elena en chantant et les hôtes demandant un rappel, Varlam choisit de réciter le *Sonnet 66* de Shakespeare, véritable prophétie, qui va comme suit :

Tired with all these for restful death I cry,
 As, to behold desert a beggar born,
 And needy nothing trimm'd in jollity,
 And purest faith unhappily forsworn,
 And gilded honour shamefully misplaced,
 And maiden virtue rudely strumpeted,
 And right perfection wrongfully disgraced,
 And strenght by limping sway disabled,
 And art made tongue-tied by authority,
 And folly, doctor-like, controlling skill,
 And simple truth miscall'd simplicity,
 And captive good attending captain ill,

À partir de cet instant, le film perd de sa légèreté. La scène suivante, Nino fait un rêve où elle et Sandro sont poursuivis à travers ville et champs par Varlam et ses gardes. Après qu'elle ait raconté son rêve à Sandro, on sonne à la porte et les gardes viennent arrêter le peintre. Le lendemain, Mikhaïl demande des comptes à Varlam sur l'arrestation de Sandro. Varlam explique qu'il a reçu des lettres anonymes accusant Sandro d'être un anarchiste, un ennemi, et qu'il n'a fait que suivre la volonté du peuple. Mikhaïl s'emporte et prend la défense de Sandro, allant jusqu'à gifler Varlam. Le regard de ce dernier se durcit, le sort de Mikhaïl est scellé.

Nino fait la file à la poste pour envoyer un paquet à Sandro et se fait répondre qu'il est exilé sans droit de correspondance. Elle se met aux pieds de Varlam pour demander la grâce de son mari, mais le maire la repousse. Chez elle avec Keti, un enfant lui annonce l'arrivée des troncs d'arbre où les prisonniers gravent quelques fois leurs noms. Nino et Keti cherchent et scrutent les billots, sans succès, pendant qu'une femme pleure en caressant un nom gravé dans le bois. La séquence suivante, dans un jardin ensoleillé, un enquêteur et la justice en habit de noces jouent *La marche nuptiale* de Mendelsohn au piano quand Sandro entre. La justice a les yeux bandés, tenant une épée et une balance, l'enquêteur pose des questions à Sandro. Il lui dit que Mikhaïl l'a dénoncé comme ennemi de la nation et faisant partie d'une organisation clandestine de sabotage. Sandro proteste, sachant qu'il est innocent. Mikhaïl entre pour une confrontation. Abattu, vieilli, Mikhaïl admet que lui et Sandro font partie d'une organisation qui veut creuser un tunnel de Bombay à Londres et détruire les récoltes. L'enquêteur et la justice quittent le jardin et Mikhaïl explique son plan à Sandro. En dénonçant le plus de gens possibles, les hautes sphères se rendront bien compte de l'absurdité de la situation et y remédieront.

Nous voyons ensuite Varlam lancer un discours enflammé sur la chasse aux ennemis du peuple, affirmant que quatre personnes sur trois sont des ennemis. Reprenant un proverbe de Confucius : « Il est difficile d'attraper un chat noir dans une pièce obscure, surtout s'il n'y a pas de chat », Varlam assure qu'il faut attraper le chat, même s'il n'y en a pas. Nino rend visite à Elena. Toujours pas de nouvelles des hommes, mais Elena est convaincue de la grandeur du projet en voie d'accomplissement et exhorte Nino à faire de Ketî une bonne citoyenne malgré tout. Illuminée, elle se met à chanter *l'Ode à la joie* de Schiller pendant que les images nous montrent Sandro en train de se faire torturer et de se confesser. Il est pendu par les poignets en position christique. Un bruit d'explosion nous ramène vers Nino, c'est l'église qui se consume au moment de la mort de Sandro. Elena est ensuite arrêtée.

Dans le bureau de Varlam, Doksopoulo annonce que, tel que demandé, il a arrêté tous les gens portant le nom Darbaiseli. Varlam lui demande de les renvoyer chez eux. Doksopoulo proteste, disant qu'ils peuvent être éventuellement pratiques et que Riktafelov a reçu un grand appartement pour moins de travail. Varlam exige sa lettre de démission, Doksopoulo lui rappelle qu'il est illettré. Varlam revient finalement sur sa décision. Le *flashback* se termine par l'arrestation de Nino, laissant Ketî orpheline.

Troisième partie. On revient au procès de Ketî, qui réaffirme qu'en mémoire des victimes innocentes de Varlam, il doit être exhumé par sa famille. Sinon, elle ne le laissera jamais reposer en paix. Abel lui dit qu'elle ment, elle lui demande de le prouver. Tornike est accablé d'apprendre les crimes de son grand-père. « No one is sinless my boy » lui dit ce dernier en rêve : Tornike et Varlam sont dans une tour fermée où Varlam veut fuir la lumière du soleil qui le saignera à mort, cherchant même à le détruire. De retour au tribunal, Tornike questionne Abel qui justifie les actes de Varlam. Tornike est outré d'apprendre que des mathématiques ont été appliquées à des vies humaines; Abel réplique en demandant quelle est l'importance d'une ou deux vies humaines quand le bien-être de millions en dépend. Abel est prêt à se débarrasser de quiconque le contredit. Tornike quitte la salle en disant à Abel qu'il le hait. Le médecin qui l'examine affirme que Tornike n'est que troublé par la vue du cadavre et prescrit des médicaments. Tornike voit encore Varlam en rêve avec Guliko qui danse autour de son cercueil.

Abel réunit son conseil pour savoir quoi faire de Keti, tout en considérant l'état de Tornike qu'il est en train de perdre. Guliko, elle, refuse d'admettre les troubles dont souffre son fils. Ils décident de demander un contre-examen de son état mental pour la faire interner. Chez lui, Abel descend dans une cave pour se confesser à une croix lorsqu'un individu dévorant un poisson l'invite à se confesser à lui. Abel se pose des questions sur son identité, sur sa nature, ne sachant plus où se trouve le bien ni le mal. Il porte une dualité en lui, qui lui fait porter une croix alors qu'il se dit athée. Pendant qu'il se pose pour la première fois les questions importantes, « Qui suis-je? », « Qu'est-ce que je fais ici? », « Quel est le but de ma vie? », on aperçoit les toiles de Sandro. L'homme à qui Abel se confesse est Varlam, qui dit être le diable.

Abel sort de sa rêverie à la cour, mais il tient un squelette de poisson dans les mains. Il est épuisé, Guliko lui donne un comprimé pour se remettre en disant que tout le monde les regarde. Keti affirme que Varlam est vivant tant qu'il y aura des gens pour le défendre, argument suffisant pour la faire interner. Tornike va rendre visite à Keti qui lui apprend qu'elle sera emmenée à l'asile psychiatrique. Tornike lui demande pardon, Keti répond qu'elle n'est pas Dieu pour absoudre. De retour chez lui, Tornike dérange la réception de ses parents, qui célèbrent leur victoire, en accusant Abel de l'enfermement de Keti et du sacrifice d'une innocente pour conserver son bien-être. Il veut exhumer Varlam, il ne supporte plus les mensonges de son père. Selon lui, même Varlam avait une conscience, alors qu'Abel ne la questionne jamais. Tornike va s'enfermer dans sa chambre pour se suicider avec l'arme donnée par Varlam. Tornike mort, Abel prend conscience de son horreur et maudit son nom, demandant à ne pas avoir de tombe comme son père. Pourquoi est-il né, de même que son père et son fils? Il veut brûler en enfer. Il finit par jeter le corps de Varlam aux corbeaux. Le film revient à la pâtissière apprenant la mort de Varlam par le journal. Son invité dit qu'il était un grand homme, elle répond que ses péchés ne lui laissaient pas de repos. Une vieille femme frappe à la fenêtre et demande la route menant à l'église. Keti lui dit que cette route est la rue Varlam et qu'elle ne mène pas à l'église. La vieille demande alors « What good is a road if it doesn't lead you to a church? ».

Nous voyons donc que la structure du film est assez complexe. Le contexte de production nous a montré à quel point les attentes envers ce film étaient grandes chez les réformateurs politiques. Effectivement, *Repentir* fût plus qu'un événement culturel, mais un

événement politique. Sa réception enthousiaste permettait une catharsis sur le passé stalinien et la forte promotion dont il a bénéficié, de même que les revues des médias de l'État, ont encouragé les discussions sur le passé.²⁸⁸ Si la sensation a été quasi immédiate dans les cercles intellectuels de Moscou ainsi que dans les festivals internationaux, cela est dû tant à la qualité artistique de l'œuvre qu'à son impact politique. Cependant, le caractère fantasmagorique de l'œuvre est resté inaccessible au public général et ce, malgré un succès au box-office de trente millions d'entrées (un record). L'impact des dénonciations du stalinisme est resté particulièrement tiède chez les jeunes, qui ne comprenaient pas les allusions et les métaphores du film pour la simple et bonne raison que ce volet du passé stalinien leur était tout à fait inconnu. Mais, tout de même, plusieurs revues voyaient la diffusion de ce film comme un ménage de la conscience soviétique qui était maintenant prête à revenir sur le droit chemin. Les critiques l'ont majoritairement encensé comme une grande œuvre. Sur la scène internationale, *Repentir* reçoit le prix du Jury à Cannes et est nommé pour recevoir l'Oscar du Meilleur Film Étranger aux États-Unis.

La représentation du passé

En parlant de son film, Abouladze soutenait qu'il ne traitait pas particulièrement du stalinisme, mais de n'importe quelle tyrannie. Plusieurs traits permettent cependant de déceler dans *Repentir* des similitudes avec Staline et son régime. Nous verrons donc de quelle façon le passé est représenté dans le film et ce, tant le passé stalinien que géorgien. Dans cette partie de l'analyse, nous nous attarderons donc principalement au *flashback* du film, soit le récit de Keti. Nous serons ainsi en mesure de constater qui ou quoi supporte la mémoire de quel passé, et quel traitement on réserve à la mémoire historique. Comme point de départ, nous allons étudier les différents personnages du film pour analyser de quelle mémoire ils sont porteurs en tant qu'individus.

Commençons donc par Varlam et son entourage, puisque ce sont eux qui arrivent au pouvoir au moment où débute le *flashback*. Le personnage de Varlam lui-même se présente comme un condensé des dictateurs européens des années 1930 : la moustache d'Hitler, la

²⁸⁸ William J. Eaton, « Film Expose of Stalinism a Smash Hit in U.S.S.R. », *The Vancouver Sun*, 3 avril 1987, p. C7.

chemise noire de Mussolini et le pince-nez de Béria sont ses attributs. Son nom, Aravidze, signifie en géorgien « personne », Abouladze évitant ainsi d'associer le nom du tyran à une personnalité réelle. Physiquement, aucun trait de Varlam ne fait penser directement à Staline. Par contre, en ce qui concerne son caractère et son discours, on retrouve plusieurs ressemblances avec le Guide : modeste, c'est plus qu'un parent, il est le meilleur ami de tous. Son regard surveille tout et tous, il possède un talent unique et enviable pour transformer un ami en ennemi et vice-versa. Il veut absolument tout contrôler, même le soleil, même la vérité, et n'a aucun scrupule à éliminer ceux qui entravent son chemin. Pourtant, son seul objectif avoué est le bien commun du peuple. Sur un plan plus esthétique, son talent musical et le regard critique qu'il peut poser sur les œuvres de Sandro en font un critique artistique accompli. Tous ces traits, nous pouvons les retrouver chez Staline, en qui tous voyaient « le petit père des peuples », celui qui a lancé l'offensive massive contre les ennemis du peuple et qui se retrouve à la tête d'un État totalitaire dont il contrôle chaque parcelle. Dans les deux cas, leur pouvoir quasi-absolu sur la société va servir à effacer une réalité pour en créer une nouvelle et ce, par la destruction de la mémoire historique et la construction d'une mémoire officielle.

Parmi les gens qui entourent Varlam, on en retrouve deux catégories : les fidèles de la première heure et les nouveaux arrivés. La première catégorie est représentée par le couple Mikhaïl et Elena Korisheli. Ces derniers travaillent avec Varlam, qui lui-même doit rendre des comptes à Mikhaïl. Apprenant que Sandro, son pupille, est arrêté, Mikhaïl s'indigne des causes absurdes que Varlam avance pour expliquer son acte. Pourtant, la première fois que nous voyons Mikhaïl, il prend son travail à cœur et défend les gestes posés par Varlam, dans ce cas-ci l'arrestation apparemment sans raison de Mose et Mariam. Si sa confiance en Varlam est indéniablement ébranlée par l'arrestation de Sandro (en entendant Varlam dire que Sandro est maintenant un ennemi, il répliquera « Who's an enemy? » avant de le gifler), sa foi dans le parti reste solide. À preuve, lors de sa confession, son plan consiste à faire arrêter le plus de gens possible pour que l'importance du nombre fasse réaliser aux hauts dirigeants du gouvernement qu'il y a des ennemis à l'intérieur du système. Même son de cloche chez sa femme Elena, très proche des Barateli et qui, malgré l'arrestation de son mari et de Sandro, somme d'abord et avant tout Nino d'élever Keti en bonne citoyenne. « This situation must not break her » dira-t-elle. Tout ce qui est accompli pour une cause si grandiose implique la possibilité que des innocents en souffrent. L'air fanatique sur son visage pendant qu'elle chante l'*Ode à la joie* de

Schiller montre bien sa ferme confiance en Varlam. Le couple Korisheli rappelle donc les bolcheviks de la première heure qui ont fait la Révolution d'Octobre et côtoyé Lénine. Leur statut, dans les années 1930, représente un obstacle pour le pouvoir absolu de Staline, comme les objections de Mikhaïl deviennent des obstacles aux décisions de Varlam et à son pouvoir absolu. L'élimination de ces gens est nécessaire à l'instauration d'un régime totalitaire, entre autres parce que leur mémoire individuelle devient porteuse d'un passé difficile à manipuler pour le nouveau pouvoir.

