



**HAL**  
open science

## Dans la brume: strates du regard sur l'occupation nazie

Irina Tcherneva, Masha Cerovic

### ► To cite this version:

Irina Tcherneva, Masha Cerovic. Dans la brume: strates du regard sur l'occupation nazie. Céline Gailleurd, Damien Marguet & Eugénie Zvonkine (dir.). Serguei Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde, Presses Universitaires du Septentrion, 2022, 2757436066. halshs-03092457

**HAL Id: halshs-03092457**

**<https://shs.hal.science/halshs-03092457>**

Submitted on 18 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Dans la brume : strates du regard sur l'occupation nazie

Masha Cerovic

Maîtresse de conférences en histoire à l'EHESS

Irina Tcherneva

Chargée de recherche au CNRS en études cinématographiques et photographiques

Le présent texte est issu d'une discussion autour du long métrage de fiction *Dans la brume* (*V toumane*, 2012) entre Masha Cerovic, historienne de l'URSS et auteur d'un livre sur les partisans soviétiques, et Irina Tcherneva, spécialiste du cinéma documentaire soviétique, de l'histoire visuelle de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah. Ce film réalisé par Sergueï Loznitsa dépeint le village biélorusse de Bogovizna à l'été 1942, alors que le pays est plongé dans une spirale de violence enclenchée par les nazis, qui y déploient depuis un an des politiques d'exploitation coloniale d'une extrême brutalité en sus du génocide de la population juive. Souchénia, paysan devenu cheminot, se trouve impliqué dans le déraillement d'un train. Contrairement à ses collègues, il n'est pas exécuté. Parce que sa vie est préservée par la kommandantur, son voisinage le soupçonne de collaboration. Deux partisans, Bourov et Voïtik, sont missionnés pour l'éliminer, mais cette exécution est empêchée par des embuscades et des contrôles policiers. Abandonné à son sort, Souchénia suit ses potentiels bourreaux dans les forêts jusqu'à ce qu'ils meurent sous les balles de policiers. Des flash-backs retrouvent des fenêtres sur le caractère de chaque protagoniste et sur l'attitude de chacun envers les forces occupantes. Le film résonne au contact des savoirs sur l'occupation nazie logés dans la littérature, le cinéma et les travaux d'histoire. Tourné une vingtaine d'années après la chute de l'URSS, il sort sur les écrans à un moment où les pays d'ex-URSS, notamment les pays baltes, la Russie, l'Ukraine et la Biélorussie, se livrent à de véritables guerres mémorielles autour de l'expérience de la guerre et de l'occupation, et du sens à lui donner. Comment la grammaire cinématographique que Loznitsa met en œuvre ainsi que l'axiologie des personnages pour laquelle il opte dialoguent-elles avec les récits sur l'occupation qui se sont cristallisés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ? Comment son œuvre éprouve-t-elle la pression du temps et de la mémoire ?

## L'occupation dans le cinéma soviétique

Irina Tcherneva : Originaire d'Ukraine, saccagée comme la Biélorussie sous l'occupation nazie, Sergueï Loznitsa se propose de porter à l'écran une lecture parmi plusieurs possibles de la société sous l'occupation. Son regard se réfracte par plusieurs prismes. Le plus immédiat : son film est une adaptation de la nouvelle éponyme écrite par l'ancien partisan biélorusse, scénariste et écrivain Vassil' Bykov (1924-2003) et publiée en URSS en 1989<sup>1</sup> s'insérant dans les dynamiques ouvertes par la perestroïka. Le deuxième prisme est une filmographie soviétique abondante sur l'occupation nazie en URSS : des *Insoumis* (*Nepokorennye*) réalisé par Marc Donskoi en 1945<sup>2</sup> à *Requiem pour un massacre* (*Idi i smotri*) mis en scène par Elem

---

1Василь Быков, *В Тумане: повести* [*Dans la brume : nouvelles*], Москва: Советский писатель, 1989.

2Film de fiction dédié à la vie à Kiev sous l'occupation. Scénario Boris Gorbатов, Mark Donskoi, 94 min., Studio Dovjenko.

Klimov en 1985<sup>3</sup> en passant par *Qui reviendra aimera* (*Kto vernetsia doliubit*, 1966) de Léonid Ossyka<sup>4</sup>. Ces nombreuses œuvres s'écartent à plus d'un titre d'un discours politique homogène sur la Seconde Guerre mondiale. En particulier, dès le « dégel » khrouchtchévien, un vaste corpus de films de fiction personnalise les destins en guerre, traite des inégalités sociales dans cette conjoncture singulière, montre de nombreuses fissures dans l'héroïsme prôné durant le conflit armé. Compresser les démarches de cinéastes soviétiques, souvent issues de marges de manœuvre non négligeables à l'échelle locale, sous le terme unifiant de propagande reviendrait à rendre invisible la diversité de leurs engagements artistiques et sociaux. Prenant donc au sérieux leurs choix narratifs et esthétiques, j'aimerais mettre l'accent sur le recours à l'émotion qui distingue l'œuvre de Loznitsa des films précédents.

