



Fiche technique	1
Réalisateur Printemps tardif	2
Genèse L'alignement des astres	3
Contexte Le film du «dégel»	4
Découpage narratif	5
Récit Entre deux pôles	6
Mise en scène L'art de l'écart	8
Séquence Les noces funèbres	12
Technique La caméra émotionnelle	14
Personnages Quatre figures	16
Motif L'escalier	17
Parallèles Le feu et les ruines	18
Document Premier contact	20

● Rédacteur du dossier

Josué Morel est critique de cinéma, conférencier et enseignant à l'université Sorbonne-Nouvelle. Il écrit pour la revue en ligne *Critikat*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2019, et collabore aux *Cahiers du cinéma*. Il est également rédacteur de livrets pédagogiques pour *Lycéens et apprentis au cinéma* et dirige des ateliers d'initiation à la critique et à l'analyse filmique dans le cadre du dispositif *Images en bibliothèques*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

1941, Moscou, la veille de l'entrée en guerre de l'URSS contre l'Allemagne. Veronika et Boris sont amoureux et projettent de se fiancer. Boris, sans la prévenir, s'engage comme soldat. Veronika finit par l'apprendre quelques heures avant son départ. Entravée par la foule, elle ne parvient pas à lui dire adieu et ne conserve de lui qu'un cadeau d'anniversaire contenant une lettre cachée qu'elle ne trouve pas tout de suite. Peu de temps après, son père et sa mère périssent dans un bombardement et elle est recueillie par la famille de Boris. Mark, le cousin de ce dernier, est amoureux d'elle et la viole un soir, à la suite de quoi elle est forcée de l'épouser. Sur le front, Boris est touché d'une balle en venant au secours d'un camarade; ses proches ignorent ce qui s'est produit, le soldat est porté disparu. Compte tenu de l'évolution du conflit, Veronika et sa famille d'adoption se réfugient dans un camp sibérien. Elle y vit une existence difficile, partagée entre son travail d'infirmière et l'attente de nouvelles de son ex-fiancé. Elle projette un jour de se suicider, mais se retient in extremis, avant de venir au secours d'un jeune garçon qu'elle finit par adopter. Elle découvre ensuite la lettre que lui avait écrite son fiancé, tandis que Fiodor, le père de Boris, apprend que Mark a menti pour éviter la conscription et le chasse de sa demeure. Quelque temps plus tard, le soldat sauvé par Boris rend visite à Veronika et lui annonce sa mort. La jeune femme ne veut pas y croire, jusqu'à ce que le plus proche ami de son fiancé, de retour du front, lui confirme la nouvelle. Elle finit toutefois par retrouver le sourire au milieu d'une foule joyeuse qui fête la fin de la guerre et célèbre ses héros tombés au combat.

● Générique

QUAND PASSENT LES CIGOGNES

URSS | 1957 | 1h 37

Réalisation

Mikhaïl Kalatozov

Scénario

Viktor Rozov

Directeur de la photographie

Sergueï Ouroussevski

Montage

Maria Timofeïeva

Décor

Evgueni Svideteliev

Costumes

Leonid Naoumov

Musique

Mieczysław Weinberg

Production

Mikhaïl Kalatozov

Société de production

MosFilms, Ministerstvo

Kinematografi

Distribution

Potemkine Films

Format

1.37:1, noir et blanc

Sortie

12 octobre 1957 (URSS)

11 juin 1958 (France)

Interprétation

Tatiana Samoilova

Veronika

Alexeï Batalov

Boris

Vassili Merkouriev

Fiodor Ivanovitch

Alexandre Chvorine

Mark

Svetlana Kharitonova

Irina

Valentin Zoubklov

Stepan

Constantin Nikitine

Vladimir

Réalisateur

Printemps tardif

Quand Mikhaïl Kalatozov obtient la Palme d'or à Cannes en 1958 pour *Quand passent les cigognes*, le cinéaste d'origine géorgienne a déjà 55 ans et une carrière sinusoïdale derrière lui. Après des études d'économie et l'exercice de divers métiers — il fut tour à tour projectionniste, scénariste, chef opérateur ou monteur —, il travaille sur plusieurs documentaires et films d'actualités. Sa carrière est stoppée en plein vol en 1932, avec la censure du *Clou dans la botte*, film critiqué pour sa représentation désastreuse de l'armée. Mais on lui fait alors un autre reproche, qui reviendra souvent au fil des années : celui de privilégier un certain « formalisme ». Ce qui vaudra à Kalatozov d'être peu apprécié des instances culturelles soviétiques, qui voient d'un mauvais œil tout art dont les élans esthétiques pourraient faire écran aux valeurs défendues par le régime. Sur ce point, il faut préciser que Kalatozov fut proche dans sa jeunesse des cercles futuristes de Tbilissi : bien avant les innovations techniques de *Quand passent les cigognes* [Technique], il manifestait déjà un goût pour l'avant-garde et les expérimentations visuelles.

● La traversée du désert

Cette propension au formalisme entrave plutôt son avenir professionnel, du moins en tant que réalisateur : attaché culturel à Los Angeles durant la Seconde Guerre mondiale, il est aussi vice-ministre du cinéma de l'URSS de 1946 à 1948. Sa carrière reprend du poil de la bête dans les années 1950, notamment grâce au succès de *Trois hommes sur un radeau* (1954), considéré comme l'un des premiers films du « dégel » [Contexte], qui réunit trente millions de spectateurs en URSS. C'est peu de temps après que Kalatozov

fait une rencontre artistique déterminante pour la suite de son œuvre, en collaborant avec le chef opérateur Sergueï Ouroussevski sur le tournage du *Premier Échelon* en 1956. Un an plus tard, le triomphe de *Quand passent les cigognes* le consacre comme un cinéaste de premier plan, même si les critiques de l'époque attribuent aussi les mérites du film au savoir-faire d'Ouroussevski, voire considèrent à parts égales les deux hommes comme les auteurs du film.

« Le film surprit, bouleversa et devint une des principales énigmes et légendes de notre cinéma »

Vitali Troïanovski, critique et historien du cinéma

● L'envol

Il est vrai que cet appareillage est peu commun, surtout pour la critique européenne, qui connaît alors mal la filmographie du cinéaste russe : Kalatozov et Ouroussevski ont la particularité d'être tous deux à la fois metteurs en scène et opérateurs. Les trois films les plus connus — encore aujourd'hui — de Kalatozov (*Quand passent les cigognes*, *La Lettre inachevée* et *Soy Cuba*) sont le fruit de ce compagnonnage artistique. On retrouve dans ces trois titres une même ambition plastique, entre virtuosité technique et scènes quasi documentaires (notamment dans *Soy Cuba*), à laquelle préside un souci commun : partir d'une ou plusieurs trajectoires individuelles pour mieux les inscrire à l'intérieur d'un mouvement collectif qui les englobe et les dépasse. En cela, l'esthétique de Kalatozov correspond mieux, après la mort de Staline, aux préoccupations nouvelles du régime (qui privilégie la peinture du peuple et de la condition ouvrière au détriment de la célébration de héros individuels). Mais elle renoue également avec une tradition plus ancienne du cinéma soviétique, celle des années 1920, où la foule constitue un personnage à part entière.