La seconde catégorie de fidèles est représentée par Doksopoulo et Riktafelov, quoique Doksopoulo soit beaucoup plus présent dans le film. On le rencontre d'abord lors de l'entrevue entre Varlam, Mose, Mariam et Sandro au sujet de l'église. Il fait alors preuve d'étroitesse d'esprit en ne voyant dans le monument millénaire qu'un lieu désaffecté et insalubre. Selon lui, la théorie de l'évolution a dorénavant discrédité la religion pour expliquer l'origine de l'homme, donc plus personne n'a besoin d'église. Tout savoir religieux est absent chez lui. On le retrouve accompagnant Varlam lors de sa visite chez Sandro, faisant office de chœur avec Riktafelov. Pendant que Varlam et Sandro discutent de l'art, Doksopoulo observe les toiles d'un air désespéré, ne semblant rien saisir de ce qu'il voit. Riktafelov fait preuve de vanité en choisissant de se contempler dans la glace plutôt que d'admirer les œuvres. Aucun des deux ne paraît comprendre l'art. Varlam confirme cette impression en confiant à Sandro qu'il doit souvent travailler avec des gens ignares. Lorsque Sandro est arrêté, Doksopoulo se trouve parmi la garde et c'est lui qui pianote maladroitement alors que quelques minutes auparavant, Sandro jouait talentueusement sur son piano. Le décalage entre les deux individus est probant. La dernière scène où nous retrouvons Doksopoulo, il annonce à Varlam qu'il a ramassé tous les nommés Darbaiselis, tel que demandé. Il a obéi aux ordres en espérant recevoir un bonus : n'obtenant pas la reconnaissance souhaitée, il se défend en disant que Riktafelov a reçu un grand appartement pour n'avoir attrapé que trois espions.

Doksopoulo et Riktafelov ne travaillent que pour leur propre intérêt et non de façon désintéressée, pour la seule foi en un avenir meilleur, comme Mikhaïl et Elena. La distance entre Mikhaïl et Doksopoulo est également soulignée par l'analphétisme du dernier, incapable d'écrire sa lettre de démission, et le premier, fier d'avoir un pupille de talent comme Sandro et capable de soutenir les arguments de Varlam sur l'art. Doksopoulo et Riktafelov reflètent donc

bien la nouvelle génération qui monte au PCUS dans les années trente, des gens souvent peu politisés, dotés d'une faible culture et ne voyant dans le Parti qu'un moyen rapide d'ascension sociale. Ce sont eux les fonctionnaires qui rodent le système et prennent la place des vieux révolutionnaires purgés, devenant ainsi la nouvelle force du Parti communiste. Leur mémoire individuelle se retrouve ainsi tout à fait au service du Parti, à qui ils doivent tout. L'ignorance de Doksopoulo des choses religieuses et culturelles, entre autres, dénote un effacement, dans la mémoire individuelle, de la mémoire historique.

Une brève note sur Abel, qui accompagne son père lors de sa visite à Sandro. En discutant avec Keti, on se rend compte que le jeune garçon n'a aucune éducation religieuse, puisque c'est elle qui lui apprend qui est Jésus-Christ, en lui disant qu'il a été crucifié pour la vérité. Le savoir religieux n'est pas transmis chez les Aravidze, mais il l'est chez les Barateli, particulièrement par Nino de qui Keti tient sa connaissance de Jésus.

Les Barateli s'intéressent donc à l'art et à la religion. Sandro, peintre humaniste à la moralité élevée, comprend l'importance de conserver les monuments culturels, soit, dans le film, l'église. Sa préservation est importante, entre autres, parce qu'elle contient des reliques conservées par les ancêtres pour les générations futures, devoir qu'il faut perpétuer : « Destroying it means severing the roots that nourish the people spiritually », dira-t-il. Universaliste, il compare cette église aux œuvres d'Homère, Dostoïevski et Verdi. Lors de la visite de Varlam, Sandro oppose ses vues à celles du dictateur, notamment en ce qui concerne le rôle d'un leader et d'un artiste. Il avance que seul un héros moral, un leader spirituel peut illuminer le peuple. Un peuple qui a écrit *The Knight in the Tiger Skin* a-t-il besoin d'être illuminé? ²⁸⁹ La mémoire individuelle de Sandro porte donc la mémoire historique de la ville. Nino, elle, transmet la culture religieuse à Keti, qui elle-même la transmet à Abel. Chacun des Barateli porte donc une parcelle de la mémoire historique, exprimée par les œuvres de Sandro et les pratiques de Nino.

²⁸⁹ Considéré comme l'une des œuvres littéraires les plus universelles créées par le génie humain, *The Knight in the Tiger Skin* est écrit aux alentours de 1200 par le barde géorgien Shota Rustaveli, sous le règne de la reine Tamara, à une époque où la Géorgie atteint son âge d'or politique, économique et culturel. Les valeurs humanistes et justes ainsi que les idéaux moraux élevés véhiculés par l'œuvre témoignent de la richesse culturelle des Géorgiens et de leurs profondes connaissances en matière d'humanités et de sciences naturelles. Voir les sites web www.nplg.gov.ge/ic/library_e/Wardrobe/CHAPTERS/0.htm et www.music-lovers.co.il/russia/miscellaneous_files/misc_pages/rustaveli.html, consultés le 14 octobre 2002.

Nous pouvons donc remarquer dans le film que la représentation faite des gens au pouvoir, c'est-à-dire Varlam et son entourage, correspond en gros à la structure sociale du Parti communiste dans les années 1930. Leurs caractéristiques, leur ascension ou leur déchéance, selon le cas, colle à la situation visible en URSS à cette époque. D'autres éléments dans le film nous permettent de croire qu'Abouladze a voulu traiter du stalinisme.

L'idéologie de Varlam offre des similitudes avec le stalinisme. La façon dont cette idéologie s'impose au détriment de la culture nationale et en créant une mémoire officielle présente des analogies avec le cas soviétique. Le jour où Varlam est nommé maire, son visage est partout, sur les pancartes et sur un cerf-volant. Ce qui peut ne sembler qu'une simple victoire politique annonce une tendance plus violente lorsque nous voyons une poupée géante, habillée avec le costume noir et le haut-de-forme caractéristiques des bourgeois, brûler et de laquelle s'échappe une fumée rouge. Déjà, l'ennemi est exposé et la lutte violente qu'on lui mènera, annoncée. La purification de cette classe par le feu dégage une fumée de la couleur officielle du communisme. Le manteau de cuir noir porté par la femme présente à l'entrevue de Varlam, Sandro, Mose et Mariam, qui prend également la défense de Doksopoulo lors de l'affaire des Darbaiselis, rappelle ceux portés par les membres de la Tchéka dans les années 1920.²⁹⁰ Les conceptions de Varlam sur l'art au service du pouvoir se rapprochent de la situation ayant cours en URSS. « Artists like you must be with us now. », dit Varlam à Sandro. L'art doit également prendre une forme plus réaliste, puisqu'il doit être accessible aux gens qui ne sont pas dotés d'une forte éducation. Et, selon Varlam, il n'y a rien de plus beau qu'une personne qui travaille, ce pourquoi on devrait peindre une ouvrière en Madone. La soumission des artistes à l'idéologie du régime, notamment par le dogme du réalisme socialiste, est donc visible ici. La référence de Varlam à une ouvrière en Madone n'est pas innocente, d'abord par la suggestion même d'une ouvrière : le parti communiste voit le prolétariat comme le moteur du changement historique. Ainsi, Varlam proclame que, sous son règne, tous auront accès aux plus nobles postes, c'est le travail qui sera récompensé. La façon dont se manifestent les idées de Varlam offre donc de nombreuses pistes pour croire qu'il s'agit du stalinisme.

²⁹⁰ Josephine Woll et Denise J. Youngblood, *Repentance*, Londres, New York; I. B. Tauris, 2001, p. 29.

Outre le passé stalinien, le film d'Abouladze puise largement dans le passé géorgien. Dans le film, le cœur de l'identité nationale se retrouve dans l'église de la Sainte Vierge, datant du VI^e siècle et rappelant ainsi l'ancienneté de la culture géorgienne. Cette dernière est un lieu de culte et un monument culturel de première importance. Cette église, les toiles de Sandro et la religion, transmise par Nino et Ketî, deviennent des symboles de la richesse culturelle géorgienne, symboles bien choisis puisque nous savons que la religion fût en quelque sorte le ciment de la culture géorgienne, protégeant sa foi, sa langue et sa littérature.

L'importance accordée au respect des morts est aussi un reflet de la culture géorgienne, comme nous l'avons vu dans le contexte de production. Il est donc plus facile de comprendre le puissant impact qu'a pu avoir le geste de Ketî en exhumant Varlam et en exigeant que ce dernier soit exhumé par sa famille. Parmi les autres éléments typiquement géorgiens, on remarque que les funérailles de Varlam se terminent par l'hymne national menchevik de la courte période d'indépendance géorgienne (1918-1921), *Shamshobo*. Le nom de Nino fait penser à sainte Nino, celle qui a évangélisé les Géorgiens. L'ample manteau de peaux porté par Varlam rappelle ceux portés par les bergers et le chœur qu'il fait avec Doksopoulo et Riktafelov ramène à cette particularité géorgienne que sont les chœurs polyphoniques masculins. Lorsque Sandro veut prouver à Varlam que le peuple est déjà illuminé, il cite *The Knight in the Tiger Skin*, poème phare de la littérature géorgienne. La forme même du film, surréaliste, satirique et poétique, entre en droite ligne dans l'héritage artistique géorgien, tout comme les œuvres de Sandro. Nous ne voyons pas clairement ces dernières, mais les commentaires de Varlam et son appel à plus de réalisme laissent croire que les toiles ne sont pas exactement figuratives.

Tous ces points confèrent un environnement très géorgien au *Repentir*. La mémoire historique de la Géorgie se retrouve portée tant par les mémoires individuelles de Sandro, Nino et Ketî que par des lieux de mémoire comme l'église et, à la rigueur, les toiles de Sandro. Nous remarquons que le conflit qui se tisse entre les personnages cristallise la lutte qui se fait entre mémoire historique et mémoire officielle, en plus de la lutte de Varlam pour le pouvoir.

Cette lutte de Varlam pour le pouvoir absolu se fait donc par une politique de destruction de la mémoire qui s'expose en plusieurs séquences. La première, c'est le détournement de la fonction de l'église comme lieu de culte pour devenir un laboratoire.

Ensuite, c'est l'arrestation de Mose et Mariam, presque immédiatement relâchés. Lors de cette première étape, il y a une tentative d'effacement des traces de la mémoire historique : un lieu de mémoire détourné de ses fonctions et le silence imposé aux porteurs de deux mémoires individuelles. À la deuxième étape, Sandro est arrêté à cause d'une lettre anonyme et Mikhaïl pour avoir tenté de sauver Sandro. On exige plus que le silence de ces deux mémoires individuelles, on leur demande de s'accuser et de se reconnaître coupables de crimes inventés. Une fois la confession faite, les « coupables » sont tués. Les mémoires individuelles deviennent ainsi complètement annihilées et les traces qu'elles laissent perpétuent la mémoire officielle : les confessions justifient l'arrestation de Sandro et Mikhaïl par Varlam. Les toiles de Sandro sont mises au rancart. L'explosion de l'église au moment de la mort de Sandro confirme la volonté de détruire toute trace porteuse de mémoire historique. La troisième étape de la destruction des traces s'occupe d'effacer les mémoires individuelles rayonnant autour de celles de Sandro et Mikhaïl, soit leurs femmes Nino et Elena.

Il faut également souligner que cette suppression physique et mentale de la mémoire historique n'est pas que celle du passé, mais également celle de tout le système de valeurs morales s'y rattachant et qui se retrouve encore ancré chez les premiers partisans de Varlam, Mikhaïl et Elena. Le bien et le mal ne prennent plus les mêmes définitions dans le « varlamisme », car la nouvelle idéologie les redéfinit à son compte : ce qui est bien, c'est ce qui sert la cause, ce qui est mal est ce qui l'entrave. Ce débat est parfaitement illustré dans le film par l'interrogatoire de Sandro :

Sandro : It's immoral to blacken a man's name simply to extract information from me.

Enquêteur : That which serves the common good is moral.

Sandro : What good can the punishment of innocent people do?

Enquêteur : Each of these « innocents » is an enemy of the nation.

Sandro : Like me?

Ce processus de destruction de la mémoire historique par l'effacement des traces et des mémoires individuelles offre de troublants parallèles avec l'œuvre de Staline dans les années 1930 en ce sens. La Terreur, chez Staline comme chez Varlam, va servir à détruire cette mémoire et à en imposer une nouvelle. La menace de l'ennemi constamment présent (« Four out of three people are enemies! ») alimente la peur et consolide le pouvoir de Varlam. Nous avons vu au

deuxième chapitre que Staline a employé les mêmes moyens au cours de la Terreur. Nous sommes donc en mesure d'affirmer que *Repentir* offre une représentation du stalinisme, malgré ce qu'en dit son réalisateur, qui prétendait avoir fait un film sur la tyrannie en général.