Les intervieweurs russes de Loznitsa convoquent le plus souvent *L'Ascension* de Larissa Chepitko (*Voskhojdenie*, 1976)<sup>5</sup> comme objet de comparaison avec *Dans la brume*. Or, ce rapprochement ou cette distanciation ne sont jamais développés. Cette adaptation de *Sotnikov*, nouvelle de Vassil' Bykov publiée en Union soviétique en 1970<sup>6</sup>, abordait également le problème de la méfiance mutuelle entre partisans et civils et donnait à voir une figure de collaborateur. Loznitsa envisage cette œuvre comme un contre-exemple de son film<sup>7</sup>, et ce à juste titre. Les choix méthodiques de l'écriture filmique s'opposent précisément sur le terrain de l'émotion convoquée pour construire un sens à l'écart du discours politique. Pour *L'Ascension*, Larissa Chepitko avait opté pour les plans rapprochés et les gros plans pour personnaliser la souffrance endurée. Son montage faisait prévaloir des liens émotionnels entre les personnages. Loznitsa, quant à lui, s'attache à bâtir des plans généraux ou d'ensemble, dont la composition et l'articulation exhibent une rupture des liens sociaux [Fig. 24 et 25]. La bande-son de *L'Ascension* est saturée en musique et bruitages amplifiés, alors que Loznitsa se garde d'employer la musique et offre une bande-son fort dépouillée. *L'Ascension* comporte de nombreux emplois de la « caméra subjective » (récurrente dès les années 1950) proposant aux spectateurs d'adhérer au point de vue de différents protagonistes, procédé absent de *Dans la brume*, bâti sur un regard distancié. Chepitko opère avec des plans courts, tandis que Loznitsa travaille à son habitude avec des plans longs, soulignant leur rythme interne. L'ensemble des procédés déployés par la réalisatrice de *L'Ascension* aboutit à une direction du regard du spectateur et à une forte charge émotionnelle. Chez Loznitsa, au contraire, un cadre et un son sobres, tout comme une durée accentuée des plans effacent toute velléité d'émotivité.

Fig. 24 : « *Dans la brume*, 2012 ».

Fig. 25 : « *Dans la brume*, 2012 ».

---

3Film de fiction portant sur l'histoire des villages brûlés en Biélorussie. Scénario Ales' Adamovitch, Elem Klimov, 145 min., Mosfilm, Belarusfilm.

4Fiction. Caméraman Mihaïl Belikov, 67 min., Studio Dovjenko.

5110 min., Mosfilm.

6Василь Быков, «Сотников» [Sotnikov], *Новый мир* [Novyj mir], n° 5, 1970.

7Voir « Режиссер Сергей Лозница: Я не ишу, я нахожу » [« Le réalisateur Sergueï Loznitsa : "Je ne cherche pas, je trouve" »], interview avec Oleg Soul'kine publiée le 15/06/2013, en ligne : <https://www.golos-ameriki.ru/a/loznitsa-interview/1682247.html>.

Par ailleurs, la fiction soviétique (cinématographique ou littéraire) partage avec *Dans la brume* une connotation religieuse. Dans la séquence d'ouverture du film, Loznitsa attire notre attention sur l'inscription du nom du village Bogovizna – littéralement « point de vue de Dieu » – et un agneau qui va être sacrifié<sup>8</sup> [Fig. 26 et 27]. Cette dimension traverse d'une autre façon l'œuvre littéraire de Bykov et se trouve amplifiée dans le film de Chepitko. On retrouve dans le film de Loznitsa un faisceau de motifs qui traversaient les œuvres cinématographiques et littéraires soviétiques, à cette différence près que dans ce film précis le style de Loznitsa est moins compassionnel, emphatique. Le spectateur a la possibilité de promener son regard dans l'image pour saisir diverses informations. Quels éléments de connaissance ce choix d'attitude envers le passé implique-t-il ?

Fig. 26 : « *Dans la brume*, 2012 ».

Fig. 27 : « *Dans la brume*, 2012 ».

Masha Cerovic : Le travail sur le sensoriel, sur le cadre, sur le poids des circonstances, l'épaisseur de l'expérience de l'occupation, était très présent dans le cinéma soviétique tardif. La représentation de la nature, de manière subjective ou impressionniste, était aussi très marquante. En particulier, la place donnée au personnage de la forêt. Dans les films des années 1970, la forêt ressort comme personnage y compris par les bruitages. Elle est très présente, déjà, dans la série de films soviétiques sur les partisans adaptés de nouvelles de Bykov, comme *La Meute des Loups (Voltchia staïa, 1975)*, *L'Ascension* ou *Le Pont de Krouglianski (Krouglianski most, 1989)*<sup>9</sup>, avec des choix filmiques divers. Elle devient un personnage central, étrange, oppressant, protecteur tour à tour, dans *Requiem pour un massacre*, où Elem Klimov parvient à transmettre, en sons et en images, une partie de la fascination ambivalente des partisans pour cette forêt dont ils se pensaient les fils et les victimes à la fois. Chepitko et Klimov travaillent en profondeur cette dimension sensorielle. Loznitsa s'inscrit dans cet héritage, même s'il fait le choix de recentrer le regard sur les hommes, leurs corps, plutôt que sur la forêt même, qui est un cadre, un décor, voire une contrainte. Dénuée de toute vie, la nature devient l'arrière-plan oppressant d'une traversée sans issue. La forêt n'a plus, chez Loznitsa, l'ambivalence d'un lieu de vie, de refuge, qui peut se transformer en piège ; elle avale, en silence, les victimes de la guerre.