● Redécouverte

Si la réputation de Kalatozov est alors faite, ses films suivants n'auront pourtant pas le même succès : ni *La Lettre inachevée* (1960) ni *Soy Cuba* (1964) ne connaissent à l'époque les faveurs des spectateurs et de la critique. Son dernier film, une audacieuse coproduction soviéto-italienne baptisée *La Tente rouge* (1969), réunit Ennio Morricone à la musique ainsi que Sean Connery et Claudia Cardinale au casting, mais rencontre là aussi une certaine indifférence. Kalatozov meurt en 1973. Curieusement, l'évolution de son statut en tant que cinéaste continue d'être involontairement synchrone avec les soubresauts de l'URSS : relancée par la mort de Staline, son œuvre est ensuite redécouverte en 1992, un an après la dissolution de la fédération, au Festival de Telluride, où est projeté *Soy Cuba*. Devant un public constitué entre autres de Francis Ford Coppola et de Martin Scorsese, le film connaît un grand retentissement qui lui vaut d'être restauré, puis distribué. Depuis, ses films les plus connus sont régulièrement de retour sur les écrans — *Quand passent les cigognes*, *La Lettre inachevée* et *Soy Cuba* ont notamment fait l'objet d'une restauration et d'une ressortie en salle en France en octobre 2019.





Genèse

L'alignement des astres

Quand passent les cigognes est de ces films dont le succès d'exception résulte d'une concordance d'éléments favorables. C'est d'abord l'œuvre d'un cinéaste au parcours mouvementé dont les préoccupations esthétiques coïncident avec l'orientation nouvelle des politiques culturelles de son pays [Contexte]. Mais il n'est pas le seul protagoniste de cette réussite : outre l'appui de son chef opérateur, Sergueï Ouroussevski, Kalatozov bénéficie du concours de plusieurs talents, dont celui du scénariste Viktor Rozov. Dramaturge à succès, il adapte ici l'une de ses propres pièces, *Éternellement vivants* (avant de signer, quelques années plus tard, le scénario de *La Lettre inachevée*). Enfin, à la distribution, deux jeunes premiers, qui vont devenir bientôt des acteurs renommés dans leur pays, tirent leur épingle du jeu : Alexeï Balatov dans le rôle de Boris, et surtout Tatiana Samoilova (qui joue Veronika), formée au ballet au célèbre théâtre Stanislavski, qui préfère finalement les feux de la rampe aux honneurs du Bolchoï. Sa notoriété explosera avec *Quand passent les cigognes*, au point d'en faire l'une des actrices russes les plus connues en Occident, même si l'essentiel de sa carrière se déroulera ensuite au théâtre.

● Mise en orbite

Le film, telle une fusée, est propulsé étape par étape vers le succès : il séduit d'abord les membres du comité artistique de Mosfilm, notamment pour ses innovations formelles qui impliquent de savants mouvements de grue et des scènes mobilisant une large foule. Alors reporter, le réalisateur Claude Lelouch tourne un documentaire clandestin durant le tournage, baptisé *Quand le rideau se lève*. Ce court métrage est l'un des rares documents permettant d'en savoir un peu plus sur la fabrication de *Quand passent les cigognes* : Lelouch filme les coulisses de la scène de l'escalier au début du film, tournée à l'aide d'une nacelle au centre de laquelle

se trouvaient la caméra et l'opérateur. Le film sort ensuite dans la fédération et convainc également le public, avec 28 millions de spectateurs en 1957 — un chiffre certes conséquent, mais qui ne le place pour autant qu'à la dixième place du box-office soviétique de cette année. Car le meilleur est encore à venir : le film représente ensuite l'URSS au Festival de Cannes de 1958, où il remporte une Palme d'or ravie à un autre classique annoncé comme le grand favori, *Mon oncle* de Jacques Tati, ainsi que le prix de la commission supérieure technique. Cette récompense, la seule encore aujourd'hui octroyée à un film russe, n'est pas une mince affaire : au temps de la guerre froide, les grands prix internationaux sont aussi une affaire de diplomatie. La victoire de *Quand passent les cigognes* marque ainsi une reconnaissance de la qualité du film et de l'évolution du cinéma soviétique, mais témoigne aussi parallèlement d'un adoucissement des rapports entre les blocs de l'Ouest et de l'Est.

Sur ce point, il est frappant de constater que la réception du film est encore meilleure à l'international qu'en URSS : la critique française, notamment, est unanime, au-delà des seuls journaux communistes tels que *L'Humanité*. Dans un article analysant les raisons de son succès en France, Pierre Renouvin pointe comment le film, en se référant stylistiquement au cinéma soviétique le plus connu en Occident, celui des années 1920, parvient tout à la fois à incarner un nouveau visage pour l'URSS (moins rigide, plus ouvert) et à faire écho à une tradition artistique. Le film sera aussi le plus gros succès pour une œuvre soviétique en France : plus de cinq millions de spectateurs vivront à l'unisson les déboires de Boris et de Veronika au début de la guerre, faisant du film le troisième plus vu de 1958. La légende dorée qui auréole le film finira même par dépasser la réalité : contrairement à une information erronée qui circule encore aujourd'hui dans nombre d'articles et de notices filmiques sur Internet, le film n'a pas gagné l'oscar du meilleur film étranger, même s'il connaît, chose rare dans les années 1950 pour un titre russe, un succès d'estime aux États-Unis, avec en point d'orgue l'obtention du prix Selznick du meilleur film étranger de l'année.

Contexte

Le film du «dégel»

En 1953, la mort de Joseph Staline entraîne de nombreux changements au sein de l'URSS. Au terme de luttes intestines, Nikita Khrouchtchev s'impose comme son successeur, d'abord en seule qualité de premier secrétaire du Comité central du Parti communiste, puis également comme le président du Conseil des ministres. S'amorce sous son égide une période d'une dizaine d'années que l'on appelle le «dégel», qui concerne autant la scène internationale (avec la doctrine de la «cohabitation pacifique») que la politique intérieure. Le dégel est de fait à la croisée de deux mouvements parallèles : d'un côté, un détricotage du régime stalinien et, de l'autre, un ralentissement du conflit direct avec les États-Unis, ou du moins une volonté de maintenir, ne serait-ce que temporairement, une forme de statu quo avec la superpuissance. Ce faisant, le dégel est autant un prélude au tournant de la «détente» que le théâtre d'un recentrage du régime, que Khrouchtchev officialise en 1956 lors du XX^e congrès du Parti communiste de l'URSS, où il déclame dans un «discours secret» (mais qui fut pourtant largement diffusé dans les pays du bloc soviétique) son opposition au culte de la personnalité qui contreviendrait à l'esprit original du marxisme-léninisme, en cela «qu'il fait de tel ou tel dirigeant un héros [...] tout en minimisant le rôle du Parti et des masses populaires».

● Adoucissement ?

Ce virage idéologique n'est pas sans lien avec l'apparition d'une œuvre telle que *Quand passent les cigognes*. Aux yeux de la chercheuse Josephine Woll¹, le film constitue même, aux côtés d'autres événements culturels (tel que le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, qui réunit à Moscou plus de 30 000 participants en 1957), l'un des «symboles du dégel». Car le renouvellement de l'administration soviétique, dont les soutiens les plus marqués au stalinisme sont évincés, s'accompagne d'un relâchement dans la politique culturelle du régime et dans la latitude laissée aux artistes pour explorer les sujets et les formes de leurs choix. Après le XX^e congrès sont encouragées des «initiatives audacieuses», «l'originalité artistique» ou encore l'expression d'une plus grande «singularité». Cette libéralisation est toutefois très relative et rapidement amendée. Dès 1957, Khrouchtchev doit faire face à une opposition à sa politique au sein du Comité central (qui aboutira, plus tard dans l'année, à une purge destinée à consolider son pouvoir) et durcit le ton pour calmer les critiques. Le secrétaire général énonce alors, entre mars et mai, quelques nouvelles règles à l'intention des artistes et écrivains : le dirigeant prône cette fois la «fidélité à la ligne du parti», «la conformité aux principes du socialisme» et une «orthodoxie idéologique». Plus largement, le réalisateur Valeriy Fomin nuance cette idée d'une «renaissance et d'une dynamique» du cinéma russe impulsée par «un certain adoucissement du climat politique», tant les «quelques aménagements dans le domaine des arts et de la culture[...] étaient minimes, parfois dérisoires»².