La transformation du passé

Maintenant que nous pouvons affirmer que *Repentir* représente bel et bien le passé stalinien, voyons comment ce passé se retrouve transformé à l'écran. Le cinéma possède ses propres codes qui offrent une voie différente pour narrer l'histoire et présentent un support intéressant pour la mémoire. Nous avons vu que lorsque nous sommes en face d'événements qualifiés d'« aux limites de la représentation », ce sont ces nouvelles formes narratives qui permettent d'alimenter la mémoire historique, en ajoutant l'intemporalité qu'offre l'œuvre artistique. Nous verrons alors, dans cette partie, comment des éléments traumatiques du passé stalinien sont tirés des mémoires individuelles, métamorphosés par le film d'Abouladze tout en restant porteurs de sens historique et relancés dans le public pour nourrir la mémoire historique.

Nous avons déjà mentionné, dans le contexte de production, que Tengviz Abouladze s'est fortement inspiré de faits vécus pour réaliser *Repentir*. Ces faits ont été recueillis soit de vive voix, en interviewant les survivants de la Terreur, soit en consultant les mémoires et la littérature concentrationnaire. Nous avons également mentionné, au deuxième chapitre, que la littérature dissidente se présente comme l'un des seuls instruments de la mémoire du stalinisme, puisque cette mémoire reste enfouie dans le privé, sans moyen d'expression : les survivants se taisent et c'est une histoire que l'on n'apprend pas à l'école. Grâce à l'initiative d'Abouladze, cette mémoire trouve une forme d'expression, avec le langage cinématographique, qui arrive à être diffusée massivement et à toucher des millions de gens. En reprenant les scènes issues des mémoires individuelles, nous allons analyser la transformation entre les témoignages originaux et le résultat projeté à l'écran.

La première séquence du film nous montre Keti préparant ses gâteaux. L'histoire de *Repentir* se trouve en grande partie à être l'histoire de la pâtissière qui a perdu ses parents par l'arrivée de Varlam au pouvoir à la mairie de la ville. Abouladze raconte la véritable origine de son héroïne :

Ketoussia Orakhelachvili [était] une femme qui, après avoir vécu de nombreuses années d'exil, gagnait sa vie à faire des gâteaux. Je ne la connaissais pas, je savais simplement qu'elle existait. Nous sommes allés la voir, et elle nous a raconté toute son histoire. Toute. Elle a parlé environ cinq heures durant. C'était une conteuse remarquablement brillante. Nous sommes rentrés à pied, nous avons marché longtemps sans nous parler, tant était forte l'impression que nous gardions du récit de Ketoussia.²⁹¹

Ketoussia Orakhelachvili n'est pas n'importe qui, elle est la fille de Mamiya Orakhelachvili, un célèbre communiste géorgien victime de la Terreur, fusillé en 1937.²⁹² L'héroïne d'Abouladze possédant une origine réelle, le point de vue de la narration du *flashback* prend ainsi un double caractère historique : celui, fictif, de Keti, mais Keti est Ketoussia, véridique, transformée.

De plus, Abouladze mentionne à plusieurs reprises en entrevue à quel point le réalisme ne convenait pas du tout, comme forme artistique, pour raconter ces témoignages incroyables. Sa rencontre avec Ketoussia a participé au choix du surréalisme et de la fantasmagorie pour reconstruire convenablement l'atmosphère de l'époque. Cela rejoint ce que nous mentionnions au premier chapitre : c'est le passé qui commande sa narration.

À la séquence suivante, les funérailles de Varlam rappellent celles de Staline en 1953. Le vide causé par le décès du maire laisse les gens démunis. L'homme qui lit la chronique nécrologique à Keti, dans la première séquence du film, affirme « He was more than a relative, he was my closest friend. » Pourtant, nous ne verrons pas cet individu assister aux funérailles. Ce sentiment généralisé de deuil correspond aux témoignages que nous avons du vide créé par la mort de Staline dans la population, comme nous le signale le contemporain Alexei Adzhubei :

[There was] a widespread feeling of vulnerability, a sort of bereavement. For most people the name of Stalin was linked with the place of our country in the world arenas, with assurance that difficulties, obstacles, disasters would be overcome. « He can do everything, he will find the one correct solution », that was how people thought, that was how his personality was regarded – higher than God, closer than father and mother, unique.²⁹³

²⁹¹ Lidia Polskaïa, « Entretien avec Tengouiz Abouladze », *La Revue du cinéma*, no 427 (mai 1987), p. 53.

²⁹² « Les pénitents rouges », *Libération*, 12 décembre 1986, p. 32.

²⁹³ Nove, *op. cit.*, p. 30.

Ces funérailles, grandioses et fleuries, donnent l'occasion à l'entourage de Varlam de vanter ses nombreuses qualités, dont la modestie (qui l'empêche d'être enterré au Panthéon) et la capacité de transformer un ami en ennemi et vice-versa. Ces qualités étaient aussi reconnues à Staline. La parenté étroite entre les funérailles des deux dictateurs rappelle cet événement que tous les Soviétiques ont connu, soit personnellement ou dans les cours d'histoire et qui fait partie intégrante de la mémoire historique soviétique. Il confirme le fait qu'Abouladze traite véritablement du stalinisme dans son œuvre et que pratiquement chaque scène s'inspire de faits réels. Il permet ainsi de remettre le spectateur en contexte, de le plonger dans un univers qu'il connaît et qui lui rappelle des souvenirs.

La prochaine séquence étudiée est celle qui concerne la dégradation de l'église. Elle se divise en deux scènes : la visite de l'église par les Barateli et la délégation qui fait pression sur Varlam. Dans la première scène, nous voyons les Barateli visiter l'église de Notre-Dame, datant du VI^e siècle, convertie en laboratoire de recherche. Les expériences qui y sont menées dégradent les fresques ornant les murs : de longs plans nous les montrent fissurées, craquées, détériorées. Pendant que nous observons ces images, la radio diffuse un discours d'Albert Einstein sur la tragédie qui est celle du scientifique moderne :

A modern scientist's lot is tragic. Inspiration leads him to spiritual independence while by superhuman efforts, he can forget the weapons of his own enslavement and the destruction of his individuality. The political authorities have muzzled him. Is the time now past when the freedom of a scientist and his search enriched humanity? Can it be that in his blind quest for scientific truths he has forgotten about his responsibility to mankind? Our world is threatened by a crisis the extent of which is unknown to those who are entrusted with the power to adopt monumental decisions that will either bring good or evil to the world. The liberated force of the atom has changed everything but our mentality and we are sliding towards an unprecedented catastrophe. If humanity is to survive we must change our way of thinking. This is the most difficult task of our times. At the decisive moment my voice will call out in appeal with all the strength left to me.²⁹⁴

Ces propos d'une des personnalités les plus marquantes du XX^e siècle tant pour ses découvertes scientifiques que pour son pacifisme, nous pouvons en retrouver également l'essence chez Andreï Sakharov, dissident aussi célèbre que Soljenitsyne. Sakharov, considéré le plus brillant des physiciens soviétiques, participe, en 1953, à l'élaboration de la bombe à

²⁹⁴ Pour retrouver les textes d'Albert Einstein à ce sujet, on peut consulter Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris, Flammarion, 1979.

hydrogène. En 1957, il s'implique dans la déstalinisation en dénonçant les risques pour l'humanité d'une guerre nucléaire. Il est persécuté et gardé en exil jusqu'à sa libération en 1986, qui sera un des signes annonciateurs de la *glasnost* de Gorbatchev. Sakharov devient ainsi une figure morale, « celle du savant combattant pour la paix et la liberté au nom de la science et du progrès ».²⁹⁵ La transformation passe ici par l'utilisation d'une figure scientifique universelle comme Einstein pour traiter de la mémoire individuelle et des opinions qui sont également celles d'un dissident soviétique comme Sakharov. Cette transformation arrive non seulement à faire passer une idée dissidente, soit celle de la science qui ne doit pas oublier la religion, la culture et l'humanité, mais elle donne aussi une couleur universelle au film et aux idées qu'il transmet.

Quant au traitement fait à l'église, il rappelle sans ambages le sort réservé à de nombreux lieux de culte dans les années 1930. Pendant cette décennie, des centaines d'églises sont détruites ou détournées de leur fonction, dont l'un des cas les plus célèbres est celui de la cathédrale du Christ Salvateur à Moscou, démolie en 1931 et dont le site deviendra la plus grande piscine extérieure du monde.²⁹⁶ En choisissant une église pour traiter de l'importance de conserver les racines du passé, Abouladze rend compte de toute une culture religieuse que le stalinisme a tenté d'effacer tout en élargissant son propos à l'importance de la conservation de lieux de mémoire. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que l'effacement des traces physiques n'empêchera pas la mémoire historique de persister par la mémoire individuelle : malgré la destruction de l'église, Keti continue de porter le savoir religieux en elle et de bâtir des églises de crème, tout comme les sentiments religieux vont persister en URSS dans la population, en cachette.

La deuxième scène nous présente la délégation composée de Sandro, Mose et Mariam qui intercède auprès de Varlam pour arrêter les expériences et préserver l'église. Leurs arguments stipulent qu'il faut conserver l'église comme patrimoine historique universel et que la science et le progrès ne doivent pas détruire les monuments culturels. Mose et Mariam, le couple de personnes âgées qui accompagne Sandro, se démarquent non seulement par leurs noms à consonance juive de l'Ancien Testament, mais aussi par leur habillement qui dénote

²⁹⁵ Furet, *op. cit.*, p. 783.

une origine aristocratique. Varlam les traitera d'ailleurs de « blue blood ». L'entretien, qui semble avoir lieu dans un jardin, se fait plutôt dans une serre surveillée par les gardes, où les micros sont camouflés en forme de fruits.

À la source de cette scène, Abouladze mentionne, sans préciser de quel temple il s'agit, qu'« une délégation de l'intelligentsia est venue demander qu'on arrête les travaux qui menaçaient de détruire [l'église]; après leur visite, il y a eu trois disparus. »²⁹⁷ Dès 1929, Boukharine, dans une conférence sur l'absence de Dieu, annonce la « lutte contre la religion », qui se manifeste par la destruction des monuments historiques et religieux. Cet anéantissement devient la conséquence naturelle de la mission historique et universelle du prolétariat.²⁹⁸ Cet effacement de traces historiques qui rappellerait à la mémoire le passé se double d'une volonté d'effacer les valeurs et la mentalité portée par ce lieu de mémoire qu'est l'église. Nous le verrons plus tard dans l'analyse, mais le code moral représenté par l'église et compris par Sandro s'oppose à celui prôné par Varlam :

Varlam (en réplique à Sandro qui demande l'arrêt des expériences) : So you're opposed to science and progress?

Sandro : We're opposed to all science and progress that do not respect cultural monuments.

À ce point-ci du film, nous constatons que la mémoire historique pré-Varlam est portée par deux supports : l'église, comme lieu de mémoire, et Sandro, Mose et Mariam, par leurs mémoires individuelles.

À la fin de cette scène, quelques éléments rendent l'atmosphère de l'entretien plus pesante : le micro camouflé en fruit suggère la surveillance, le toit de la serre où se promènent les gardes donne l'impression d'être en prison et la dame, vêtue d'une veste de cuir noir qui met fin à l'entretien rappelle le vêtement porté par les membres de la Tchéka dans les années 1920. Il est également intéressant de remarquer que les gardes sont exactement les mêmes que ceux qui seront présents au procès de Keti. Tous ces éléments contribuent à recréer le climat de suspicion et de paranoïa qui existait sous Staline, où chacun se sentait surveillé, observé, ce qui justifiait la « double mémoire ». Ainsi, par le costume de quelques personnages, par quelques éléments de

²⁹⁶ Woll et Youngblood, *op. cit.*, p. 103.

²⁹⁷ Ginette Delmas, « Entretien avec Tenguz Abouladze », *Jeune cinéma*, no 182 (juillet-août 1987), p. 18.

²⁹⁸ Nove, *op. cit.*, p. 81.

mise en scène, c'est toute une atmosphère oppressante que le film communique au spectateur, qui contraste fortement avec le décor vert et réjouissant dans lequel l'entrevue semble se dérouler. Le spectateur saisit rapidement ce qui vient de changer dans l'univers du film et, par extension, ce que ce changement a pu représenter dans l'URSS des années 1930. Le climat de surveillance du passé stalinien trouve ainsi un moyen ingénieux, sans être trop lourd, d'être transformé pour la mémoire historique.

Nous apprenons, dans la scène suivante, que Mose et Mariam ont été arrêtés. Sandro se présente au bureau de Mikhaïl et Elena, affirmant que leur arrestation est de sa faute, puisque c'est lui qui les a convaincu d'aller voir Varlam pour faire cesser les expériences dans l'église. Mikhaïl défend Varlam en disant que ce n'est pas une raison suffisante pour arrêter quelqu'un, qu'il demandera un rapport sur la situation à Varlam. Sandro demande alors quelle autre raison peut être invoquée, quand le téléphone sonne et Mikhaïl, parlant à Varlam, lui dit « We must be more careful in such cases. » Le couple est relâché, Mikhaïl réassure Sandro qu'il n'y a là rien de grave, mais Sandro ne semble pas convaincu. Le spectateur ne sait toujours pas pour quelle raison Mose et Mariam ont été arrêtés.