Plus généralement, les années 1970 et 1980 avaient connu une production cinématographique spectaculaire sur les années de guerre, qui débordait largement le contexte mémoriel soviétique. Ces films avaient cassé le discours officiel sur la guerre de l'héroïsme, du peuple uni derrière le parti, en dépolitisant considérablement les enjeux et en recentrant le discours sur le drame moral et personnel des choix auxquels chacun avait été confronté pendant la guerre. Loznitsa poursuit et amplifie ce mouvement : il recentre le propos sur la dimension morale, sans choisir de rouvrir la dimension sociale et politique. Les films des années 1970-1980 présentaient une alternance entre les moments d'explosion émotionnelle, qui peuvent être dérangeants aujourd'hui et que Loznitsa retire,

---

<sup>8</sup>Le réalisateur l'a souligné lors d'une rencontre au Festival de cinéma d'Odessa en 2012, vidéo publiée le 27/07/2012, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rRPnbERiBOo>.

<sup>9</sup>Réalisation Boris Stepanov, 90 min., 1975, Belarusfilm ; *Voskhojdenie*, op. cit. ; *Krouglianski most*, réalisation Aleksandr Moroz, 81 min., 1989, Belarusfilm.

et une exploration des relations interpersonnelles, des choix à la fois dramatiques et ordinaires dans le quotidien de l'occupation, compris comme autant de dilemmes moraux, au lieu d'être rabattus sur le diptyque soviétique du patriotisme ou de la trahison. Dans le contexte des années 1980, universaliser la souffrance, reposer la narration sur la dimension morale permettait d'ouvrir cette conversation sans rentrer dans les détails du stalinisme, des compromissions. Dans cette lignée, Loznitsa propose une réflexion morale à visée universelle ; il amplifie la terrible banalité des choix auxquels sont contraints les acteurs, au-delà des circonstances particulières de l'URSS et de la guerre.

I.T. : Une dé-dramatisation du dilemme « Quelle attitude adopter à l'égard de l'occupant ? » s'amorce dès le premier plan du film – spectacle de l'exécution. Ne figurant pas dans la nouvelle de Bykov, cette scène expose par petites touches une société qui s'accommode de l'occupation. Loznitsa choisit de ne pas montrer directement l'exaction nazie. En effet, les spectateurs soviétiques avaient vu de nombreux clichés saisis auprès de soldats allemands. Dès les années de guerre, la presse et le documentaire reproduisaient ainsi des photos de cadavres et de potences, prises par des soldats de la Wehrmacht en amateurs. Dès les années 1960, elles ont été employées dans des expositions dans une perspective mémorielle et de jugement des criminels de guerre. Qualifiés de trophées, ces clichés étaient souvent utilisés comme des preuves brutes, rendant invisible le fait qu'ils émanaient des bourreaux. Loznitsa détourne donc notre regard de l'exaction et sa caméra scrute ceux qui assistent au spectacle morbide (sans que l'on sache s'ils sont volontaires). Au départ observatrice, la caméra montre des vêtements russes et allemands entremêlés et accrochés pour sécher. Cela atteste le souci d'effacer la distinction entre adversaires : parmi les spectateurs locaux de l'exécution, on discerne des individus de statuts différents (civils, militaires, policiers). Puis la caméra devient participante, se rangeant parmi les cheminots condamnés. Notre regard embrasse alors des individus habitués à la brutalité, des villageois qui mangent en contemplant un dénouement violent proche, une femme flirtant avec les soldats, des enfants omniprésents et rendus indifférents à la violence... [Fig. 28] Ponctuellement, ces motifs surgissaient dans la fiction soviétique, mais c'est surtout le documentaire (dont une partie est restée cloisonnée dans les archives) qui en abonde, montrant badauds ou enfants habitués à la brutalité. Avec cette fresque d'attitudes quotidiennes d'habitants pendant l'occupation, qu'est-ce qui est rendu visible et invisible de leur expérience ?

Fig. 28 : « *Dans la brume*, 2012 ».

M.C. : Tout d'abord, en juillet 1942, les gens ont faim. Le marché en abondance n'existe pas et je suis étonnée que dans le film, à chaque fois qu'on arrive dans une maison paysanne, les gens ne manquent de rien. Ils ont du lard, des pommes de terre et systématiquement d'ailleurs les partisans sont nourris. Cela ne suscite pas de conflit. D'où proviennent leurs ressources, tandis qu'on ne voit jamais l'activité économique et que personne ne travaille dans les champs déserts, alors qu'on est en pleine saison agricole ? Globalement les gens sont en forme, les enfants n'ont pas faim, tout le monde a à manger. La pauvreté montrée ici est « juste » celle d'une société « arriérée », comme l'était effectivement cette campagne biélorusse. *Dans la brume* l'accentue *via* les costumes, notamment, tout en estompant le dénuement spécifiquement dû à l'occupation. Les cinéastes soviétiques n'effaçaient pas la misère pour leur part.