● Essor industriel

La vitalité du cinéma russe dont le dégel est le théâtre s'explique surtout par un autre facteur : la dynamisation de l'industrie cinématographique, envisagée comme un instrument de *soft power* pour promouvoir les valeurs du communisme. De nouvelles salles de cinéma sont érigées sur l'ensemble du territoire, tandis que le nombre de films produits explose, sous l'impulsion notamment du studio Mosfilm (où est tourné *Quand passent les cigognes*). Non seulement les studios de cinéma sont des entreprises

nationales encore très contrôlées, mais l'ensemble du cinéma soviétique est rigoureusement structuré, des commissions qui lisent et évaluent les premières moutures de scénarios à un système de classification encadrant la distribution (aussi bien sur le nombre de copies que sur les localités où chaque titre peut être diffusé). Certains thèmes sont par ailleurs particulièrement encouragés : ainsi de la révolution bolchévique, de la célébration de la jeunesse, ou encore de la peinture de la réalité quotidienne des travailleurs. Cette persistance d'un interventionnisme étatique dans la production culturelle s'accompagne toutefois d'un soutien accru envers les artistes, entre augmentation de leurs revenus et, pour le cinéma, de dotations monétaires accompagnant des prix décernés lors d'un festival tenu annuellement. C'est dans ce contexte que le film de Mikhaïl Kalatozov voit le jour et va devenir, en Russie, mais surtout à l'étranger, l'incarnation des évolutions du régime.

«Quand passent les cigognes ne peut donc être considéré comme une expression directe et spontanée d'une société plus libre et il est probable que sa diffusion à l'étranger a conduit naturellement certains responsables à le considérer comme un élément de valorisation de l'image de l'URSS»

Félix Chartreux, historien

- 1 Josephine Woll, *The Cranes Are Flying*, KINOfiles Film Companion, I.B. Tauris, 2003, p. 2.
- 2 Valeriy Fomin, «Le cinéma du dégel : naissance et disparition», in Bernard Eisenschitz (dir.), *Gels et dégels — Une autre histoire du cinéma soviétique*, Mazzotta/Centre Pompidou, 2003, p. 151.

Découpage narratif

1 L'AUBE LEUR APPARTIENT

[00:00:00 – 00:04:17]

Moscou, 1941. Veronika et son fiancé Boris profitent de la fin de la nuit pour gambader dans les rues désertes de la capitale. À la faveur du jour naissant, ils contemplent un vol de grues.

2 MATIN IVRE

[00:04:17 – 00:08:50]

Mais il est temps pour chacun de rentrer chez soi. Après avoir raccompagné Veronika et fixé un rendez-vous, Boris se faufile dans son foyer, qui n'est pas dupe de son absence. Ivres d'amour, les deux amoureux semblent promis à un avenir radieux.

3 LES NUAGES DE LA GUERRE

[00:08:50 – 00:13:22]

Le lendemain, Boris est réveillé par son cousin Mark, qui lui annonce l'entrée de l'URSS en guerre contre le régime nazi. Il ne vient pas au rendez-vous fixé par Veronika, à l'inverse de Mark, qui lui déclare sa flamme. Boris, lui, est à l'usine, où il semble attendre avec impatience sa convocation pour rejoindre l'armée.

4 DERNIÈRE ENTREVUE ET ADIEUX AU HÉROS

[00:13:22 – 00:25:51]

Alors qu'il est avec Veronika et qu'il n'ose lui parler de son engagement comme soldat, il apprend qu'il part le soir même au front. La jeune femme, attristée, refuse de lui dire adieu et convient de le retrouver plus tard à son appartement. De retour chez lui, Boris confie à sa grand-mère le futur cadeau d'anniversaire de sa fiancée : une peluche d'écureuil. La famille se réunit pour le départ de Boris, mais Veronika, attendue, n'est pas là.

5 PERDUE DANS LA FOULE

[00:25:51 – 00:33:59]

Entravée par la foule, elle finit par arriver en retard, à bout de souffle. Elle récupère son cadeau d'anniversaire, mais ne découvre pas la lettre qui l'accompagne, cachée dans le panier de la peluche. Elle essaie en vain de retrouver Boris alors que les soldats quittent la ville, mais là encore, une marée humaine se dresse entre elle et son fiancé.

6 BOMBARDEMENTS

[00:33:59 – 00:39:29]

Le temps passe. Veronika n'a pas de nouvelles de Boris. Suite à une alerte de raid aérien, elle se réfugie dans le métro, avant de découvrir que son immeuble, où sont restés son père et sa mère, a été détruit par une bombe. Désormais orpheline, elle est accueillie par la famille de Boris.

7 LE VIOL

[00:39:29 – 00:44:54]

Toujours pas de nouvelles de Boris. Un soir, alors que Mark joue du piano, une nouvelle alerte de raid aérien retentit. Veronika refuse de quitter l'appartement. Lorsque les bombardements commencent, ils se réfugient dans un coin de la pièce. Dans les bras de Veronika, Mark devient fou de désir et s'impose à elle, en dépit de son refus.

8 BORIS MEURT

[00:44:54 – 00:54:13]

Sur le front, Boris part en reconnaissance avec un soldat. Pendant ce temps, à Moscou, Mark annonce qu'il va épouser une Veronika écoeuvrée et résignée, suscitant la consternation et la colère de sa famille — en particulier d'Irina, la sœur de Boris. Retour à la guerre. Boris, en aidant son camarade, est touché par une balle. À l'article de la mort, il fantasme son mariage avec Veronika.

9 UNE TRISTE VIE

[00:54:13 – 01:03:30]

Veronika et sa belle-famille se réfugient près d'un hôpital en Sibérie, où Fiodor, le père de Boris, est mobilisé en qualité de médecin. Elle y vit un quotidien morne, partagé entre l'attente désespérée de recevoir une lettre de son ex-fiancé, porté disparu, et son travail comme infirmière. Mark semble quant à lui mêlé à des affaires louches avec son supérieur. Les soldats affluent dans l'hôpital, qui ne peut pas tous les accueillir.

10 LA TENTATIVE DE SUICIDE

[01:03:30 – 01:11:13]

Un soldat, dont la fiancée en a épousé un autre pendant qu'il était au front, fait une crise nerveuse. Veronika, dépassée et se reconnaissant honteusement dans cette histoire, fait appel à son beau-père. Bien que ce dernier soit bienveillant envers elle, il oublie sa présence et se lance dans un discours contre ces femmes faisant preuve de déloyauté. Mortifiée, Veronika s'enfuit et projette de se jeter sous un train, quand elle voit un enfant

sur le point de se faire écraser par une voiture. Elle le sauve de justesse ; le garçon s'appelle Boris.

11 LA LETTRE RETROUVÉE, MARK DÉMASQUÉ

[01:11:13 – 01:24:27]

Mark dérobe l'écureuil de Veronika pour l'offrir à sa maîtresse. Veronika rentre avec le petit Boris et, voulant lui confier sa peluche, découvre qu'elle a été volée, avant qu'Irina ne lui révèle la duplicité de son époux. Elle se rend alors dans la demeure de cette femme, qui fête son anniversaire. Une des convives trouve la missive de Boris quand Veronika fait irruption. Après avoir lu ces mots écrits il y a plusieurs mois, elle gifle Mark et s'en va. De son côté, Fiodor découvre la duplicité de Mark, qui a falsifié sa signature pour être dispensé de la conscription militaire. Il le confronte à ses fautes, tandis que Veronika prépare ses affaires pour partir avec le petit Boris. Irina et son père la retiennent, mais chassent Mark.

12 DE SOMBRES NOUVELLES

[01:24:27 – 01:28:52]

Le soldat sauvé par Boris rend visite à sa famille pour leur annoncer que le jeune homme est mort. Sans savoir que Veronika est sa promise, il lui révèle la raison de sa présence. Si Fiodor et Irina acceptent la nouvelle dans la tristesse, Veronika se rattache à un maigre espoir : le soldat n'a pas vu Boris être inhumé.