Deux choses se remarquent de cet événement : les premiers à être arrêtés sont les représentants des classes supérieures, les « blue blood », comme le préconise le marxisme-léninisme dans sa lutte des classes. Mais cette arrestation sera brève, puisque Varlam ne possède pas de pouvoir absolu, il doit rendre des comptes à Mikhaïl. Cette « répétition » des arrestations à venir reprend les idées de Soljenitsyne sur les procès des années 1920, avant que Staline n'arrive complètement au pouvoir. Le déroulement de ces procès servira à peaufiner les méthodes utilisées pendant la Terreur pour justifier les nombreuses arrestations. Les scènes suivantes nous confirmeront dans l'idée que Varlam sait dorénavant quels moyens employer pour que personne ne puisse contester sa décision d'arrêter tel ou tel individu. Néanmoins, cette scène, qui se déroule immédiatement après la constatation de la surveillance dans le jardin, vient renforcer chez le spectateur l'idée que la Terreur se profile tranquillement.

La prochaine arrestation sera celle de Sandro, après que Nino ait fait un cauchemar où le couple Barateli était poursuivi à travers ville et champs par Varlam et les gardes/police, sans répit. Ils finiront par trouver refuge sous la terre, sans succès. Au moment où elle termine de

raconter son cauchemar à Sandro, on cogne à la porte. Les gardes se présentent en disant « Peace unto this house », demandent à Sandro de les suivre, soi-disant pour peu de temps, et prennent ses toiles sur les murs. Cette arrestation est la seule dont nous voyons le déroulement et elle ressemble fortement à l'arrestation-type décrite par Soljenitsyne dans *L'Archipel du Goulag* :

Coup de sonnette strident la nuit, ou grossier tambourinage contre la porte. Entrée gaillarde de bottes non-essuyées - agents de la Sécurité d'État qui ne dorment pas... [...] Une arrestation traditionnelle, c'est autre chose encore : ce sont les préparatifs faits d'une main tremblante, pour celui que l'on va emmener... [...] Une arrestation traditionnelle, c'est encore autre chose après, après le départ du pauvre hère que l'on vient de prendre : c'est, des heures durant, dans votre appartement, une force qui crochète, qui éventre, qui arrache et jette ce qui pend aux murs, qui vide armoires et tiroirs de leur contenu, qui secoue, qui éparpille, qui découpe, et des montagnes de choses qui s'entassent par terre, et les bottes qui crissent. [] Vous n'êtes plus capable de rien comprendre ni pendant la première heure, ni même pendant les premières vingt-quatre heures. Dans votre désespoir scintille encore, devant vos yeux, tel un jouet, la lumière d'une lune de cirque : « C'est une erreur! On va tirer les choses au clair! »²⁹⁹

On remarque les similitudes qui existent entre le film et le témoignage de l'ex-zek. Cette scène devient donc elle aussi créatrice d'histoire en transformant la mémoire et en mettant en image des faits réels du passé stalinien. Nous savons que les gens revenus du Goulag se taisent et ne partagent pas leur expérience, enfouissant dans leur mémoire cet aspect important du stalinisme. Ce sont les écrits dissidents qui, en recueillant les témoignages des gens qu'ils ont rencontrés pendant qu'ils purgeaient leur propre peine, ont d'abord permis à toutes ces mémoires individuelles de s'exprimer. Nous sommes portés à croire que c'est de ces écrits dont s'est inspiré Abouladze pour cette scène, comme en fait foi la comparaison avec le texte de Soljenitsyne. L'illustration est donc faite, une fois de plus, de la façon dont le cinéma permet de transformer les souvenirs de la mémoire individuelle par la narration pour mieux nourrir la mémoire historique.

À la scène suivante, nous apprenons, par une lettre que Mikhaïl lit devant Varlam, les raisons de l'arrestation de Sandro. La position des deux hommes, Mikhaïl assis à son bureau, Varlam debout, rappelle que Varlam doit encore rendre compte à Mikhaïl de ses actions. Mikhaïl est indigné de constater que son ami et pupille, dont il est fier, est arrêté pour une lettre qu'il considère comme une saleté : « The daubing of some pseudo-artist has taken on the

features of individualism. This pompous artist is a hooligan... Who is shielding this lunatic?... If you do not investigate, we'll appeal to higher bodies. (signé) A group of artists. » Varlam se défend en disant qu'il n'a fait qu'exécuter la volonté du peuple, que Mikhaïl peut remplir une protestation, il n'a rien contre. Mikhaïl lui demande alors ce qu'il peut avoir contre la vérité. Varlam lui mentionne que Sandro est dorénavant leur ennemi. Mikhaïl réplique en le giflant et en demandant « Who's an enemy? ».

Le spectateur réalise que le sort de Mikhaïl est scellé, ce sera le prochain à être arrêté. La Terreur s'étend donc aux gens qui travaillent avec Varlam. La lettre qui dénonce Sandro est tout à fait caractéristique des véritables lettres anonymes de dénonciation.³⁰⁰ « Des listes envoyées d'en haut, ou un premier soupçon, la dénonciation d'un indicateur, voire une dénonciation anonyme, suffisaient à entraîner une arrestation inévitablement suivie d'une inculpation. »³⁰¹ La lettre sous-tend même l'arrestation de Mikhaïl, puisqu'elle demande qui protège ce lunatique (Sandro). Encore une fois, le film devient créateur d'histoire.

Le film continue dans la même veine avec les deux scènes suivantes, probablement les plus intenses sur le plan dramatique, qui nous montrent Nino et Keti cherchant à avoir des nouvelles de Sandro. Tout d'abord, cette file d'attente interminable au comptoir postal où les femmes attendent pour savoir si elles peuvent envoyer un colis à leur homme dont elles sont sans nouvelles. La longueur de la file témoigne du nombre important d'arrestations qui ont eu lieu dans la ville. La plupart des femmes, dont Nino, se font répondre par un employé invisible que l'homme est « exilé sans droit de correspondance ». Une femme, en pleurs, demande où et, sans obtenir de réponse, s'écrie « Why don't you tell us that he's dead instead of torturing us? » Cette scène est intéressante pour deux raisons. Sur le plan historique, tout y est véridique : la famille est souvent laissée dans l'ignorance du sort fait à l'individu arrêté, s'il a eu droit à un transfert ou à la mort. Cette phrase, « exilé sans droit de correspondance », signifiait la mort de la personne arrêtée, mais son sens arrive à jouer sur les espoirs et les illusions de la famille.³⁰² Le second aspect intéressant de cette scène est sa ressemblance avec le célèbre poème *Requiem*

²⁹⁹ Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1974, p. 11.

³⁰⁰ Woll et Youngblood, *op. cit.*, p. 43.

³⁰¹ Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, p. 79.

³⁰² Medvedev, *op. cit.*, p. 624.

d'Anna Akhmatova, écrit vers 1935-1940, publié en 1957 à l'étranger mais censuré jusqu'à l'époque gorbatchévienne. Nous en reprenons ici quelques vers :

Et je prie Dieu, mais ce n'est pas pour moi seulement,
Mais pour tous ceux qui partageaient mon sort,
Dans le froid féroce, dans le juillet torride,
Devant le mur rouge devenu aveugle.

Mais ici, où je restais trois cents heures debout
Sans qu'on ouvrît pour moi les verrous;
Et même dans la mort bienheureuse, j'ai peur
D'oublier le roulement des noirs fourgons de terreur,
D'oublier comment claquait la porte exécrée,
Et hurlait la vieille, comme une bête blessée.³⁰³

Le réalisme cru utilisé pour cette scène, qui détonne comparativement aux autres scènes qui gardent toujours une touche un peu absurde ou grotesque, intensifie la douleur qui s'en dégage. La deuxième scène, qui utilise le même réalisme poignant pour éveiller le sentiment de souffrance du spectateur, est cette longue scène, silencieuse sauf pour une musique grave, où Nino et Keti cherchent sur les billots de bois si Sandro a gravé son nom pour donner signe de vie. Les billots, envoyés à la scierie, deviennent rapidement de la sciure, augmentant le sentiment d'impuissance qui se dégage de la scène. Tiré d'un fait réel du stalinisme, ce moyen, graver leur nom sur des billots, devenait le seul pour les déportés de faire savoir à leurs familles qu'ils étaient vivants, puisque nous avons vu que les autorités ne transmettent aucune information sur leur sort.³⁰⁴

Ici, dans ces deux scènes, le passé est mis en images mais peu transformé, puisque le réalisme contribue à accentuer la douleur des personnages et à la communiquer au spectateur. Abouladze disait que c'est l'absurdité des récits et témoignages qui commandait le surréalisme du film, mais ici, le besoin ne s'en fait pas sentir, contrairement à la scène suivante, qui contraste fortement, par sa fantaisie, avec ces longues minutes de souffrance.

Nous sommes dans un jardin verdoyant et ensoleillé, un couple en habits de mariage joue *La marche nuptiale* de Mendelsohn sur un piano à queue. Un garde fait entrer Sandro dans le

³⁰³ Anna Akhmatova, *Requiem*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 41 et 45.

³⁰⁴ Delmas, *op. cit.*, p. 18.

jardin. La mariée se transforme alors en justice aveugle (yeux bandés, une épée et une balance dans chaque main) pendant que le marié interroge Sandro de façon sympathique et ouverte : s'il signe une confession comme quoi il est ennemi du peuple parce que membre d'une organisation criminelle présidée par Mikhaïl Korisheli, tout ira bien, son cas sera minimisé. Devant le refus de Sandro, qui se dit innocent et refuse de croire à la culpabilité de Mikhaïl, le marié fait entrer ce dernier pour une confrontation.

Attardons-nous d'abord sur cette première partie de la scène. Le couple de mariés représente le mariage entre la justice et l'État, dont l'une est au service de l'autre « à la vie, à la mort ». Dès cette première image, nous comprenons que la justice ne sert plus les intérêts de la majorité, mais celui de l'État. Les interrogatoires n'avaient évidemment pas lieu dans un jardin ensoleillé mais ce dernier, une espèce de cour intérieure, confirme pour le spectateur que les interrogatoires se tenaient dans des endroits clos et sans témoins. « Although most political prisoners were convicted in absentia by various special assemblies and *troiki*, in many cases a closed trial was held, without spectators, procurators, or defense lawyers. »³⁰⁵ La méthode utilisée par le marié pour interroger Sandro relève des méthodes psychologiques employées par le NKVD, dont la persuasion et le mensonge.³⁰⁶ On tente de persuader Sandro qu'il a tort de penser à sa façon, que tous les moyens pris pour le bien commun sont bons, fussent-ils impliquer l'arrestation d'innocents. On lui dit qu'il est arrêté parce que Mikhaïl l'a dénoncé. Le spectateur sait bien que c'est faux, puisque Mikhaïl est arrêté après Sandro.

Entre ensuite Mikhaïl Korisheli pour confronter Sandro, que le marié questionne :

Marié : Were you Pontoss's agent?

Mikhaïl K. : Yes.

M. : What was your assignment as a spy?

M. K. : To dig a tunnel from Bombay to London.

M. : Who aided you in this?

M. K. : The entire contingent of conspirators.

M. : How many in all?

M.K. : 2 700 men.

M. : D'you remember their last names?

³⁰⁵ Medvedev, *op. cit.*, p. 499.

³⁰⁶ Soljenitsyne dénombre une dizaine de méthodes de torture psychologique utilisées par le NKVD dans *L'Archipel du Goulag*. Outre celles mentionnées ici, on compte aussi les insultes grossières, le choc créé par le contraste psychologique (gentillesse suivie par la colère pendant l'interrogatoire), l'humiliation, le trouble semé dans l'esprit, l'intimidation et jouer sur l'attachement qui lie aux proches. Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, p. 83-86.

M. K. : There's a list. You'll have no difficulty in finding it.

M. : What diversionary activities were you engaged with?

M. K. : We planted poisoned corn to annihilate the population.

M. : Was Barateli a member of your organization?

M. K. : Yes.

Laissés à eux-mêmes, Mikhaïl explique son plan à Sandro : il faut embarquer dans cet absurde engrenage en dénonçant le plus de gens possible et en signant toutes les fausses confessions pour que les hautes instances gouvernementales réalisent ce qui se passe et rétablissent la situation. Sandro regarde tristement Mikhaïl et quand celui-ci se tait, il pousse un cri déchirant avant de s'effondrer.

Plusieurs éléments sont à souligner dans cette seconde partie de la scène, à commencer par la torture physique. Nous ne la voyons pas crûment administrée à l'écran, mais il est facile de constater que Mikhaïl en a fait les frais par son air abattu, ses cheveux noirs et lisses qui ont tourné au gris, tout ébouriffés, sa barbe de trois jours et sa jaquette d'hôpital. À ce sujet, il n'était pas rare que la torture physique soit aussi utilisée, en plus de la torture psychologique, pour soutirer une confession aux inculpés et ce, avec l'accord même du Politburo.³⁰⁷ « Tous les moyens étaient bons, puisqu'ils étaient tournés vers un but élevé; [...] personne ne demanderait de comptes à un commissaire si un inculpé venait à mourir, et [...] le médecin de la prison devait se mêler le moins possible de l'instruction. »³⁰⁸

La confession de Mikhaïl, qui semble concorder avec toute l'extravagance de la scène, est cependant d'une exactitude sans équivoque. Abouladze reconnaît que la phrase « de Bombay à Londres » est tout à fait authentique, seule la géographie des lieux a changé.³⁰⁹ Les individus arrêtés se retrouvaient à avouer des crimes imaginaires et tout à fait improbables. De même, chaque confession entraînait de nouvelles arrestations, comme c'est le cas dans *Repentir* : on mentionne à Sandro que c'est Mikhaïl qui l'a incriminé et l'on peut croire que les 2700 hommes du « contingent » risquent fort d'être arrêtés eux aussi. Ces aveux saugrenus correspondent, selon Martin Malia, à l'une des deux caractéristiques de la Terreur, la seconde étant la docilité du peuple qui n'a rien fait pour arrêter la machine. Deux points pour rétablir cette affirmation,

³⁰⁷ Medvedev, *op. cit.*, p. 486.