Dans les années 1970-1980, on voit aussi les artistes commencer à thématiser les conflits profonds qui avaient déchiré la société biélorusse sous l'occupation, en particulier

en milieu rural, sur fond de pénurie généralisée dans une société paysanne encore traumatisée par l'imposition brutale de la collectivisation massive dans les années trente. Bien sûr, c'est l'occupation qui participe à la radicalisation et à l'escalade de ces conflits, qui trouvent souvent leurs racines dans les décennies précédentes. Ces gens qui après la guerre ont dû revivre ensemble se sont pratiquement entre-tués pendant la guerre. Le film l'escamote. Les habitants ont évidemment assisté, voire souvent participé ou profité de l'extermination de leurs voisins juifs, mais des conflits très violents se sont aussi déployés entre Biélorusses non juifs. Finalement, cette question du choix auquel était confronté tout habitant en zone occupée était, à partir des années 1970, une manière d'aborder ce problème : comment, trente ou quarante ans après la guerre, faire ressortir sur la place publique ce que sait n'importe quelle famille qui a survécu à l'occupation, cette mémoire enfouie, secrets de villages, de voisins, de parents ? Depuis la chute de l'URSS, les évolutions sociopolitiques en Europe de l'Est n'ont fait que raviver ces plaies mémorielles encore à vif. Loznitsa travaille durant une période où ressurgissent ces questions, mais ne les explore que superficiellement. Il fait disparaître la misère ainsi que le plus gros de la violence allemande, le génocide. C'est un film sur la solitude de l'individu et l'impossibilité du choix. Ni innocents ni coupables, comme sans responsabilité, ils sont tous acculés à commettre des violences sans qu'il y ait d'échappatoire. Mais le film ne donne pas non plus de contexte, d'intelligibilité historique. Loznitsa cherche avant tout, dans l'expérience extrême de l'occupation, une réflexion sur la condition humaine. Il propose un film de guerre qui remobilise les discours et interrogations, littéraires et filmiques, de l'URSS tardive, pour essayer de dépasser le cadre mémoriel, pour sortir, finalement, des débats et questions sur la guerre comme événement historique, comme expérience politique et sociale.

## Le vécu des protagonistes en Biélorussie soviétique

I.T. : Le refus par Loznitsa d'une dramatisation dans son écriture filmique s'articule avec un autre choix du réalisateur, à savoir ne pas introduire dans le film les trajectoires sociales des protagonistes, informations fournies par Vassil' Bykov. Selon le film, les raisons pour lesquelles les personnes s'engagent auprès de partisans ou commettent un acte de sabotage (dont on déduit qu'il résulte plutôt d'un concours de circonstances, car il n'y a pas d'argumentation politique à proprement parler) ne sont pas politiques. Bourov s'engagerait parce que son orgueil serait blessé : les policiers des forces d'occupation lui retirent sa camionnette. La nouvelle de Bykov restituait les origines sociales de Bourov – gamin d'une famille très modeste qui aspire à devenir chauffeur et récupère une camionnette par les circuits de distribution soviétiques. La nouvelle raconte comment, déçu de l'épave qu'il obtient, il la reconstruit patiemment avec des pièces de rechange glanées ici et là. Lui retirer cette camionnette revient à casser son rêve d'ascension professionnelle. Le deuxième partisan – Voïtik, venu exécuter Souchénia, reste dans le film un personnage taiseux, antipathique et lâche. Bykov fournit des données sur lui, originaire d'une culture paysanne traditionnelle qu'il méprise après avoir accédé à un poste à responsabilité. L'écrivain décrit en détail ce bureaucrate local, imbu de son pouvoir, et exhibe le soutien que Voïtik apporte aux répressions staliniennes. Évacuant ces informations (alors même que dans le cas de Voïtik, cela pose la question de la collaboration des élites soviétiques), le film nous donne à voir la faillite morale du personnage, notamment lors de la scène où il montre aux policiers l'habitation de la famille qui aidait les partisans, les vouant à une mort certaine. Dès lors, c'est

sur des bases morales que le spectateur façonne son attitude à son égard. *A contrario*, fournissant des données sur l'ancrage social des personnages, Bykov donnait des clefs pour une compréhension du passé soviétique et des attitudes de protagonistes à l'égard du pouvoir soviétique, de la collectivisation et des répressions staliniennes. Je m'interroge sur les raisons de l'évacuation de ces savoirs du film, dans la mesure où ils pourraient expliquer aux spectateurs les dynamiques qui travaillent la société pendant l'occupation. Seul le directeur de la station locale des chemins de fer incarne, dans le film, cette idée de continuité entre élites soviétiques et collaborateurs avec les nazis. Quels sont les enjeux de ce déplacement de regard sur le terrain du choix moral qui se dresse devant chaque protagoniste ?