13 ET LA VIE CONTINUE

[01:28:52 – 01:36:08]

La guerre est finie. De retour à Moscou, Veronika confie, toujours au soldat qui a sauvé Boris, qu'elle n'a pas complètement perdu espoir dans le retour du disparu. Peu de temps après, les soldats victorieux reviennent du front. Veronika fend la foule, chargée de fleurs, et découvre Stepan, l'ami de Boris, qui lui confirme la mort de ce dernier. En larmes, elle erre parmi les badauds euphoriques, jusqu'à ce que Stepan se lance dans un discours patriotique à la gloire de ceux qui ont péri au combat. Veronika commence alors à donner les fleurs qu'elle tient aux soldats autour d'elle, et de petits sourires effacent même sa tristesse. Au même moment, des grues volent au-dessus de Moscou.



Récit

Entre deux pôles

S'il fallait raccorder *Quand passent les cigognes* à un genre, on opérerait à la fois pour la tragédie et le mélodrame. La tragédie, car les malheurs de Veronika et le destin funeste de Boris semblent annoncés d'emblée par une série d'oracles. Le mélodrame, car le récit ne cesse d'entremêler une intrigue sentimentale et une trame historique, pour ballotter les personnages (et plus particulièrement Veronika, le véritable fil conducteur du film) entre deux pôles et maintenir une tension dramatique. Ce faisant, le scénario de Viktor Rostov s'inscrit dans un schématisme de façade qui permet pourtant, dans le détail, de dessiner une trajectoire plus sinueuse qu'il n'y paraît.

● Coupure et synchronisation

C'est peut-être l'un des traits distinctifs du mélodrame : il se fonde sur la collision de deux forces dont l'entrechoc vient ébranler les fondations du monde lui-même. C'est pourquoi les récits mélodramatiques s'articulent souvent autour d'un double mouvement impliquant tour à tour un rapprochement (généralement celui de deux amoureux) et une déchirure. On retrouve ce principe dans *Quand passent les cigognes* à une échelle aussi bien macro que micro. D'un côté, on peut noter que le récit est coupé en deux par la mort de Boris [séq. 8], et fractionné en différents épisodes, des préparatifs de son départ aux signes de son absence — un coup de fil qui n'arrive pas, une lettre attendue en vain, l'apparition d'un petit enfant portant le même nom, une missive retrouvée, des nouvelles données par un ancien camarade. De l'autre, le récit ne cesse dans sa première

partie d'entrelacer les trajectoires de Veronika et de Boris, soit pour souligner ce qui les attend, soit pour mettre en miroir leurs évolutions respectives. Par exemple, lorsque Veronika attend Boris près du quai [séq. 3] où Mark fait pour la première fois ses avances avec une certaine insistance (annonçant le viol futur), son fiancé travaille quant à lui à

● Un film de propagande paradoxal ?

Le scénario de *Quand passent les cigognes* est le fruit des modulations idéologiques qui s'opèrent alors en URSS [Contexte]. D'un côté, il célèbre la résistance du peuple russe à l'envahisseur nazi, notamment à travers la figure sacrificielle de Boris. De l'autre, il montre le père de ce dernier, Fiodor Ivanovitch, railler le discours convenu des jeunes communistes du comité de l'usine qui viennent manifester leur soutien auprès du soldat. Si l'on peut s'étonner de ces moqueries, il serait pour autant abusif de voir dans le film une nette rupture avec la dimension patriotique du cinéma russe de l'époque. Sur un plan strictement idéologique, il ne se départit pas des valeurs louées durant le « dégel » : primat du collectif sur l'individu, opposition entre le dévouement de travailleurs (Boris et Fiodor, entre autres) et la veulerie d'un artiste planqué (Mark), rédemption de Veronika qui devient, dans l'ultime séquence, un visage parmi d'autres au sein du peuple réuni... Quelques années plus tard, *Soy Cuba*, qui fait l'éloge de la révolution cubaine au risque d'un certain manichéisme, confirmera que le cinéma de Kalatozov n'a pas rompu tout à fait avec l'horizon propagandiste toujours au cœur de la production soviétique.

l'usine, et plus précisément au milieu d'une sorte de tranchée qui le projette déjà dans son départ prochain pour la guerre. Une fois qu'il est parti pour le front, la manière dont le parcours des personnages entre en résonance se fait plus complexe, obéissant à un jeu de marabout, bout d'ficelle et une chaîne de causalité qui relève davantage d'une logique sensible.

● Le balancier

C'est le cas notamment des événements qui provoquent l'accélération soudaine du récit. Veronika doit d'abord accuser le coup du départ de son fiancé sans avoir pu lui dire au revoir, avant de perdre peu de temps après ses parents, littéralement volatilisés après un bombardement [séq. 6]. À son tour, la scène de l'alerte au raid aérien et du bombardement se répète, en prélude à un autre tournant narratif : le viol de Veronika par Mark [séq. 7]. Alors qu'elle succombe aux assauts du jeune homme, le récit bascule sur Boris, qui vit ses dernières minutes [séq. 8] ; à la suite d'une bagarre avec un soldat qui remet justement en question la fidélité de sa promise, il est chargé de partir en repérage avec ce compagnon qu'on lui impose. Nouvelle bascule, cette fois sur Veronika, forcée d'assister à une réunion familiale où Mark annonce son mariage de raison à cette belle-famille qui l'a accueillie. Action-réaction : dans la foulée, Boris meurt au combat, tandis que Veronika est arrachée à Moscou et, symboliquement, part en exil dans la froideur rugueuse de la Sibérie [séq. 9]. À chaque fois, c'est comme si, dans un mouvement pernicieux de balancier, chaque oscillation de la narration se répercutait d'un personnage à l'autre, pour tisser une toile mortifère de drames et de pleurs. Un coup à droite implique un coup à gauche, faisant dialoguer les personnages pourtant séparés par plusieurs centaines de kilomètres.

● Incertitude et fatalité

Cette dimension du récit, qui donne au spectateur un point de vue d'ensemble sur des personnages plongés au contraire dans une forme d'incertitude, se couple à une autre de ses spécificités : la manière dont le scénario ménage un flou sur les intentions de plusieurs figures et la teneur d'événements clés. Ainsi de Boris qui, dès le début du film et la scène dans laquelle il raccompagne Veronika [séq. 2], semble vouloir lui dire quelque chose, avant de se raviser et de lâcher un petit « non, rien ». De façon parfois même involontaire, il paraît avoir un train d'avance sur elle quand, pour leur dernier moment ensemble [Séquence], il lui dit, certain de la revoir plus tard dans la journée, « ne sois pas en retard » — ce que précisément elle sera. Plus tard, c'est un autre événement de taille qui fera l'objet de doutes jusqu'à l'ultime scène du film : la mort de Boris, qui nous est certes montrée, mais au sein d'une séquence incomplète et s'achevant au milieu d'une phrase prononcée par le jeune homme à terre. Vient-il de mourir ? Ou n'arrive-t-il pas, dans sa douleur, à aller au bout de sa pensée ?

Cette inconnue est, à l'échelle du récit, ce qui à la fois écrase Veronika et la maintient à flot. La mort de Boris vient interrompre les va-et-vient de la construction dramaturgique et amorce un recentrage plus net sur le point de vue de Veronika. Passant successivement du désespoir à l'euphorie, elle doit aussi faire face à la nature changeante des autres personnages : la duplicité de Mark, l'attitude d'abord hostile puis plus aimante d'Irina, ou encore la bienveillance de Fiodor qui, le temps d'un discours dans l'hôpital [séq. 10], la précipite sans le vouloir dans des abîmes de tristesse. La rencontre avec le petit Boris renforce cette dynamique de ballottement : l'espoir et la vie renaissent au moment où elle imagine son suicide.