³⁰⁸ Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, p. 82.

³⁰⁹ Polskaïa, *op. cit.*, p. 53.

que nous retrouvons également dans le film : d'abord, le trait distinctif des arrestations politiques consiste à arrêter des gens qui n'ont rien à se reprocher et qui ne sont coupables d'aucune faute, donc qui ne sont pas prédisposés à la résistance.³¹⁰ C'est le cas de Sandro, qui finira par signer lui aussi une confession. Deuxièmement, certains tentèrent de résister à leur manière, naïve soit, mais résistance tout de même. Mikhaïl utilise les outils qu'il possède pour tenter d'arrêter cette situation incroyable, et cette forme de résistance prend aussi sa source dans l'histoire :

Some of those arrested conceived a peculiar theory. If, they argued, we confess to any and every imaginary crime and name hundreds of innocent people as our « confederates », more and more innocent people will be arrested, until the party wakes up to the monstrous stupidity of the whole process and restrains the NKVD.³¹¹

Toute cette scène de l'interrogatoire construit donc de façon parfaitement claire le sort réservé aux inculpés et décrit tout à fait correctement les étapes qui mènent à la signature d'une confession. La forme, sans être crûment réaliste, présente l'horreur de cette situation de façon tout à fait supportable pour le spectateur (jardin ensoleillé, torture suggérée, mariage État/justice) tout en conservant l'essence des témoignages que nous avons de ces événements. La comparaison avec le témoignage de Soljenitsyne et les écrits de Medvedev le démontre bien. Il s'agit donc réellement d'une reconstruction historique, qui permet de rendre intelligible au spectateur toute l'absurdité de la situation sans en négliger la dimension tragique. Encore une fois, la mémoire individuelle sert de point de départ, les souvenirs sont exprimés et transformés par la narration cinématographique pour ensuite être communiqués au profit de la mémoire historique du stalinisme. La poésie de l'œuvre d'art arrive à rendre plus soutenable pour la mémoire ces faits d'une cruauté extrême, tout en en conservant l'essence.

Le dernier élément du passé stalinien qui frappe par son absurdité, mais qui demeure tout à fait réel, est l'arrestation par Doksopoulo de tous les Darbaiselis. Dans cette scène, Doksopoulo annonce à Varlam qu'il a exécuté ce qu'il lui a demandé, c'est-à-dire arrêter tous les gens nommés Darbaiselis : il en a rempli un camion. Grâce à cet exploit, Doksopoulo s'attend à recevoir un avantage matériel quelconque puisque Riktafelov a reçu un plus grand appartement

³¹⁰ Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, p. 15.

³¹¹ Medvedev, *op. cit.*, p. 603.

pour n'avoir arrêté « que trois espions ». Furieux, Varlam le somme de renvoyer ces gens chez eux et de lui remettre sa lettre de démission. Doksopoulo lui rappelle qu'il est analphabète, Varlam le renvoie. La dame au veston noir, que nous avons vu dans la scène de l'entretien au sujet de l'église, intercède auprès de Varlam en faveur de Doksopoulo. Varlam revient sur sa décision et décide de faire enfermer tous les Darbaiselis. Doksopoulo remercie.

Cet épisode rappelle au spectateur que des quotas géraient l'administration de la Terreur et décidaient du nombre de personnes qui seraient arrêtées. Abouladze raconte que, lors du tournage du film, le nom de famille choisi était Amilakhvari. « C'est une vieille lignée dont il ne reste plus personne en Géorgie... Mais nous avons estimé que cette séquence aurait porté un coup émotionnel trop fort aux Géorgiens et nous y avons renoncé. »³¹² L'utilisation de plans pour arrêter les gens est confirmée par les témoignages de Soljenitsyne et Medvedev : « Le plus souvent, les *Organes* n'avaient pas de raisons majeures d'épargner celui-ci plutôt que celui-là : ils se contentaient d'exécuter un plan de production »³¹³

Plans and « control figures » for arrests actually did exist. Local areas received their arrest plans from Moscow. Telegrams in code reported that « in your oblast, according to the information of the central investigating agencies, there were so many terrorists or ASAs [anti-soviet agitators]. Find them and try them. » The NKVD agencies had to fulfill these quotas and wait for a new quota the next month or quarter.³¹⁴

Les deux dernières personnes à être arrêtées sont Elena et Nino : les arrestations s'étendaient souvent à la famille de l'inculpé.

L'analyse de toutes ces scènes qui se retrouvent dans le long *flashback* du film, faite en parallèle avec les intentions du réalisateur, les témoignages de l'écrivain et ex-zek Alexandre Soljenitsyne et de l'historien dissident Roy Medvedev, nous démontre bien les liens étroits qui existent entre mémoire, histoire et cinéma. Ces scènes possèdent une origine historique vérifiable, mais tue à cause du dédoublement de la mémoire. Les mémoires individuelles qui ont le souvenir de ces événements les cachent. Les écrivains dissidents avaient déjà commencé à traiter des crimes du stalinisme, mais la diffusion clandestine de leurs écrits bloquait, en partie, le processus de dénonciation. Abouladze reprend ces écrits, ainsi que d'autres témoignages des

³¹² Polskaïa, *op. cit.*, p. 54.

³¹³ Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, p. 16.

contemporains du stalinisme, et les met dans une forme narrative idéale pour bien saisir toute l'absurdité et l'infamie qui est si caractéristique de la terreur stalinienne. Cette reconstruction poétique possède deux avantages. Le premier, c'est d'être de l'histoire, malgré sa forme narrative non conventionnelle. *Repentir* va plus loin que le discours historique de l'époque gorbatchévienne tant par le sujet qu'il aborde, le stalinisme, que dans la façon dont il le traite.³¹⁵ Ensuite, le cinéma prouve qu'il devient un médium idéal pour bien transformer ces événements « aux limites de la représentation ». Ici, toute l'essence de la Terreur est conservée, mais transformée : les images qui s'offrent à nos yeux ne sont pas insoutenables par leur violence. Chaque individu qui a vu le film va garder ces images en tête pour se représenter la Terreur et, par extension, les transmettre à la mémoire historique. Le caractère intemporel de l'œuvre d'art est entretenu, puisque *Repentir* reste, plus de 15 ans après sa sortie, un classique du cinéma soviétique.

Vivre avec le passé

La dernière partie du film pose les problèmes qui entourent les questions de travail de mémoire, de pardon et de repentir qui touchent toutes à l'identité. On y voit se cristalliser une forme de lutte entre les deux systèmes de valeurs représentés par l'église et par Varlam. En conséquence, des questions sont soulevées sur les notions de bien et de mal, sur l'identité et sur le travail de mémoire : qui doit se repentir, qui doit pardonner? Le film offre ainsi des pistes pour le présent du spectateur qui vont au-delà de la connaissance et de la transformation du passé stalinien, en questionnant la conscience de chacun.

L'église symbolise toute une morale qui se calque non seulement sur la religion chrétienne, mais sur des valeurs humanistes universelles. Ambassadrice de l'art pour atteindre à une spiritualité élevée, de l'individuel et de l'humanité, l'église pose des notions universelles du bien et du mal : tout ce que contribue à enrichir spirituellement l'humanité est bien, tout ce qui lui contrevient est mal. La fin ne justifie pas les moyens et on ne peut atteindre un objectif louable en utilisant des méthodes odieuses. Le message qu'elle diffuse se retrouve porté par différents individus dans le film, qu'ils l'aient ou non connue : Sandro, Nino, Keti et Tornike.

³¹⁴ Medvedev, *op. cit.*, p. 515.

Malgré sa destruction par Varlam, sa morale continue d'être portée par Keti qui tente de diffuser son souvenir à sa façon, par ses églises à la crème. L'universalité de sa morale se confirme par Tornike, qui adopte ses principes sans avoir connu le temple et dont la famille se trouve plongée au contraire dans le système de valeurs inverse.

Car la morale portée par Varlam et son système se perpétue après la terreur enclenchée. Il s'agit d'un type de foi qui ne tolère aucune hérésie et qui vise un but bien précis, faire de la ville un paradis sur terre et ce, par tous les moyens possibles. Au nom du bien commun, intention louable et respectable, tous ceux qui s'opposent à cette idéologie et à l'homme par qui elle passe deviennent des ennemis à éliminer, tout symbole qui rappellerait une forme de pensée dissidente est détruit. Cette morale, qui s'oppose à celle véhiculée par l'église, est également portée par des individus : outre Varlam, il y a Abel et Guliko, Doksopoulo et Riktafelov. Les confrontations qui s'installent entre les individus dans le film, peu importe à quelle époque, se retrouvent être des confrontations entre les porteurs de ces deux morales : Varlam/Sandro, Interrogateur-Marié/ Sandro, Abel/Tornike, Abel/Keti. Dans la troisième partie, nous remarquons qu'Abel défend l'héritage de son père, mais l'objectif de départ s'est perverti en conservation du pouvoir personnel (que nous pouvons également soupçonner sous le règne de Varlam).

La première scène qui suit la fin de l'histoire de Keti est une rêverie de Tornike où il se trouve en lieu clos avec Varlam. Tornike, abasourdi d'apprendre les crimes de son grand-père, comprend dans cette scène que le récit de Keti est véridique et que les Aravidze sont coupables. Dans ce rêve, Varlam cherche à fuir la lumière du soleil, qui fouille son âme et le tue de ses rayons. Avec son fusil, il tire sur l'astre et ne peut se rendormir paisiblement que lorsqu'il est sûr que la lumière ne l'atteindra plus. La métaphore est là : Varlam ne veut pas que la vérité éclate à son sujet et demande à sa descendance d'assurer son repos. Tornike ne fait qu'écouter et constater que son grand-père n'est pas exempt de tout reproche.

³¹⁵ Notamment dans la suggestion d'une parenté entre le stalinisme et le fascisme, par le costume que porte Varlam.

Où se situe le véritable bien et le véritable mal dans un tel contexte? Le conflit se double d'un problème inter-générationnel entre Tornike et Abel, dont la discussion, immédiatement après la rêverie de Tornike, matérialise les enjeux :

Tornike : Did you know all that?

Abel : All what?

T. : About Grandpa.

A. : Your grandfather never did wrong. Those were complicated times. It's difficult to explain it now.

T. : What have the times to do with it?

A. : A lot! The situation was different then. It was a question of to be or not to be. We were surrounded by foes. They wanted to crush us. Were we to pat them on the head?

T. : Was Sandro Barateli a foe?

A. : Yes, he was! He was a good artist, but didn't understand a lot. I'm not saying we didn't make mistakes. But what are the lives of one or two people when the well-being of millions is at stake? There was so much we had to accomplish.

T. : So you applied a mathematical standard to human lives, with almighty proportions. Right?

A. : Don't be sarcastic, small alec! It's time you know that an official regards the public interest above his private considerations.

T. : So a person is born a human being and then becomes an official?

A. : You're up in the clouds. Reality is different. Varlam was always guided by the interests of society. But sometimes he acted against his will.

T. : If Grandpa were ordered to destroy the world, would he have done it?

A. : He never personally killed anyone while you, a boy, have taken a shot at a person. What moral code can you be speaking of?

T. : I didn't know who I was shooting at.

A. : No matter! You shot at a human being!

T. : Yes, and this aggravates our guilt.

A. : Whose guilt?

T. : Grandpa's, yours and mine.

A. : What am I guilty of?

T. : You justify Grandpa and follow in his footsteps. You're a murderer like me. Even worse, because you've no pity for that woman. You should ask her to forgive you.

A. : So you're an idiot to boot! The bitch is digging my father up, and you want me to ask her to forgive me? Why, I'll strangle her! And you, for good measure!

T. : I hate you... Hate you!

Ici, outre quelques références qui laissent encore sous-entendre qu'Abouladze traite du socialisme (« It's time you know that an official regards the public interest above his private considerations. »), se sont les premiers pas du travail de mémoire qui sont entamés. D'abord, nous avons vu que la première étape est le travail de deuil, où il faut se réconcilier avec le passé et le reconnaître comme terminé. L'étape suivante est le débat, car la multiplicité des points de vue permet d'aborder le passé différemment. Keti est l'élément déclencheur du travail de la

mémoire de Varlam, car elle ne souhaite pas se venger (« My one wish is that this not be a settling of accounts with a dead man. I find no satisfaction in revenge. »). Pour elle, le travail de deuil est fait, mais elle désire débattre, elle démarre donc le travail de mémoire. Grâce à elle, le décès de Varlam et son héritage ne sont plus vus sous un seul angle unilatéral. C'est ce dont témoigne la discussion qui s'installe entre Tornike et Abel.