M.C. : En effet, aucun d'entre eux ne se décide par patriotisme. On le voit chez Bykov et on le devine aisément dans la cinématographie soviétique. *Dans la brume* met en avant l'idée de la dignité humaine. Par exemple, en réponse à l'injonction de collaborer, Souchénia prononce un seul argument : « Je ne peux pas. Je ne le ferai pas ». Surgit ici une dimension morale, un impératif ancré non dans des principes abstraits, dans une morale réfléchie, mais dans l'émotion, dans la réaction de la personne qui découvre, par la force terrible des circonstances, la limite de ce qu'il lui est possible de faire. Ce qui fait agir les personnages et ce qui les décide dans leur choix, c'est le moment où ils parviennent à cette frontière. Les comportements ne sont pas expliqués par des choix politiques conscients, mais par une émotion morale pratiquement instinctive. D'ailleurs, cette indignation morale face au nazisme et à la collaboration existait dans le discours soviétique, *via* l'idée que l'occupation nazie était une offense au peuple, qui serait en deçà et au-delà du politique, pour toucher au cœur même de l'existence. Le discours de guerre n'était pas tant « Défends Staline », que « Les occupants viennent dans vos champs et dans vos maisons, ils s'attaquent à vos femmes et vos enfants. C'est ce qu'il faut défendre, le foyer, la famille. » On peut souligner que cette insistance sur l'impératif moral de résistance au nazisme avait permis, à l'époque soviétique, de présenter la guerre germano-soviétique en une opposition binaire entre le bien et le mal, qui écrasait toute possibilité de réflexion sur les raisons qui avaient pu pousser certains à refuser de soutenir le régime soviétique dans son combat. Loznitsa refuse de s'engager dans les multiples débats et polémiques nés du discrédit jeté sur ce discours binaire. Il choisit délibérément de ne pas s'inscrire dans les guerres mémorielles en ex-URSS et de s'affranchir de leurs contextes politiques. Il mobilise une partie de l'héritage soviétique pour contester l'héroïsation qui domine les films de guerre occidentaux et pour inviter à mieux comprendre l'ambivalence des circonstances. En même temps, de fait, le spectateur n'est confronté à aucun choix vraiment choquant dans les agissements de ces personnages. Lorsqu'ils parviennent à leurs limites, ceux-ci ne sont jamais contraints à la trahison, à la collaboration. L'impératif moral qui les guide les conduit au sacrifice, à la mort. Ils ne font pas de choix condamnables dans leur contexte social. Et le cheminement social de leur prise de décision est rendu invisible. Dès lors, sous l'occupation allemande, tout le monde se trouverait dans la situation où, pour faire face à cet affront à leur dignité, il n'y a pas d'autres choix que de refuser de collaborer, d'opposer aux réalités de l'occupation un mur de refus, alors que les choix étaient en fait pluriels, collectifs, et se déployaient dans toute l'épaisseur du social.

Pour autant, si ce message universel domine dans le film, le poids des trajectoires des personnages, détaillées dans le livre, ne disparaît pas complètement. À la différence du public français, le public plus familier du contexte visuel et social soviétique est susceptible de décoder le physique des personnages. Souchénia, qui est le seul à porter la barbe, s'apparente à un saint *moujik* russe, une figure romantisée. Puis le costume : une fois que

Souchénia a tombé la veste de travailleur, tout (sa corpulence, etc.) le marque comme *moujik*. Bourov a un côté un peu ancien soldat. Je me suis demandé, au début du film, s'il était un de ces jeunes ouvriers, jeunes soldats, emblématiques de la nouvelle société soviétique. Voïtik avec son manteau si identifiable et son sourire fuyant incarne effectivement à merveille le fonctionnaire soviétique, bureaucrate opportuniste. Surtout au début du film : Bourov pousse toujours à l'action et Voïtik est en permanence fuyant et lâche. Il y a de l'implicite lisible pour les spectateurs russes, bien qu'aujourd'hui ils n'aillent pas jusqu'à faire la reconstruction des destins durant le stalinisme. Ils peuvent donc décoder des types, à la différence du public occidental, et choisir de les resituer soit dans l'histoire du stalinisme, soit dans un univers littéraire, cinématographique russe qui remonte au dix-neuvième siècle. Loznitsa choisit de centrer son film autour d'une réflexion universalisante sur l'émotion morale et la dignité humaine, tout en laissant la possibilité, aux spectateurs les plus familiers de l'héritage soviétique qu'il remobilise, de deviner une critique de certaines réalités sociales contemporaines.