● L'individu et l'universel

Ce resserrement autour de Veronika après le départ de Boris nourrit une trame plus large, qui consiste à réunir finalement, du moins en pensées, les deux amoureux. Ce qui les sépare initialement est un dilemme entre deux voies : d'un côté la perspective de leur mariage, de l'autre la nécessité que ressent Boris de prendre les armes pour sa patrie. La trajectoire de Veronika consiste au fond à s'accrocher coûte que coûte à ce premier rêve pour finalement se fondre à son tour dans une communion avec la nation. Peu à peu, sa quête individuelle — elle aurait préféré garder Boris pour elle seule — s'efface et laisse place à un altruisme plus prononcé : elle devient infirmière, mère adoptive et même, dans la séquence finale, une figure abandonnant son espoir de jadis (matérialisé par le bouquet de fleurs qu'elle tient) pour apporter un peu de joie à celles et ceux qui sont autour d'elles (en disséminant les fleurs dans la foule). Elle réalise ainsi le projet narratif du film : l'articulation de l'intime et de l'universel, de l'individu et de la foule, pour subsumer la petite histoire à la grande.

● Les grues, leitmotiv à la signification mouvante

Contrairement à ce qu'indique la traduction française, ce ne sont pas des cigognes que voient passer Veronika et Boris au début du film, mais bien des grues. Ce vol, que l'on retrouve dans la toute dernière séquence, borne le récit et traduit ses fluctuations. Dans un premier temps, il s'agit d'une image poétique qui n'appartient qu'au couple, et Veronika en tire d'ailleurs une comptine enfantine semblant contenir toute la sève de son amour fou pour Boris. C'est aussi le symbole d'un rêve idyllique : celui d'un ciel vidé de ces avions meurtriers, celui d'un monde libéré du fardeau de la guerre dont le souffle ébranle le quotidien des personnages. Lorsque la scène se répète à l'issue du film, sa signification est désormais tout autre : observée cette fois par une foule, elle devient l'allégorie d'une joie collective, d'une libération qui n'est plus seulement celle de Veronika, confrontée à la fin définitive de ses espoirs, mais d'un peuple tout entier. Les grues viennent aussi figurer l'évolution du personnage, qui n'avance plus à contre-courant de la marche du monde et s'inscrit dorénavant, apaisée, dans la multitude.

Mise en scène

L'art de l'écart



Louée pour son lyrisme et son souffle dramatique, la mise en scène de Kalatozov brille certes par sa facture spectaculaire, mais ne saurait être considérée comme une simple démonstration de force. La sophistication de ses mouvements d'appareil, ses séquences quasi expérimentales et l'intensité de ses effets visent plutôt à amplifier les oscillations du récit et à creuser un écart dont le film dans son ensemble tire sa complexité.

● Du particulier au général

L'ambition de la forme est toutefois un bon moyen d'approcher ce qui fait la singularité du film. L'alliage entre une romance impossible et la grande histoire n'est de prime abord pas une stratégie narrative d'une grande originalité, mais Kalatozov tire de cette dynamique une série de plans complexes qui juxtaposent plusieurs points de vue de manière assez acrobatique. Ainsi de la séquence qui voit, au début du film, les amoureux regagner leurs foyers respectifs [séq. 2]. Veronika, d'un air espiègle, se faufile à pas de loup pour ne pas réveiller ses parents, encore endormis. Tandis qu'elle s'avance vers le fond de la pièce, la caméra glisse pour cadrer les visages des deux personnages assoupis, jusqu'à ce que la fermeture de la porte coïncide avec le moment où la mère ouvre les yeux et s'adresse à son mari qui, lui aussi, paraît finalement réveillé. Cette manière de passer d'un point de vue à l'autre est l'une des caractéristiques de la mise en scène de Kalatozov et justifie l'orchestration savante des plans les plus impressionnants. L'un des plus célèbres concerne celui où Veronika, en retard pour rejoindre Boris avant son départ [séq. 4], est bloquée par l'abondante foule qui se dresse sur son chemin. Il s'agit d'un plan-séquence dans lequel la caméra est d'abord centrée sur le visage inquiet de la jeune fille à bord du bus, qui regarde devant et derrière elle, comme si elle cherchait un chemin permettant de contourner l'affluence. Elle s'élance hors du véhicule, continue de jeter des regards autour d'elle, plonge dans la foule, puis décide de franchir la route. La caméra s'élève alors pour filmer l'imposante colonne de blindés qui défilent sous les yeux des badauds ; dans le tumulte de leur avancée, entre la poussière et le bruit des chenilles, Veronika n'est plus qu'une silhouette frêle, secouée par l'entrée en guerre de l'URSS.



De cette logique d'écart résultent deux grands principes que la mise en scène de Kalatozov va ensuite décliner sous différentes formes. Le premier consiste à lier deux éléments distincts pour dévoiler les liens secrets qui les unissent — dans ce cas précis, la trajectoire de Veronika avec le destin de la nation. Ce qui implique pour Kalatozov de prendre, littéralement, une forme de hauteur, afin d'offrir une vue d'ensemble sur son récit. Le film se tourne d'ailleurs à plusieurs reprises vers le ciel, ou opte pour des plans en plongée, filmant les personnages de haut, comme dans la séquence d'ouverture, où l'observation des grues est suivie par un plan dans lequel Veronika et Boris sont aspergés par le jet d'un camion-citerne nettoyant la route. Le second tient quant à lui à un goût prononcé pour l'élasticité : la mise en scène varie les effets, voire procède à de grandes ruptures stylistiques. Par exemple, la caméra adopte à deux reprises un point de vue subjectif, rompant avec une forme qui s'attellait jusqu'ici à figurer l'intériorité des personnages par la composition des plans et le montage : d'abord à l'occasion de la mort de Boris [séq. 8], puis dans la séquence où Veronika s' imagine sauter d'un pont pour se suicider [séq. 10]. On pourrait citer aussi un plan très étonnant, à l'issue du film, qui relève quasiment de l'image mentale. De retour à Moscou [séq. 13], Veronika se tient devant la Moskova quand une barque, située à l'arrière-plan, semble entrer dans sa tête : parallèlement à ces rameurs remontant le fleuve, les souvenirs de la jeune femme, qui se tient près du pont où elle et Boris contemplaient les grues lors de la première scène, rejaillissent ainsi symboliquement à la surface.

● La guerre, partout

C'est cette hybridité de la mise en scène qui lui permet de filmer la guerre de biais. À l'exception de la mort de Boris et de la courte rixe qui précède son départ en patrouille, le film reste en effet à distance de la ligne de front et filme plutôt la manière dont le conflit s'infiltré dans la sphère civile. Pour ce faire, il s'appuie de nouveau sur une certaine dualité, ou du moins un écart, dans la manière dont la guerre trace assez distinctement des frontières étanches, entre civils et militaires, alliés et ennemis, mais aussi hommes et femmes. Le départ de Boris [séq. 5] repose sur une série de démarcations, à la fois dans le montage et la structure des plans, décomposés en deux par des grillages, murets ou lignes humaines séparant les personnages les uns des autres.