Abel se veut le porte-parole de Varlam, reprenant presque mot pour mot tous les arguments qui justifient ses crimes. Cependant, cette discussion et l'accusation de Tornike ébranlent sa conviction. Varlam, et lui-même par conséquent, a-t-il vraiment fait le bien? Où se situe le mal? Ces questions sont essentielles, car dans ce procès, il s'agit de déterminer qui est fautif : Keti, par son exhumation de Varlam, ou Varlam et son système? Il convient donc de s'entendre sur un code moral accepté de tous qui définira où se situe la culpabilité. Les questions de Tornike quant à la validité du code moral actuel approfondissent la fissure déclenchée par l'histoire de Keti. Pour Tornike, il n'y a plus de doute, les Aravidze sont coupables et il faut passer au repentir et au pardon. Ce processus est bloqué par Abel, qui refuse d'entériner cette conception.

Guliko, dont le rôle reste relativement effacé, se présente comme la véritable héritière de Varlam dans cette seconde rêverie de Tornike : il voit sa mère dansant de façon langoureuse autour du cercueil de Varlam. Elle ne possède aucun scrupule à faire enfermer Keti et refuse de voir les troubles de conscience dont souffre Tornike. Abel, s'il se range finalement du côté de sa femme, se retrouve néanmoins avec une conscience dédoublée.

Cette lutte individuelle entre ses deux mémoires, la mémoire officielle et la véritable mémoire historique, se double d'une quête identitaire pour Abel. En plein questionnement, c'est vers la croix cachée dans son sous-sol qu'il se tourne pour se confier et trouver une réponse. Mais c'est finalement au diable, incarné par Varlam dévorant un poisson, qu'il fait part de son agitation. La symbolique est forte, puisque le poisson représente la nourriture des premiers chrétiens.³¹⁶ Dans cette cave, Abel reconnaît sa dualité, interroge sa conscience et se pose pour la première fois des questions identitaires :

³¹⁶ Robert-Claude Bérubé, « Repentir » dans *Séquences*. no 131 (octobre 1987). p.74.

Abel (*regardant la croix*) : Lord...

Varlam (*dans l'obscurité, dévorant un poisson cru*) : What is it, my son?

A. : I have come to confess my sins, Father. I have sinned...My soul is split in two.

V. : Man's nature has been split since he partook of the forbidden fruit and cognized good and evil. It is not a grave sin.

A. : I mean something else. It's as though I have a dual personality. I preach atheism and wear a cross. Perhaps that's why my life is such a mess.

V. : It's a good idea to go to confession after preaching atheism.

A. : You misunderstood me! I'm worried, because I'm gradually losing my moral principles. I no longer distinguish between good and evil. I've lost my faith.

V. : What faith?

A. : I can forgive anything and justify any abomination : denunciations, treachery, deceit, baseness...

V. : Then you are Jesus Christ, my son. How can you complain? You're not lying, are you?

A. : No, it's the honest truth.

V. : Indeed? Who are you deceiving, you hypocrite? You'll pulverize anyone who stands in your way. If someone strikes your left cheek, you'll not offer your right one. You'll break his jaw. You care nothing for good or evil. It's not a split personality that bothers you, but fear.

A. : Fear of what?

V. : Fear of your life? You always placed status above all else, gloating over your model family. Now everything's crumbling.

A. : No!

V. : Yes! Your father's tossed out of his grave. You're losing your power. Your only son has rebelled. You'll be alone, weak and helpless.

A. : No, no!

V. : Yes. You're afraid. You're terrified by the prospect of loneliness! An atheist thinks only of death when he is alone.

A. : Yes, I am afraid! I feel I'm in a void. I spent my life trying to escape it. I pretend, I lie. My family and business are just self-deception. So I won't have to think.

V. : What of?

A. (*en regardant des icônes*) : Of that which is most important : who am I? Why am I here? What is the purpose of my life? Who are you? Why are you here? And you? And you? And who are you? Who are you? Who are you, Abel Aravidze? Who are we? Why are we born? And where are we heading?

V. : Forget all this nonsense. I for one know that all will be well tomorrow and you'll go on living as before. Are you trying to atone for your sins? You're just a coward! If it were up to me, I'll send you to Hell!

A. : Who are you? Tell me who you are!

V. (*apparaissant*) : Don't you recognize me, son? Why'd you come to the devil to confess your sins?

Le dédoublement de la mémoire qui existait en URSS depuis la période stalinienne se retrouve parfaitement illustré chez Abel : il possède une mémoire officielle pour le public, mais il camoufle et étouffe la véritable mémoire historique dans la sphère privée (« I preach atheism and wear a cross. »). Nous avons vu au premier chapitre que mémoire et identité sont

étroitement liées. Une mémoire forgée à des fins idéologiques entraîne une identité forgée elle aussi, s'appuyant sur cette mémoire artificielle. Si cette mémoire est dérangée, comme Keti a remis en question la mémoire officielle du « varlamisme », l'identité n'est plus aussi sûre et c'est dans ces moments de crise que les individus se tournent vers la tradition, ce qui reflète une constance dans la mémoire historique. Naturellement, Abel choisit brièvement le passé de l'église avant de finalement se confier à Varlam/diable. Son regard se pose également sur les œuvres de Sandro en cherchant qui il peut bien être, la séquence se terminant sur son reflet dédoublé dans une glace. Réalisant l'impact de son choix pour asseoir son identité (le squelette de poisson que Guliko retire de ses mains pendant le procès), il déclare « I have no strenght left...My life is over. » Il continue de mentir, d'assumer la mémoire officielle et de défendre Varlam jusqu'au suicide de Tornike. Ce choix implique qu'il refuse également de suivre le chemin du pardon que Tornike réclame de lui.

L'autre volet de la quête identitaire se retrouve chez Tornike, qui est un pur produit de la mémoire artificielle. Pourtant, il fonctionne selon le code moral symbolisé par l'église. Son attitude lors de la veillée de la tombe de Varlam en témoigne, puisqu'il est le seul à s'intéresser vraiment à ce que justice soit faite à son grand-père (dont il ne connaît pas encore les méfaits). Il tire sur Keti convaincu de tirer sur une coupable. Dès que les crimes de Varlam lui sont révélés, son code moral ne change pas, c'est son regard sur lui-même et sa famille qui change. Il n'hésite pas à se reconnaître coupable d'avoir tiré sur Keti, allant lui demander pardon de son geste. Il comprend tout de suite que c'est la lignée Aravidze qui doit se repentir et demander pardon. Voyant l'insuccès de ses démarches auprès d'Abel et ne possédant pas la véritable mémoire historique, qui opère un peu comme une bouée pour l'identité en période de crise, le suicide se propose comme la seule solution. Si Tornike ne peut arrêter le mal maintenant, il peut au moins l'empêcher de continuer.

Abel comprend, en voyant son fils mort, qu'il ne peut plus refouler la mémoire historique tragique du passé. Son existence lui semble dénuée de tout but, maintenant que l'héritage de Varlam, pour lequel il a vécu, est reconnu comme malfaisant. Il admet ses propres fautes ainsi que celles de son père. Comme coupable, il demande à ne pas avoir de tombe et à brûler dans les feux de l'enfer, tout comme son père, proclamant ainsi sa punition. Pour

compléter son repentir, il extirpe le mal de la terre et jette le cadavre de Varlam dans une décharge.

La responsabilité des crimes devient donc étendue, car si Varlam en demeure l'initiateur, plusieurs éléments gravitant autour de lui et ayant soutenu ce système demeurent, même après sa mort : les gardes dont l'aspect n'a pas changé pendant toutes ces années, le mensonge auquel s'accroche Abel et Guliko, les moyens pris pour se débarrasser de Keti (la justice au service d'un individu, l'envoi dans un asile plutôt que la mort). C'est tout ce système qu'Abel représente et c'est à lui de se repentir.

C'est donc en allant chercher dans la conscience individuelle de chacun, pour que chaque mémoire individuelle privée trouve le moyen de s'exprimer en public à la place de la mémoire officielle, que le travail de mémoire peut se faire. En enclenchant ce débat, en questionnant sa conscience, chacun peut voir s'il doit se repentir ou pardonner pour arriver à faire passer le fantôme du stalinisme. Pour le spectateur, il s'agit à ce moment d'examiner sa propre conscience et c'est l'un des objectifs avoués du film. La responsabilité des crimes du stalinisme ne repose pas sur un seul individu, en l'occurrence Staline, mais sur tous ceux qui participent à son édification et le perpétuent. La question est complexe, car la responsabilité devient ainsi très étendue, de même que le nombre de victimes. Il est cependant possible de croire que le Parti peut et doit être tenu pour responsable, étant celui par et pour qui le mensonge stalinien vit.

Quel chemin suivre une fois le pardon obtenu pour achever le processus? Le film se termine sur une belle métaphore par la question de la vieille dame demandant son chemin : « What good is a road [en l'occurrence, la rue Varlam] if it doesn't lead you to a church? ». La réponse devient évidente : c'est le chemin que Sandro prônait qui s'avère le bon, celui qui désire conserver l'héritage des ancêtres, celui qui n'oublie pas les œuvres culturelles sur lesquelles s'appuient l'identité, celui qui cherche à faire les hommes meilleurs par l'art et les valeurs humanistes. Ironiquement, on rappelle à Keti, pendant son procès, qu'elle ne peut atteindre un but moral avec un comportement immoral. Mais c'est pourtant exactement ce qu'elle dénonce, ainsi que son père avant elle : Varlam ne pouvait atteindre un but moral en employant des moyens immoraux. Et c'est également ce que dénonce Abouladze avec *Repentir*.

On comprend mieux maintenant comment *Repentir* a pu déclencher des débats dans l'URSS de Gorbatchev. La multiplicité des thèmes qu'il aborde, tant sur les questions de morale, de stalinisme, de mémoire, de repentir, de pardon, d'identité, de religion et de nationalisme, constituait un événement. Le film a eu le même effet que *Keti* en déterrante Varlam : il a exposé Staline et ses crimes et enclenché les discussions sur son héritage. Nous voyons également, dans le traitement qui est fait du stalinisme à l'écran, qu'il opère une transformation de la mémoire par un moyen d'expression artistique qui convient : des souvenirs terribles et absurdes issus des mémoires individuelles, les images conservent l'essence de ces souvenirs pour les relancer dans d'autres mémoires individuelles, celles des spectateurs. Chacun d'entre eux nourrit de cette façon la mémoire historique.

CONCLUSION

L'éclatement de l'empire soviétique en 1991, seulement six ans après l'arrivée de Gorbatchev au pouvoir, témoigne des problèmes inhérents au système légué par Lénine et Staline. La remise en question de la validité du système en place doit beaucoup à la *glasnost*. Ainsi, le cinéma soviétique de la fin des années 1980 a permis de questionner non seulement l'héritage du stalinisme, mais également d'informer sur les problèmes sociaux du présent, que les médias camouflaient pour donner une image unique d'un pays sans problèmes. Le lien étroit entre art et politique en URSS se remarque donc tout au long du régime, jusqu'à ses derniers balbutiements. Le cinéma a su capter la réalité soviétique pour la refléter de façon unique, offrant ainsi à l'historien des pistes d'analyse des dernières années du régime.

Repentir se trouve au cœur de la question de l'héritage stalinien pour l'URSS des années 1980. Le film nous présente une jeune femme qui refuse que l'on oublie les crimes du passé et qui, par son geste, soulève des questions sur la morale, l'identité, le repentir et le pardon tout en enclenchant un travail de mémoire à effectuer. L'analyse nous a montré que, malgré ses prétentions universalistes, Abouladze traite bel et bien du stalinisme : la composition sociale, les politiques de Varlam et plusieurs éléments de mise en scène signalent de nombreuses similitudes avec le régime de Staline. C'est d'ailleurs ce que le public en a compris, comme le dénote la couverture journalistique internationale qui traite de *Repentir* comme d'un film anti-stalinien. Ce passé s'oppose, en quelque sorte, au passé géorgien, dont le film possède également plusieurs caractéristiques. La reconstruction de ces deux passés à l'écran permet non seulement de bien saisir le contexte du film, mais également de voir de quel passé les mémoires individuelles des personnages deviennent porteuses. Le film, par cette reconstruction, devient également créateur d'histoire.

La transformation du passé stalinien s'est faite en étudiant comment chaque scène du *flashback* de *Repentir* prend sa source dans la mémoire historique. À l'origine de cette mémoire historique, c'est l'individu qui a puisé dans ses souvenirs du stalinisme. Témoignages, littérature dissidente, poèmes, Abouladze reprend ces souvenirs et événements et les transforme à l'écran : le surréalisme des scènes dont la véritable origine avait paru presque incroyable à Abouladze contraste fortement avec la douleur qui se dégage des scènes montrant le sort des victimes. C'est

par cette transformation que nous avons pu constater à quel point le passé commande véritablement sa narration. Aucune des scènes ne perd de sa véritable essence historique, mais leur forme permet de transmettre efficacement le passé stalinien pour le spectateur contemporain. De plus, l'horreur d'événements qualifiés d' « aux limites de la représentation », tels que la Terreur, trouve la forme narrative qui lui convient, comme Claude Lanzmann a pu le faire pour l'Holocauste juif avec *Shoah*. Issu des mémoires individuelles qui possèdent la mémoire historique du passé stalinien, le film transforme ce passé pour le relancer dans les mémoires individuelles des spectateurs, effectuant par le fait même une transformation de la mémoire historique.