## Fonctions et textures du silence et du non-dit

I.T. : Tu soulèves là la question de la distinction de publics, plus ou moins « équipés » pour décoder les références glissées. Le film vise divers publics du fait de la large palette de producteurs qui se trouvent en Allemagne, Russie, Lettonie, Pays-Bas, Biélorussie, etc. Après une prospection en Biélorussie, l'équipe de Loznitsa a pris la décision de mener les tournages en Lettonie orientale<sup>10</sup>. Le film, conçu en 2003 et dont les tournages sont amorcés presque dix ans plus tard, s'adresse à tous ces publics nationaux et à l'échelle européenne. Cela peut être mis en lien avec la possibilité de rétablir une vérité historique. Les protagonistes taiseux, les mouvements dans les plans empêchant de créer des communautés de destin entre les personnages (évitement de regard, absence de rapprochement physique), de nombreux éléments du film me semblent affirmer l'impossibilité d'obtenir un témoignage tant soit peu complexe. Dans la nouvelle de Bykov, Souchénia a le temps d'exposer à son exécuteur Bourov l'histoire de son refus de collaborer. Bourov l'entend et meurt en ayant cette information. Dans le film, Bourov s'éteint à l'instant où ce récit de Souchénia débute. Loznitsa postule, ici et à d'autres moments du film, que la parole n'est pas transmissible et que les traces sont effacées. On peut saisir le choix de Loznitsa d'exhiber les différentes textures du silence d'une part en prenant en compte la large palette de publics issus des pays post-soviétiques. De l'autre, son choix fait écho aux débats historiens vifs autour des outils méthodologiques pertinents pour une histoire « par le bas », afin de faire parler les sources soviétiques standardisées et taiseuses.

M.C. : Une mise à distance certaine du discours historique par le film m'interroge. Lorsque les partisans emmènent Souchénia pour l'exécuter, il dit à son bourreau : « Ne le dis pas à ma femme. Dis plutôt que c'étaient les Allemands. Mais de toute manière, tout sera tiré au clair ». Ce qui est une manière de signaler qu'à un moment donné, tout ressortira. Au départ, je l'ai perçu comme le message du film : on peut mentir, on peut prétendre que les Allemands sont responsables, on peut faire de la propagande et de

---

<sup>10</sup>Auteur non indiqué, « Режиссер Сергей Лозница: Надеюсь еще вернуться в Даугавпилс и Латгалию, чтобы снова снять фильм » [Réalisateur Serguei Loznitsa: J'espère revenir à Daugavpils et en Latgalie pour faire un autre film], publié le 05/04/2013, en ligne : <https://gorod.lv/novosti/189232-rezhisser-sergei-loznitsa-nadeus-esche-vernutsya-v-daugavpils-i-latgaliu-chtoby-snova-snyat-film>.

grands récits, mais la vérité finira par sortir. Cette phrase prononcée au début du film annonçait qu'on allait réfléchir à la manière dont, dans des contextes politiques et mémoriels extrêmement tendus encore, le réalisateur pourrait contribuer à ce que ce passé soit « tiré au clair », à ce que ressurgissent d'autres mémoires de la guerre. Au lieu de cela, à la fin du film, le réalisateur en est revenu à l'universel du choix moral. La mémoire privée et familiale en Biélorussie englobe le conflit germano-soviétique et l'extermination des Juifs, les conflits entre partisans soviétiques, mais aussi entre eux et partisans polonais, ainsi que les échos des nationalistes ukrainiens. En Biélorussie même, des productions scientifiques et journalistiques ont été réalisées sur la collaboration avec l'occupant et les crimes des partisans. Courant un grand risque, un journaliste biélorusse a mené il y a une quinzaine d'années une belle enquête sur un village dont les habitants avaient été massacrés et le village avait été brûlé par les partisans en représailles. Il avait été enregistré comme étant brûlé par les Allemands. L'enquête a été publiée sous le titre « Krov' i pepel » (« Sang et cendre ») et le journaliste a été condamné en Biélorussie au pénal<sup>11</sup>. À la sortie de *Dans la brume*, les conflits mémoriels étaient déjà très présents, en Ukraine par exemple. Dans ces régions, depuis les années 1980, nombre d'artistes, journalistes et historiens ont pris d'importants risques pour faire ressurgir les mémoires qui continuent à travailler et finalement à miner ces communautés. Quand on va dans les villages biélorusses, ce silence est palpable. Encore une fois, Loznitsa choisit de se libérer du carcan mémoriel et de s'adresser à un autre public.

## Représentation du collaborateur : continuités et cassures

I.T. : Si je reprends les propos du réalisateur, son objectif consistait à montrer les mécanismes de la guerre, l'occupation comme une situation où une guerre fratricide peut se déployer<sup>12</sup>. Nous n'arrêtons pas d'évoquer la question du traitement de la collaboration. Au sein de *Dans la brume*, Bykov l'aborde par un évitement. En revanche dans *Sotnikov*, il s'attelle explicitement au problème de la collaboration. Cette différence se retrouve entre deux adaptations, respectivement *Dans la brume* et *l'Ascension*. Dans ce dernier film, Larissa Chepitko, déjà mentionnée, expose les confrontations verbales entre celui qui est enclin à collaborer et celui qui rejette cette solution d'emblée. Le premier hésite, cherche des arguments, revient sur ses propos. Chepitko fait voir en outre une palette de positionnements intermédiaires, incarnés par d'autres personnages. La fin du film tient à la fois d'une émotion intense et d'une dérision. Notamment, Chepitko installe le collaborateur cherchant, honteux, à se suicider dans un contexte fort prosaïque : dans les toilettes, accompagnant ses gestes maladroits de sons de sa respiration haletante. Ce film fait partie des rares œuvres filmiques soviétiques qui abordent le problème. Durant la guerre, les documents filmés montrent la chasse et l'exécution de collaborateurs ou de personnes susceptibles de l'être [Fig. 29]. Parfois, les opérateurs précisent dans leurs rapports de tournage qu'ils prennent la décision

---

11Віктар Уладзіміравіч Хурсік, *Кроу і попел. Гісторыя партызанскага злачынства* [*Sang et cendre. L'histoire des atrocités commises par les partisans*], Minsk, Hursik, 2003 (un court métrage documentaire a été tourné en 2008).