D'une certaine manière, on pourrait considérer à ce titre l'ouverture du film comme trompeuse. Figurant l'euphorie





des deux amoureux, la mise en scène ne fait pourtant que découper en deux le cadre, d'abord par la bordure entre la terre et le fleuve, par un grand escalier menant aux quais, puis par le pont, et enfin par les lignes blanches sur les pavés que les personnages s'amuse à suivre à cloche-pied. D'une certaine manière, l'ombre du conflit plane déjà sur Moscou: la ville apparaît encore comme un terrain de jeu gigantesque où s'exprime leur amour, mais bien vite, ces lignes, pour l'instant tout juste esquissées, vont devenir les contours d'une prison à ciel ouvert. La guerre se présente alors comme une force emprisonnant les civils et entravant en particulier les mouvements de Veronika, caractérisée jusqu'ici par sa vivacité, son énergie et sa tendance à passer d'une humeur à l'autre [Séquence]. La première scène après le départ de Boris en atteste [séqu. 6]. La caméra part d'un très gros plan sur le visage de Veronika, prenant des nouvelles auprès de la grand-mère de son fiancé. En vain. Elle sort ensuite de la cabine téléphonique, mais l'horizon est bloqué par des barricades anti-chars qui s'immiscent entre la caméra et le personnage. Elle retrouve sa mère tandis qu'en arrière-plan, les sacs de sable et les croix métalliques les corsètent et que retentit une alerte de raid aérien. L'écart entre l'intime et le collectif, entre la petite histoire et la grande, produit ici pourtant un aplanissement: la cabine étroite comme la vaste place où elle se trouve dessinent un même espace carcéral et exigu.

En somme, la guerre provoque, au sein du cadre public comme domestique, une segmentation, comme le montre également très bien une séquence plus tardive où le soldat sauvé par Boris rend visite à la famille du disparu pour leur annoncer sa mort [séqu. 12]. Son arrivée s'accompagne d'un cisaillement des lignes structurant la composition, entre l'angle de l'escalier et le fil à linge qui coupe la tête de Veronika en deux. Un détail très fin exprime son désarroi quand la nouvelle tombe: en train de faire une lessive, l'héroïne comprime un linge mouillé au niveau de sa poitrine, formant comme un cœur broyé. Ce moment de concentration, qui fait coïncider l'horreur de la guerre avec la trivialité du quotidien, ouvre toutefois immédiatement sur un mouvement contraire de relâche: Veronika, suivie par la caméra, s'éloigne du soldat vers une partie de la pièce plongée dans la pénombre.

● Ombres et lumières

Cette scène en particulier témoigne d'un autre grand écart stylistique nourri par les contrastes de la photographie: une manière d'alterner ombres et lumières pour saisir les fluctuations des personnages. Le trajet qu'opère Veronika implique de passer d'un point A (la lumière) à un point B (la pénombre), pour revenir enfin au point A et ménager un semblant d'espoir — le soldat n'a pas vu la dépouille de Boris, tout n'est peut-être donc pas encore perdu. Nul



schématisme à l'œuvre ici; ces oscillations s'inscrivent dans une perspective dynamique et non figée, qui voit l'ombre et la lumière se mêler pour explorer les différentes facettes d'une même situation. Il n'est pas anodin, à ce titre, que de nombreux décors s'articulent autour d'abat-jours ou de luminaires. Lorsque Veronika se rend chez la maîtresse de Mark pour récupérer son écureuil en peluche [séqu. 11], l'hôteesse des lieux saisit la lampe qui obstrue son chemin au moment précis où elle lui révèle qu'on vient de découvrir la lettre de Boris. Au centre du plan, Veronika se tient alors au croisement de deux présences: à gauche Mark, relégué dans l'ombre, et à droite l'ampoule, tel un phare dans la pénombre. Si certains personnages sont plus naturellement associés à l'une de ces deux forces (exemplairement, Mark est plutôt du côté de l'ombre), il n'en va pas de même pour Boris et Veronika, passant d'un état à l'autre, notamment dans les scènes qui les réunissent, ponctuées de pics de joie et de doutes. Chacun à son tour, l'un est dans l'ombre et l'autre dans la lumière, l'un est une force de vie et l'autre déjà projeté dans un futur sombre.

● Bis repetita

Toujours pour renforcer l'écartèlement au fondement de la trajectoire de Veronika, Kalatozov use beaucoup d'un autre procédé de mise en scène: la répétition de plans et de scènes, pour figurer une évolution ou bien au contraire renforcer l'impression d'une très grande fatalité s'abattant sur les personnages. La dernière scène du film rejoue ainsi celle où Veronika traverse Moscou pour tenter, en vain, de rejoindre Boris avant son départ au front. Elle apparaît toutefois davantage comme son négatif que son prolongement: si elle confirme l'impossibilité pour les personnages

● Le train et le berceau

Il existe une séquence en particulier où la tendance au «formalisme» dont fut accusé Kalatozov [Réalisateur] se fait plus nettement sentir: l'incise expérimentale qui voit Veronika fuir l'hôpital et planifier son suicide. Le cinéaste semble alors revenir à l'essence du cinéma comme captation du mouvement. Veronika s'élance d'abord, suivie par un travelling qui la filme à travers les striures d'une barrière fracturant sa course. La suite paraît contaminée par ce dérèglement, avec des mouvements saccadés. L'idée semble presque de filmer le mouvement comme on ne l'a jamais fait, de manière inédite, pour la première fois. Ce retour aux origines du médium est renforcé par le surgissement en arrière-plan d'une locomotive dont la course se couple à celle de l'héroïne — le film renouant par là implicitement avec l'essence d'un des premiers films de l'histoire du cinéma, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1896). Durant l'acmé expérimentale de la scène, qui voit la caméra simuler la chute fantasmée de Veronika depuis un pont, s'esquisse un accident cette fois bien réel, impliquant un enfant sur le point d'être renversé par une voiture, qui rappelle une autre scène fameuse du cinéma: celle du berceau dévalant les escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925). Expérimenter avec les possibilités du cinéma induit dès lors de revenir à l'étincelle première de figures tutélaires, de repartir des formes primitives pour inventer des effets paradoxalement parmi les plus novateurs du film.



de se retrouver et rejoue une même segmentation de l'espace (cf. le plan du discours de Stepan, séparé en deux entre la locomotive sur laquelle se tiennent les militaires et le quai où se trouvent les civils), c'est pour mieux enfin la dépasser et parvenir à une osmose entre la trajectoire individuelle de la veuve et la foule heureuse d'en avoir fini avec la guerre. Cette occurrence fait néanmoins valeur d'exception: la redite de certains moments renforce généralement au contraire la sensation d'un accablement et d'un horizon bouché pour Veronika. Après la mort de ses parents, on la retrouve collée au combiné du téléphone de la place où elle se tenait quelques scènes plus tôt [séqu. 7]. Toujours pas de nouvelles; le personnage sort, accompagné de la caméra, qui s'arrête cette fois sur le visage de Mark, filmé dans une légère plongée, avant de s'élever pour montrer toutes les barricades qui défigurent le décor. Cette fois, pas de mots échangés, que des visages fermés et assombris. De manière générale, Mark est souvent l'un des protagonistes de ces scènes répétées, comme lorsqu'il retrouve Veronika sur les quais [séqu. 3] et traverse des décors entraperçus avant: l'escalier en dents de scie, le pont au-dessus duquel volaient les grues et la plongée sur ce même emplacement, où jadis le camion-citerne aspergeait les fiancés. Les stigmates de la guerre défigurent déjà ce lieu autrefois traversé par la joie (on y distingue alors les premières barricades dévoilées par le film), tandis que Veronika n'a pas du tout la même réaction face aux marques d'affection que lui témoigne le cousin de Boris. La répétition devient ici vectrice d'une substitution délétère, qui conduira Veronika à un mariage de raison né d'un odieux coup de force.

● Le son: d'une réalité à l'autre

Évoquons aussi un autre point sur lequel la mise en scène de Kalatozov ménage plusieurs pas de côté: le son et la musique, qui viennent ponctuellement rendre compte de la vie intérieure des personnages, ou dessiner un espace quasiment fantasmagorique, entre la réalité et le rêve. La scène de la lettre évoquée plus haut est un bon exemple: en plein milieu d'une soirée bruyante [séqu. 11], Veronika commence à la lire, avant que la musique et le bourdonnement des discussions soient étouffés, sans disparaître tout à fait. La voix de Veronika cède alors la place à celle, chuchotée et fantomatique, de Boris, telle une complainte d'outre-tombe. La part irréaliste de la séquence est d'autant plus prégnante que, progressivement, Veronika se détourne de la lettre elle-même et regarde au loin, quand bien même sa lecture se poursuit. La scène aménage de la sorte une forme de parenthèse éthérée au sein de la séquence, en s'adaptant au monde mental de Veronika.