De plus, *Repentir* ouvre la voie au travail de mémoire tant sur le plan individuel que collectif. Le premier geste, c'est l'acte de Keti qui refuse de ne voir dans la mort de Varlam que la perte d'un grand homme. En l'exhumant, elle veut dire qu'il a été l'instigateur de la mort d'innocents. Par ce geste, elle questionne les gens sur leur participation, active ou passive, à ces crimes : Abel se retrouve troublé et divisé avec d'un côté son fils Tornike qui exige de lui qu'il demande pardon à Keti, de l'autre sa femme Guliko qui réclame l'enfermement de Keti. Par extension, le film amène le spectateur à s'interroger sur sa participation aux crimes du stalinisme. Sur le plan collectif, l'exhumation de Keti amène un questionnement sur l'héritage de Varlam, comme la diffusion du film a conduit vers des débats sur le stalinisme et a symbolisé la *glasnost*. La multiplicité des points de vue nécessaire au travail de mémoire se double d'une quête d'identité, dont Abel est au centre. La double mémoire chez lui montre bien comment mémoire et identité sont intimement liées. Le film pose également les questions sur le passage à l'avenir. Le titre du film, *Repentir*, est bien choisi car, en invitant le spectateur à s'interroger, il suggère également à ceux qui se reconnaissent coupables de regretter. Seulement en suivant ce processus, comme Abel qui déterre son père, sera-t-il possible de reprendre le chemin qui mène à l'église.

Repentir offre donc un support à la mémoire historique des crimes du stalinisme, auparavant camouflée dans les mémoires individuelles sans moyen d'expression car seule la mémoire officielle était tolérée dans la sphère publique. L'histoire officielle niait également, dans une certaine mesure, les crimes du stalinisme. Seule, la littérature dissidente avait offert un support au sujet pendant le dégel, mais la stagnation l'a reléguée à la clandestinité. *Repentir*

réengage les débats et donne le ton à la *glasnost* de Gorbatchev. Avec la sortie du film et le traitement qu'il en donne, la mémoire historique du stalinisme trouve sa place dans la sphère publique.

Notre analyse démontre bien tant la représentation de ce passé, dans *Repentir*, que sa transformation et les voies proposées pour le futur. Elle démontre également comment la mémoire individuelle est à la source de la mémoire historique et comment les transformations qui s'effectuent en son sein chez l'individu transforment aussi la mémoire historique. De plus, l'analyse présente l'importance de ne pas oublier les crimes du stalinisme, pour éviter qu'ils ne se répètent. Abouladze cherche à briser le silence au nom du devoir de mémoire.

La méthode utilisée pour notre analyse, à deux niveaux, nous a semblé tout à fait appropriée, notamment pour la représentation du passé. Malgré les prétentions universalistes du réalisateur, nous avons pu constater qu'il y avait une claire opposition entre mémoire du stalinisme et mémoire géorgienne au cœur du film. Néanmoins, le film doit être considéré par l'historien de la même façon que toute source historique, en tenant compte tant du contexte de production que du contenu. La particularité du film est l'importance de tous les éléments qui entourent l'image et deviennent porteur de sens : musique, montage, détails de mise en scène, jeu des acteurs, dialogues et silences. Surtout, l'historien doit comprendre quel est le message du cinéaste et de quelle façon ce dernier le transmet. La forme fictive n'est pas inférieure à la forme documentaire, elle n'est qu'une façon différente d'aborder un sujet. Nous avons vu avec *Repentir* comment la fiction et une mise en scène frôlant le grotesque ont su s'imposer à Abouladze pour que son film transmette le sens qu'il voulait lui donner, sans pour autant perdre son historicité.

Par contre, nous avons dû faire face à plusieurs obstacles au cours de notre analyse, le premier étant notre ignorance des langues. Notre méconnaissance du géorgien et du russe a pu nuire à la complète compréhension du film, mais les analyses de Denise J. Youngblood nous ont aidé à éclaircir ces questions de langage, notamment en nous signalant les trois répliques du film dites en russe. Il a fallu également faire attention à l'équation URSS = Russie en n'oubliant jamais que le film était géorgien et possédait les caractéristiques tout à fait distinctes de ce petit État du Caucase. Cette distinction devait être toujours présente à notre esprit et tout ouvrage ou article lu sur l'URSS était sensible à ces dérapages. La non-disponibilité des autres films

d'Abouladze, qui ne sont pas distribués au Canada, ne nous a malheureusement pas permis de situer *Repentir* dans l'œuvre du réalisateur, sans compter que le film à notre étude est le dernier chapitre d'une trilogie.

Cependant, l'apport du cinéma à l'étude de l'histoire et de la mémoire est d'un grand intérêt tant pour l'histoire des représentations que pour la création d'une mémoire filmique, aspect indéniable aux sociétés du XXe siècle. Les historiens devraient tirer de grands bénéfices pour leurs travaux de l'étude du cinéma et, par extension, de toute forme d'image mouvante (télévision, publicités, actualités, etc.). Leur place dans l'historiographie contemporaine est incontestable et les historiens semblent la négliger encore trop.

Les années qui ont suivi la diffusion de *Repentir* ont amené d'intenses discussions sur l'héritage du stalinisme. En remontant le cours du temps et en analysant ses origines, l'URSS s'est ouverte à d'autres interprétations de la nature de ses problèmes, notamment celle voulant que les germes de la violence pouvaient se retrouver dans l'entreprise de la Révolution d'Octobre, dès Lénine. L'entreprise socialiste, après s'être effondrée dans les pays d'Europe de l'Est, ne pouvait que suivre le même chemin en URSS. Les pays satellites ont préféré renouer avec leur passé pré-Seconde Guerre Mondiale en oubliant l'expérience communiste et en effectuant une négation de ce passé. Pour l'URSS, soixante-quatorze ans d'histoire sont plus difficiles à oublier. Les républiques ont retrouvé une véritable indépendance et renouent avec leurs traditions : quelques-unes, dont la Géorgie, ont connu l'indépendance dans leur histoire et leur identité se trouve bien assise. La Russie, quant à elle, se cherche encore, son histoire étant traditionnellement partagée entre l'Europe et l'Asie et devant composer avec un État multiethnique.

Quant à l'image de Staline ainsi qu'à son héritage, elle semble faire dorénavant partie d'une certaine culture kitsch. Le cinéma a contribué à forger cette représentation et les dernières années ont vu un certain engouement pour les objets de cette période ainsi que pour tout ce qui rappelle le Guide. Les touristes peuvent dorénavant avoir une idée de la vie dans le Goulag en passant une nuit au camp de Perm avec des repas similaires à ceux servis aux prisonniers. Un grand parc d'attractions nommé Stalin World vient de voir le jour en Lituanie, où les visiteurs revivent là aussi la vie dans le Goulag, accueillis par des acteurs représentant Staline et Lénine.

On imagine mal l'équivalent au camp nazi de Auschwitz-Birkenau. Ce genre d'activités amène à penser que le travail de mémoire qui continue de se faire autour des crimes du stalinisme prend une tournure inattendue, tout à fait différente de celle des crimes du nazisme.

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Ouvrages spécialisés

CUAU, Bernard, *et al.* *Au sujet de Shoah*. Paris, Belin, 1990. 316 p.

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

GORBATCHEV, Mikhaïl. *Pérestroïka. Vues neuves sur notre pays et le monde*. Paris, Flammarion, 1987. 379 p.

HORTON, Andrew et Michael Brashinsky. *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992. 287 p.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973. 409 p.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Paris, Gallimard, 1997. 284 p.

MALIA, Martin. *La tragédie soviétique: Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*. Paris, Seuil, 1995. 686 p.

METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris, Albatros, 1977. 238 p.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris, C. Bourgois, 1984. 370 p.

O'CONNOR, John E. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, Fla., Robert E. Krieger Publishing Company, 1990. 344 p.

ROSENSTONE, Robert A. *Revisionning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, NJ., Princeton University Press, 1995. 255 p.

RYBAKOV, Anatoli. *Les enfants de l'Arbat*. Paris, Albin Michel, 1988. 584 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre. *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Paris, Julliard, 1963. 192 p.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier Montaigne, 1977. 319 p.

Périodiques, articles de journaux, documents audio-visuels et sites web

« Abouladze décoré », *Le Devoir*. 25 avril 1988.

- ABOULADZE, Tengviz. *Monanieba*. URSS/Géorgie, Gruzia Film, 1984/1987. 151 minutes.
- BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanique », *Illuminations*. New York, Schocken Books, 1969. pp. 217-251.
- BOHLEN, Celestine. « Film about Josef Stalin Released under New Soviet Cultural Policy », *Winnipeg Free Press*, 31 octobre 1986.
- BONNEVILLE, Léo et Robert-Claude Bérubé. « Tengviz Abouladzé », *Séquences*. no 131 (octobre 1987), pp. 50-52.
- FERRO, Marc. « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales Économies Sociétés Civilisations*. 23^e année no 3 (mai-juin 1968), pp. 581-585.
- GAUTHIER, Guy. « Le repentir et l'accélération », *La Revue du cinéma*. no 427 (mai 1987), pp. 47-51.
- KASINDORF, Martin. « Daring Soviet Film Candidate for Prize at Cannes Festival », *Winnipeg Free Press*, 12 mai 1987.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. France/Suisse, Les Films Alpha, Historia Films avec la participation du Ministère de la Culture de France, 1985. 561 min.
- MENASHE, Louis. « Glasnost in Soviet Cinema », *Cineaste*. vol 16, no 1-2 (1987-88), pp. 28-33.
- O'CONNOR, John E. « Historians and Film: Some Problems and Prospects », *The History Teacher*. no 6 (1973), pp. 543-52.
- PITHON, Rémy. « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle*. no 46 (avril-juin 1995), pp. 5-13.
- TOURNÈS, Andrée. « Le cinéma géorgien : Abouladze », *Jeune Cinéma*. no 178 (janvier-février 1987), p. 16-17.
- ROSENSTONE, Robert A. « Like Writing History with Lighting : Film historique / Vérité historique », *Vingtième Siècle*. no 46 (avril-juin 1995), pp. 162-175.
- Vertigo*, no 16 (1997), 190 p.
- WERTH, Nicolas. « Le Repentir, une fable anti-totalitaire », *Vingtième Siècle*, no 16 (octobre-décembre 1987), p. 97-99.
- www.allmovie.com
- www.imdb.com
- www.unesco.org/webworld/audiovis/reader/2_1.htm

CHAPITRE UN

Ouvrages spécialisés

- ABEL, Olivier, (dir.). *Le Pardon. Briser la dette et l'oubli*. Paris, Autrement, 1991. 261p.
- ARENDR, Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy, 1988. 406 p.
- BARRET-DUCROCQ, Françoise, (dir.). *Pourquoi se souvenir?*. Paris, Grasset, 1999. 316 p.
- DE BAECQUE, Antoine et Christian Delage, (dir.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998. 223 p.
- FINLEY, Moses. *Mythe, mémoire et histoire*. Paris, Flammarion, 1981. 270 p.
- FRIEDLÄNDER, Saul, (dir.). *Probing the limits of representation : Nazism and the "final solution"*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992. 407 p.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968. 204 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le pardon*. Paris, Éditions Montaigne, 1967. 216 p.
- JEWSIEWICKI, Bogumil et Jocelyn Létourneau, (dir.). *L'histoire en partage : usages et mises en discours du passé*. Paris, L'Harmattan, 1996. 232 p.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris, Folio, 1988. 409 p.
- LE GOFF, Jacques et Pierre NORA, (dir.). *Faire de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1974. 3 vol.
- LEVI, Primo. *Le devoir de mémoire*. Paris, Mille et Une Nuits, 1995. 95 p.
- LEVINAS, Emmanuel. *Quatre lectures talmudiques*. Paris, Éditions de Minuit, 1968. 191 p.
- MOREAU DESFARGES, Philippe. *Repentance et réconciliation*. Paris, Presses de Sciences Po, 1999. 127 p.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984. 3 vol.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris, Flammarion, 1987. 671 p.
- RICCEUR, Paul. *Mémoire, histoire, oubli*. Paris, Seuil, 2001. 675 p.
- RICCEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1991. 3 vol.
- ROUSSO, Henry. *La hantise du passé*. Paris, Textuel, 1998. 143 p.

SORLIN, Pierre, *The Film in History :Restaging the Past*. Totowa, N.J., Barnes and Noble Book, 225 p.

TODOROV, Tzvetan. *Face à l'extrême*. Paris, Seuil, 1991. 345 p.

VERLHAC, Martine, (dir.). *Histoire et mémoire*. Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998. 99 p.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Usages de l'oubli*. Paris, Seuil, 1988. 89 p.

Périodiques et articles de journaux

ABEL, Olivier. « Ce que le pardon vient faire dans l'histoire », *Esprit*. no 193 (juillet 1993), pp. 60-72.

BARTHES, Roland. « Le discours de l'histoire », *Informations sur les sciences sociales*, vol. IV, no 4, pp 65-75.

BÉDARIDA, François. « La mémoire contre l'histoire », *Esprit*. no 193 (juillet 1993), pp. 5-13.

DELSON, Chantal. « Paradoxes du repentir », *Commentaire*. no 81 (printemps 1998), pp. 46-50.

FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie », *Gesammelte Werke*, p. 84.

KOSSELECK, Reinhart. « Les monuments aux morts comme fondateurs de l'identité des survivants », *Revue de Métaphysique et de Morale*. no 1 (janvier-mars 1998), pp. 33-62.