12Вoir Андрей Плахов, « Пока не понят механизм войны, история будет повторяться. » Интервью с Сергеем Лозница [Andrei Plakhov, L'interview avec Sergueï Loznitsa. « Tant que le mécanisme de la guerre reste incompris, l'histoire se répètera. » Interview avec Sergueï Loznitsa], *Коммерсантъ*, n° 86, publié le 16/05/2012, <https://www.kommersant.ru/doc/1934328>.

de filmer le passage à tabac de ces individus par les locaux au risque que leurs prises de vues « soient rejetées par Moscou ». L'administration centrale du film tolère ces images, tout en faisant un tri, puis l'évocation de la justice populaire s'estompe au profit de la violence exercée par l'État exhibée à l'écran. Puis dans les années 1960, lorsque les sociétés soviétiques et européennes sont en pleine phase de procès des criminels de guerre, le documentaire en URSS montre souvent des personnes déjà condamnées, mais présentées comme témoins. Cela plonge tout spectateur dans le doute, tant leurs récits de crimes sont précis. Lorsque les pouvoirs républicains soviétiques réagissent aux demandes sociales de juger tel ou tel collaborateur, demandes venant de localités, ce jugement n'est publicisé qu'à l'échelle républicaine et les populations des bourgs concernés n'en sont que très faiblement informées. Quant à la fiction, je citerais un projet de film qui a duré près de 9 ans, intitulé *Je me souviens de tout, Richard* (*la vse pomniu, Richard*, Roland Kalniņš, Studio de Riga, 1967). Parce qu'il était dédié à l'enrôlement des Lettons (considérés comme Soviétiques après l'annexion) dans les rangs de la Légion SS, le film a été considéré comme inacceptable par moult acteurs institutionnels de Lettonie soviétique. Il est finalement sorti suite à un appui de Moscou<sup>13</sup>. Pour le cinéma soviétique, c'est sans conteste une question difficilement abordable à l'échelle locale. Elle ressurgit par des voies détournées. À cet égard, *Dans la brume* s'inscrit dans cette continuité.

**Fig. 29 : Plan documentaire de la pendaison de collaborateurs par les partisans. Aux poitrines des exécutés est accroché l'écriteau : « Mort aux traîtres de la Patrie ». Filmé en juillet 1943 dans le district de Mazyr en Biélorussie (région de Gomel').**

© Archives d'État d'Ukraine des documents cinématographiques, photographiques et phonographiques (TSDKFFA n° 2191).

M.C. : Plusieurs personnages dans le film peuvent être rangés dans la catégorie « traîtres ». Par exemple, le directeur du chemin de fer, qui est un salaud fini et l'était déjà avant. Un jeune policier qui prive Bourov de son camion et qui manifestement n'était pas non plus un ange avant. Mais la question de la collaboration n'est verbalisée qu'une seule fois, lorsque Souchénia avoue à Bourov : « J'aurais voulu mourir avec les autres. Désormais, ils sont admirés et tout le monde aide leurs familles. Moi, on pense que je suis un traître. » [Fig. 30] C'est la seule fois où le mot est prononcé, ou plutôt celui de « traître », qui sert à désigner la collaboration, puisque le terme de « collaborateur » n'était pas utilisé localement. Le traître était celui qui était rejeté par le tissu social, ce qui écrase cependant la grande variété des attitudes sous l'occupation, qui étaient loin de se résumer à l'admiration des héros résistants. L'enjeu, dans la société sous l'occupation, était justement de définir qui étaient les « vrais » traîtres, tous les acteurs dénonçant la trahison des adversaires, mais le film embrasse ici sans ambages la définition soviétique des héros et des traîtres.

---

13Voir Irina Tcherneva et Juliette Denis, « *Je me souviens de tout, Richard* (Roland Kalniņš, Studio de Riga, 1967) : une manifestation précoce d'une mémoire concurrente de la Grande Guerre patriotique », dans *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies*, Issue 12/2011, Centre d'Études et de Recherche sur les Sociétés et les Institutions Post-Soviétiques, publié le 02/01/2012, en ligne : <http://pipss.revues.org/3875>; Irina Tcherneva, « Créer « les documents qui accusent ». Documentaires sur les crimes de guerre en Lettonie soviétique, 1961-1971 », *Cahiers du monde russe*, 2020/3-4 (Vol. 61), p. 463-498, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2020-3-page-463.htm>

Fig. 30 : « Dans la brume, 2012 ».