Kalatozov procède aussi parfois à une légère exacerbation ou déformation de sons ou musiques. À deux reprises, une horloge joue ce rôle: d'abord quand Veronika voit Boris

quitter son appartement sans savoir qu'elle ne le reverra pas, puis lorsqu'elle découvre, en sortant de l'abri aérien, que ses parents ont été emportés par une bombe [Motif]. La mort, de manière générale, est le théâtre de variations musicales : l'élan lyrique accompagnant l'ascension de Boris dans l'escalier au début du film est rejoué, sur un mode strident et inquiétant, lors du retour de Veronika vers son foyer dévasté, puis dans la séquence onirique du trépas de Boris.

● Décadrages

Un autre trait reconnaissable de l'esthétique du cinéaste réside dans son goût pour les décadrages, c'est-à-dire les cadres obliques ou décentrés par rapport au sujet, qui provoquent chez le spectateur une sensation de désorientation ou de bizarrerie. Le décadage est pour Kalatozov une manière de renforcer l'expression de certains plans ou de les distinguer au sein du découpage. Il relève aussi d'une violence symbolique intentée aux corps et aux visages, ce qui explique qu'on les retrouve dans les séquences les plus brutales, telle celle du décès de Boris, composée d'une suite de plans fantasmagoriques télescopant une pulsion de vie (les fleurs nuptiales) à une pulsion de mort et d'entropie (les arbres décharnés), inscrites dans un même mouvement giratoire [Technique]. On peut d'ailleurs noter que le viol comme le décès se terminent de la même manière : par un visage renversé, marquant dans la chair du film un chamboulement du récit. Si le décadage apparaît donc comme la manifestation des épisodes les plus intenses du film, on peut toutefois nuancer cette hypothèse et voir dans cette figure l'expression d'une dynamique à l'œuvre dans l'ensemble des séquences. Un raccord, situé au tout début du film, nous donne peut-être la clé : dans le dernier plan du prologue apparaît au loin un beffroi que l'on retrouve vu de

biais, après une coupe, dans le générique. On entend alors les cloches, avant que ne s'affiche le titre. Autrement dit, le film s'inscrit précisément dans cet espace dans lequel la réalité est légèrement déformée, ployant sous la force de vents contraires — le beffroi paraît d'ailleurs tirailé entre la droite et la gauche du cadre. Le décadage se présente par conséquent ici comme la quintessence du geste de Kalatozov : l'aménagement d'un grand écart.

● Le viol de Veronika

Comment figurer un viol ? Comment trouver un juste milieu entre l'exposition d'un abus et l'adoption d'une certaine pudeur dans la représentation d'un acte traumatique ? *Quand passent les cigognes* le montre bien : aucun sujet n'est irréprésentable, à partir du moment où la mise en scène trouve la bonne distance et la bonne hauteur de vue pour figurer sans forcément tout dévoiler dans le moindre détail. Il s'agit d'une scène de cauchemar, qui fait écho à un précédent trauma (la mort des parents de Veronika) et aussi à la dernière entrevue de Veronika et de Boris (cf. le rideau qui s'enroule autour du personnage, tel un voile blanc), dont elle offre un contrepoint glaçant. Tétanisée par la déflagration des bombes, Veronika est en position de faiblesse quand Mark fait ses avances. Les gros plans sur lui font alors penser à ceux d'un film d'horreur, son visage se congestionnant en un rictus effrayant. Un autre détail est à souligner : la musique initialement diégétique que jouait Mark ressurgit au milieu du chaos des bombes, comme la figuration de son désir contaminant l'espace où se trouvent les personnages. S'ensuit une série de flashs qui viennent déchirer la scène de l'intérieur, tandis que le premier refus de Veronika s'exprime devant une fenêtre brisée. C'est une scène de déni : Mark répète « je t'aime », sans tenir compte de ce « non » que Veronika ne cesse de lui opposer. Le viol en lui-même est suggéré par une dissociation opérée par le montage : tandis que la caméra suit Mark portant une Veronika évanouie, et plus spécifiquement ses pas sur les bris de verre qui jonche le sol, le visage de l'héroïne se détache en surimpression, de sorte qu'elle apparaît écrasée. Et même souillée, si l'on en croit le raccord suivant, cette fois focalisé sur les bottes de Boris marchant dans la boue. La scène est assez exemplaire : sans avoir tout vu, on a tout compris.



1



7



13



2



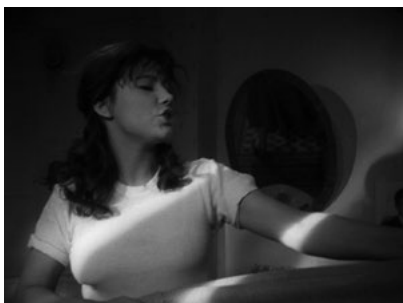
8



14



3



9



15



4



10



16



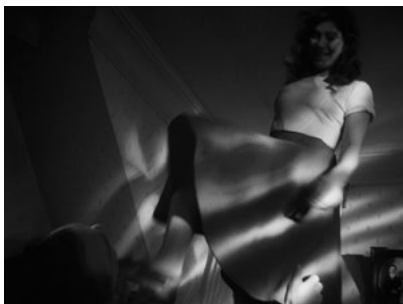
5



11



6



12



Séquence

Les noces funèbres

[00:13:22 – 00:19:35]

Ils ne le savent pas encore — et nous non plus —, mais c'est la dernière fois que Veronika et Boris passent un moment ensemble. La guerre se rapproche et jette un voile sur leurs échanges et leurs petits jeux, avant même que la jeune femme n'apprenne le départ de son amoureux au front. Plus encore, ce ballet mortifère met en scène un grand écart entre une fin rêvée (leur mariage) et l'événement fatal qui coupera le film en deux : la mort de Boris.

● Corps à corps

La scène s'ouvre sur une étrange interaction qui synthétise sa tonalité paradoxale : alors que Veronika et Boris tirent chacun le bout d'une couverture, la composition du plan met en lumière une séparation [1], d'abord par la diagonale dessinée par le renfoncement du mur, qui coupe la couverture en deux. Tandis que Veronika est tiraillée entre ombre et lumière, Boris est quant à lui divisé par la fenêtre qui forme au-dessus de lui une croix, tel un présage du sort qui l'attend une fois parti au front. Au dédoublement de l'espace répond un déplacement symbolique de la guerre vers cette petite alcôve : l'affrontement ludique auquel se livrent les deux tourtereaux esquisse déjà le déchirement, cette fois bien réel, que produira l'annonce de la convocation du jeune homme. Le spectre de leur séparation s'incarne ensuite par un panoramique passant rapidement de Boris [2] à Veronika [3], qui tombe lorsque le premier gagne la « partie ». La couverture apparaît alors à la fois comme un lien fragile, sur le point de rompre, en même temps que l'obstacle les éloignant l'un de l'autre au sein du cadre. Le plan se poursuit, sans coupe, avec un va-et-vient dans le déplacement des personnages : à terre, Veronika se relève pour rejoindre Boris, qui est surélevé devant la fenêtre, pour la calfeutrer. Il n'est pas interdit de voir dans ce bref mouvement, basculant de la chute de l'un à l'ascension de l'autre, une préfiguration de la dynamique au cœur de la mort future de Boris [séq. 8] qui, suspendu avant de choir, s'imaginer grimper les escaliers de l'appartement de sa promise. La séparation des deux amants prend une nouvelle forme : celle d'un plan focalisé sur Veronika, accolée contre les jambes de Boris, qui regarde au loin d'un air rêveur [4], tandis que lui est concentré sur son labeur. De nouveau, la mise en scène semble esquisser la suite du récit lorsque Veronika, pour taquiner Boris, raconte que Mark est venu la rejoindre sur les quais en son absence [séq. 3]. La caméra recule et Boris se baisse ; c'est ici la lisière du rideau qui vient les séparer, quand Veronika lui demande s'il n'est pas jaloux [5].