LALIEU, Olivier. « L'invention du « devoir de mémoire », *Vingtième siècle*. no 69 (janvier-mars 2001), pp. 83-94.

NORA, Pierre. « La loi de la mémoire », *Le débat*. no 78 (janvier-février 1994), pp. 187-191.

POMIAN, Krzysztof. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*. no 1 (janvier-mars 1998), pp. 63-110.

TODOROV, Tzvetan. « La mémoire et ses abus », *Esprit*. no 193 (juillet 1993), pp. 34-44.

VIDAL-NAQUET, Pierre. « Mémoire et histoire », *La recherche*. no 25 (1994), pp. 726-729.

CHAPITRE DEUX

Ouvrages spécialisés

BAYNAC, Jacques. *La révolution gorbatchévienne*. Paris, Gallimard, 1988. 289 p.

BAZIN, André. *Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties and Fifties*. London and New York, Routledge, 1997. 252 p.

BESANÇON, Alain. *Le malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la Shoah*. Paris, Fayard, 1998. 165 p.

BRASHINSKY, Michael et Andrew Horton, (dir.). *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Cambridge Studies in Film, Cambridge University Press, 1994. 167 p.

BROSSAT, Alain. *Le stalinisme entre histoire et mémoire*. La Tour d'Aigues, France, Éditions de l'Aube, 1991. 173 p.

DAVIES, R. W. *Soviet History in the Gorbachev Revolution*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989. 232 p.

DE BENOIST, Alain. *Communisme et nazisme. 25 réflexions sur le totalitarisme au XXe siècle (1917-1989)*. Paris, Le Labyrinthe, 1998. 151 p.

DEUTSCHER, Isaac. *La révolution inachevée : cinquante années de révolution en Union soviétique, 1917-1967*. Paris, Robert Laffont, 1967. 229 p.

FURET, François. *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*. Paris, Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995. 824 p.

GALLOIS, Pierre Marie et Cao Huy Thuan. *Regards sur le changement en Union soviétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990. 203 p.

GOLDMAN, Marshall. *What Went Wrong with Perestroïka*. New York, W.W. Norton & Co., 1991. 258 p.

GOULDING, Daniel J. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington, Indiana University Press, 1989. 317 p.

HARRIS-COHEN, Louis. *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema, 1917-1972*. New York, Arno Press, 1974. 724 p.

HELLER, Michel. *Histoire de la Russie et de son empire*. Paris, Flammarion, 1997. 986 p.

KAGARLITSKY, Boris. *The Disintegration of the Monolith*. London, New York, Verso, 1992. 169 p.

- KNIGHT, Amy W. *Who killed Kirov? The Kremlin's Greatest Mystery*. New York, Hill and Wang, 1999. 331 p.
- LAMPERT, Nick et Gabor T. Rithersporn, (dir.). *Stalinism : Its Nature and Aftermath*. Armork, N.Y., M.E. Sharpe, 1992.
- LAWTON, Anna. *Kinoglasnost : Soviet Cinema in our Time*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. 288 p.
- LIEHM, Mira et Antonin. *Les cinémas de l'Est*. Paris, Cerf, 1989. 468 p.
- LEWIN, Moshe. *La formation du système soviétique : essais sur l'histoire sociale de la Russie dans l'entre-deux-guerres*. Paris, Gallimard, 1987. 466 p.
- MARTIN, Marcel. *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993. 223 p.
- McCAULEY, Martin, (dir.). *Gorbachev and Perestroïka*. Houndmills, Basingstoke, MacMillan, in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1990. 222 p.
- MEDVEDEV, Roy. *Let History Judge : the Origins and Consequences of Stalinism*. New York, Columbia University Press, 1989. 903 p.
- MELVILLE, Andrei et Gail W. Lapidus. *The Glasnost Papers. Voices on Reform from Moscow*. San Francisco, Westview Press, 1990. 359 p.
- NOVE, Alec. *Glasnost in Action : Cultural Renaissance in Russia*. Boston, Unwin Hyman, 1989. 251 p.
- PASTERNAK, Boris. *Le Docteur Jhivago*. Paris, Gallimard, 1958. 700 p.
- POLIAKOV, Léon. *Moscou, troisième Rome : les intermittences de la mémoire historique*. Hachette, Paris, 1989. 182 p.
- ROUSSO, Henry, (dir.). *Stalinisme et nazisme : histoire et mémoire comparées*. Bruxelles, Complexe, 1999. 387 p.
- SCHLAPENTOKH, Dmitry et Vladimir. *Soviet Cinematography, 1918-1991 : Ideological Conflict and Social Reality*. New York, A. de Gruyter, 1993. 278 p.
- SCHLAPENTOKH, Dmitry et Vladimir. *Soviet Ideologies in the Period of Glasnost*. New York, Preager, 1988. 211 p.
- SCHLAPENTOKH, Vladimir. *Soviet Intellectuals and Political Power : the Post-Stalin Era*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990. 330 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre. *Comment réaménager notre Russie? Réflexions dans la mesure de mes forces*. Paris, Fayard, 1990. 117 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre. *L'Archipel du Goulag*. Paris, Seuil, 1974. 3 tomes.

STRAYER, Robert. *Why did the Soviet Union Collapse? Understanding Historical Change*. New York, London, M.E. Sharpe, Armonk, 1998. 219 p.

TAYLOR, Richard et Derek Springs, (dir.) *Stalinism and Soviet Cinema*. London, Routledge, 1993. 277 p.

TURPIN, Jennifer E. *Reinventing the Soviet Self: Media and Social Change in the Former Soviet Union*. Westport, Conn., Praeger, 1995. 154 p.

WERTH, Nicolas. *Histoire de l'union soviétique: de l'empire russe à l'Union soviétique 1900-1990*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990. 547 p.

WERTH, Nicolas et Gaël Moulec. *Rapports secrets soviétiques, 1921-1991*. Paris, Gallimard, 1994. 699 p.

Périodiques, articles de journaux et documents audio-visuels

Cahiers du cinéma : spécial URSS. suppl. au no 427, janvier 1990.

BÉRUBÉ, Robert-Claude. « Repentir », *Séquences*. no 131 (octobre 1987), pp. 73-75.

BESANÇON, Alain. « Mémoire et oubli du communisme », *Commentaire*. vol. 20, no 80 (hiver 1997-1998), pp. 789-794.

BOYM, Svetlana. « Stalin's Cinematic Charisma: Between History and Nostalgia », *Slavic Review*. vol. 51, no 3 (automne 1992), pp. 536-543.

BUSHNELL, John. « Making History Out of Current Events », *Slavic Review*. vol. 51, no 3 (automne 1992), pp. 557-563.

DUNLOP, J. « Soviet Cultural Policies », *Problems of Communism*. (novembre-décembre 1987), pp. 34-56.

FISCHER, William. « Gorbachev's Cinema », *Sight and Sound: International Film Quarterly*. vol. 56, no 4 (automne 1987), pp. 238-243.

HALTOF, Marek. « The Representation of Stalinism in Polish Cinema », *Canadian Slavonic Papers*. vol. XLII, no 1-2 (mars-juin 2000), pp. 47-62.

HIMMER, Robert. « On the Origin and Significance of the Name « Stalin », *The Russian Review*. vol. 45 (juillet 1986), pp. 269-286.

HOWE, Irving. « Gorbachev Meets Up with History », *Dissent*. vol. 35, no 2 (printemps 1988), pp. 160-163.

RIFKIN, Benjamin. « The Reinterpretation of History in German's Film *My Friend Ivan Lapshin* : Shifts in Center and Periphery », *Slavic Review*. vol. 51, no 3 (automne 1992), pp. 431-447.

SCHULL, Joseph. « The Ideological Origins of « Stalinism » in Soviet Literature », *Slavic Review*. vol. 51, no 3 (automne 1992), pp. 468-484.

WALKER, John et Murray Battle. *La Main de Staline*. Royaume-Uni, BBC Television, 1990. 180 min. (en trois parties)

CHAPITRE TROIS

Ouvrages généraux

AKHMATOVA, Anna. *Requiem*. Paris, Éditions de Minuit, 1966. 45 p.

CHEVARNADZE, Édouard. *L'avenir s'écrit liberté*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1991. 357 p.

EINSTEIN, Albert. *Comment je vois le monde*. Paris, Flammarion, 1979. 189 p.

LAWTON Anna, (dir.). *The Red Screen : Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1992. 360 p.

PLAKHOV, Andreï. *Le cinéma soviétique*. Moscou, Agence Novosti, 1988. 101 p.

WOLL, Josephine et Denise J. Youngblood. *Repentance*. Londres, New York, I. B. Tauris Publishers, 2001. 116 p.

Périodiques, articles de journaux et sites web

« Le Tout-Moscou se bouscule pour voir le premier film antistalinien », *Le Quotidien de Paris*. no 2175, 18 novembre 1986.

« Les pénitents rouges », *Libération*. 12 décembre 1986. p. 32.

« Un film novateur qui doit beaucoup à Gorbatchev », *Le Soleil*. 20 novembre 1987.

BÉRUBÉ, Robert-Claude. « Repentir », *Séquences*. No 131 (octobre 1987), p. 73-74.

BOURMEYSTER, Alexandre. « Vérités et mensonges du cinéma soviétique », *Le Figaro*. 18 mai 1987, p. 32.

BRAUDEAU, Michel. « La Géorgie pittoresque », *Le Monde*. 3 février 1988, p. 11.

BROWSTEIN, Bill. « Antistalinist Soviet Movie Turning Heads », *The Gazette*. 24 août 1987.

CHRISTENSEN, Julie. « Fathers and Sons at the Georgian Film Studio », *Wide Angle*. vol. 12, no 4 (octobre 1990), pp. 48-61.

CHRISTENSEN, Julie. « Tengiz Abuladze's *Repentance* and the Georgian Nationalist Cause », *Slavic Review*. vol. 50, no 1 (printemps 1991), pp. 163-175.

D., S. « Une comédie absurde et presque grotesque qu'Abuladze considère comme une libération », *La Presse*. 19 septembre 1987.

DELMAS, Ginette. « Quand l'horreur s'allie au grotesque; *Le repentir*, d'Abouladze », *Jeune cinéma*. no 182 (juillet-août 1987), pp. 14-17.

DELMAS, Ginette. « Entretien avec Tengviz Abouladze », *Jeune cinéma*. no 182 (juillet-août 1987), pp. 17-19.

DHOMBRES, Dominique. « Les horreurs du stalinisme sur le mode grotesque », *Le Monde*. 29 janvier 1987.

DRAGOVIC, Milan. « Un film anti-staliniste finalement autorisé en URSS », *La Tribune*. 13 décembre 1986, p. D13.

EATON, William. J. « Film Expose of Stalinism a Smash Hit in U.S.S.R. », *The Vancouver Sun*. 3 avril 1987, p. C7.

FOMINE, Valeri. « Repentir », *Le film soviétique*. no 5 (360) 1987, pp. 16-18.

G., G. « L'arbre des désirs : Roméo et Juliette en Géorgie », *Le Figaro*. 27 janvier 1988.

KASINDORF, Martin. « Soviet Repentance Talk of the Town at Cannes Festival », *The Citizen*. 12 mai 1987.

KAUFMANN, Sylvie. « Un film anti-stalinien projeté à Moscou », *Le Devoir*. 28 janvier 1987.

LAURENDEAU, Francine. « Repentir, un événement marquant dans l'histoire du cinéma soviétique », *Le Devoir*. 26 septembre 1987.

LAURENDEAU, Francine. « Tengviz Abouladze », *Le Devoir*. 26 sept. 1987.

LAYTON, Susan. « Eros and Empire in Russian Literature about Georgia », *Slavic Review*. vol. 51, no 2 (été 1992), pp. 195-213.

LEWIS, Christian. « Le sacré déterré », *Continuum*. 21 septembre 1987, p. 19.

LEWIS, Flora. « Film Revives Memories Of Stalinist Brutality », *The Telegraph Journal*. 7 juillet 1987.

NUOVO, Franco. « Tengviz Abouladze fait silence depuis 4 ans », *Journal de Montréal*. 19 septembre 1987.

PEREZ, Michel. « Le printemps est vieux comme le monde », *Le Matin*. 26 octobre 1987.

POLSKAĀ, Lidia. « Entretien avec Tengviz Abouladze », *La Revue du cinéma*. no 427 (mai 1987), pp. 51-56.

ROUCHY, Marie-Élisabeth. « Abouladze le franc-tireur », *Le Matin*. 26 octobre 1987.

ROUCHY, Marie-Élisabeth. « Le dictateur et le cinéaste », *Le Matin*. 18 mai 1987.

VADROT, Claude-Marie. « Tengviz Abouladze : « Je chante quand j'ai envie de chanter », *Le Matin*. 23 octobre 1987.

WARREN, Ina. « Will Oscar Nibble on this Georgia Peach? », *The Toronto Sun*. 19 janvier 1988.

WEISS, Anne. « Grave Mistakes », *Montreal Mirror*. 25 septembre 1987.

WOLL, Josephine. « Soviet cinema : a day of Repentance », *Dissent*. vol. 35, no 2 (printemps 1988), pp. 167-169.

www.music-lovers.co.il/russia/miscellaneous_files/misc_pages/rustaveli.html

www.nplg.gov.ge/ie/library_e/Wardrope/CHAPTERS/0.htm