## Image et texte : parole dans la narration filmique et à l'extérieur

I.T. : La note du réalisateur, préparée pour obtenir des financements pour le film puis réemployée pour sa distribution en France et pour une plaquette pédagogique sur le film<sup>14</sup>, offre un regard supplémentaire sur la caractérisation des personnages telle que le réalisateur l'envisage. La note situe les protagonistes de la façon suivante : Souchénia – le saint ; Bourov – l'indécis ; Voïtik – le criminel. Selon cette note, le film éclaire le « soviétisme » qui aurait permis la prolifération des Voïtik *via* une « sélection sociale ». Sachant que le film ne parle pas de la période soviétique, on ne voit pas la prolifération en question à l'œuvre. Précisément, l'enracinement social des personnages donné par Bykov aurait éclairé les attitudes des habitants à l'égard de l'occupant, attitudes forgées dans un contexte de socialisation en Biélorussie soviétique. Pour Bykov, Voïtik est clairement un appui au stalinisme, sachant que l'écrivain a commencé à publier après la mort de Staline et que la distinction entre la période de son règne et la période khrouchtchévienne était pour lui de première importance. Dès lors, ce décalage m'interroge : le film tient à l'écart ces informations fournies par la nouvelle de Bykov et vise une universalisation de l'expérience de guerre qui se recentre sur le moral. La note d'intention replace en revanche les protagonistes sur le terrain de la parabole et de la typologie et injecte une réflexion sur la période soviétique (*via* le terme « soviétisme »). Ce jeu d'échelles – glissement de la phase stalinienne vers la période soviétique – et l'effacement de leur dissociation renvoient au problème tant débattu dans les cercles littéraires et politiques tout au long de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle de l'effective déstalinisation du régime. N'y aurait-il pas une tension entre l'aspiration à dépasser différentes périodes historiques, dans la perspective de dépeindre « une comédie humaine », et le rattachement au façonnement d'un homme stalinien (pour 1942) désigné par le terme « soviétisme » ?

M.C. : Bykov cherchait à saisir une réalité historique des années 1930-1940, à rendre intelligibles des vécus de guerre comme expériences politiques, sociales et économiques ancrées dans un espace-temps spécifique. Loznitsa fait partie d'une génération qui tend à déshistoriciser ce passé en le plaçant sous cette grande chape du soviétisme. Lorsque ce passé est dépourvu de politique, de contexte, de lutte sociale, s'impose une vision homogène de la civilisation soviétique basée sur son rejet. C'est une position forte, qui n'est pas celle de l'historien, mais celle de personnes engagées dans les luttes du présent, dans la tentative de se débarrasser de cet héritage séculaire dont elles ne veulent plus.

Le refus du pathos et de l'émotion dans le film résonne alors différemment. C'est un choix qui a pu aussi être fait par de nombreux réalisateurs occidentaux : il a pu être utile de revenir d'un discours très dramatisé et héroïsé sur les guerres mondiales pour faire ressortir la grisaille du quotidien, depuis l'ennui des tranchées jusqu'à la banalisation de la vie sous l'occupation pour la plupart des Français. Cette stratégie narrative a néanmoins un écho différent dans un contexte post-soviétique où l'occupation reste une blessure à vif, à

---

<sup>14</sup>Elle se trouve sur le site du Groupement national des cinémas de recherche, en ligne : <http://www.gncr.fr/films-soutenus/dans-la-brume>.

la fois à cause des violences extrêmes du quotidien de guerre et de la profondeur des conflits qui continuent de travailler les sociétés qui en sont issues. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, il n'y a pas de normalité émotionnelle sous l'occupation. C'est une situation extraordinaire, un exceptionnel vécu comme tel, épuisant dans l'impossibilité d'un retour à l'ordinaire : la Biélorussie perd un quart de sa population. On ne peut pas comprendre les tentatives de retrouver un ordinaire sous l'occupation sans avoir à l'esprit que sur ces territoires soviétiques occupés, à l'été 1942, il y a déjà eu, en un an, plus d'un million de morts. Ces catastrophes multiples ont dévasté les personnes, les familles, les communautés ; elles ont produit de la rage, de la fureur, du désespoir, des tristesses et parfois des joies coupables, des deuils impossibles et des culpabilités indicibles. Ces émotions terribles permettent de comprendre ces mille choix quotidiens, ces sacrifices et ces compromissions sous l'occupation.

## Liste des ouvrages et articles cités

БЫКОВ, Василь, 1970, «Сотников» [Sotnikov], *Новый мир*, n° 5.

БЫКОВ, Василь, 1989, *В Тумане: повести* [Dans la brume : nouvelles], Москва: Советский писатель.

ЛОЗНИЦА, Сергей, интервью с Плахов Андрей, 16/05/2012, « Пока не понят механизм войны, история будет повторяться. », *Коммерсантъ*, n° 86.

ЛОЗНИЦА, Сергей, интервью, автор не указан, 05/04/2013, « Режиссер Сергей Лозница: Надеюсь еще вернуться в Даугавпилс и Латгалию, чтобы снова снять фильм », <gorod.lv>.

ЛОЗНИЦА, Сергей, интервью с Олегом Сулькиным, 15/06/2013, « Режиссер Сергей Лозница: Я не ищу, я нахожу », <golos-ameriki.ru>.