À ce nouvel augure funeste succède un pic d'euphorie. Veronika s'éloigne, rechant la comptine sur les grues qu'elle inventait dans la première scène et projette son amant à terre, dans une pantomime de lutte dont la jeune femme ressort victorieuse. Un plan qui la saisit en contreplongée [6] distingue nettement les deux personnages, par la diagonale du mur, l'opposition de leurs postures et le contraste entre ombre et lumière. Dans la foulée, le jeu d'inversion se poursuit : Veronika prend la place qu'avait précédemment Boris près de la fenêtre, tandis que ce dernier se raidit. Veronika, soudainement plus soucieuse, lui demande s'il peut être mobilisé ; là encore, le plan annonce la séparation prochaine des amants à partir des éléments déjà cités plus haut (lignes de l'espace, contraste entre ombre et lumière) [7].

● Le voile et le linceul

Alors qu'il sous-entend qu'il pourrait partir, Veronika, froissée, quitte le cadre. Pendant quelques secondes, Boris reste seul et baisse les yeux, dans un geste qui semble traduire le désir entravé de lui confier quelque chose [8]. Il s'approche de Veronika, qui se tient près d'une autre fenêtre, dans une configuration identique à la précédente, avec une scission du cadre les séparant. À partir de là, Boris marque une insistance à l'appeler « Veronika » et non par son surnom (« écureuil »), ce qu'elle lui fait remarquer : son ton se fait plus grave. Elle se referme, dans un geste paradoxal et très symptomatique de l'ambivalence de cette séquence : elle saisit le rideau en dentelle et s'en recouvre, quand bien même le tissu ne la masque pas vraiment. Surtout, ce rideau renvoie conjointement au voile d'une mariée — qu'elle évoque d'ailleurs quelques secondes plus tard, et qui fait écho à une photo de noces de sa grand-mère trônant en arrière-plan — et d'une veuve [9]. Lui veut parler de la guerre, elle non : elle le relance sur un sujet plus joyeux, son anniversaire, et l'enlace. Mais le champ-contrechamp qui suit marque un écart : à son euphorie répond le visage marqué de Boris, déjà ailleurs, éclairé d'un filet de lumière dans la pénombre [10]. Lorsqu'ils sont de nouveau réunis dans le même plan, elle en vient à imaginer leur mariage. Son fiancé est cependant plongé dans ses pensées ; il regarde d'abord au loin [11], avant que la main de Veronika ne boutonne sa chemise, pour le mettre en scène, tel un pantin, dans sa projection fantasmée. Ils se remettent ensuite à calfeutrer la pièce et sont sur le point de s'embrasser lorsque, soudain, un carré de lumière interrompt leur geste : Stepan vient d'entrer dans la chambre. Veronika s'élance vers lui, pleine de joie, quand Boris reste cantonné dans les ténèbres [12]. Un plan les réunissant tous les trois s'amorce où s'agence une oscillation des points de vue [Mise en scène], la scène se focalisant dans un premier temps sur la conversation entre Boris et son ami, puis sur la réaction de Veronika. Boris est ballotté entre les deux, soit entre la perspective de son mariage et celle de partir au front défendre son pays [13]. Stepan révèle à ce moment-là que Boris et lui se sont engagés et qu'ils doivent partir le soir même. « Et moi, alors ? » demande Veronika, avant que Boris ne s'arrache à ses bras pour aller voir son ami sur le point de s'éclipser ; au désarroi de sa fiancée, il vient de lui donner sa réponse : ce sera la guerre, pas elle. La caméra se rapproche de Veronika qui redevient, pour Boris, « écureuil », mais leurs regards sont déjà désaccordés et ne se répondent plus [14]. Boris s'éloigne, avant d'être rappelé par Veronika pour une ultime relance (la scène continue d'osciller entre deux mouvements contraires) ; ils partagent un dernier sourire et un moment de complicité, toutefois immédiatement teinté d'une inquiétude commune. Alors qu'ils sont séparés par l'embrasure de la porte, Boris tente de nouveau de l'embrasser, mais cette fois, c'est elle qui entrave son élan [15]. Il s'en va pour de bon, tandis que résonne de plus en plus fortement le tic-tac d'une horloge soulignant le silence et le vide laissé par son absence [16].

Technique

La caméra émotionnelle

C'est à Claude Lelouch que l'on doit le seul making-of, toutefois très parcellaire, de *Quand passent les cigognes*. Dans *Quand le rideau se lève*, le futur réalisateur d'*Un homme et une femme*, alors reporter, dévoile grâce à une caméra cachée le quotidien d'un peuple dont les spectateurs occidentaux ont alors peu d'images. Et puisque «l'URSS accorde une très grande importance au cinéma», dicit la voix off, Lelouch s'est aventuré dans les studios de Mosfilm, où il a pu capter quelques plans du tournage de la scène de l'escalier au début de *Quand passent les cigognes*, qui voit Boris courir pour rattraper Veronika, accompagné par les envolées musicales de la partition de Mieczysław Weinberg. On aperçoit d'abord tout ce que le film ne montre pas, à savoir les moyens déployés pour la réalisation d'une pareille scène : un studio comble, où est monté le décor d'un faux immeuble qui accueille une batterie d'éclairages artificiels. Ces précisions sont importantes, car la séquence tranche avec les plans d'extérieurs qui précèdent, ou avec la représentation à ciel ouvert de l'appartement dévasté quand, plus loin dans le récit, Veronika arpente ces mêmes escaliers suite au bombardement qui a tué ses parents [séq. 6]. Le document donne alors une autre couleur à l'hypothèse d'un style cultivant une hybridité des dispositifs filmiques [Mise en scène], puisqu'on voit ici que Kalatozov et Ouroussevski investissent autant le cadre traditionnel du studio qu'ils tirent parti des décors naturels.

Les petites minutes que Lelouch consacre au tournage ont un autre intérêt : celle de révéler le secret de la fabrication du mouvement accompagnant la course de Boris sur plusieurs étages. Au centre de l'escalier, l'équipe a dressé une tour métallique où est arrimée une nacelle suffisamment grande pour accueillir la caméra, l'opérateur, mais aussi un petit projecteur supplémentaire, centré sur Alexeï Batalov, l'interprète du jeune architecte. Afin de garder la caméra focalisée sur l'acteur, plusieurs techniciens situés au rez-de-chaussée font pivoter la base de la structure, ce qui permet à la fois à la tour de pivoter sur elle-même et à la nacelle, dans un mouvement giratoire, de s'élever dans les airs. On imagine la scène très chorégraphiée et millimétrée : tout en bas, les personnes qui activent la machine ne peuvent suivre du regard l'avancée du comédien. Trois mouvements

Soy Cuba (1964) DVD/Blu-ray Potemkine Films



se télescopent alors : celui de Batalov, ceux de la machine et enfin ceux de l'opérateur, qui peut légèrement ajuster sa caméra — lorsqu'on observe attentivement la séquence, on peut sentir à un endroit qu'elle opère un léger recadrage pour reprendre un brin d'avance sur l'acteur. À l'écran, le résultat reste d'une fluidité quasi parfaite et masque les coutures de l'entreprise.

● La fabrique de l'affect

On pourrait légitimement objecter que ce dispositif pharaonique paraît bien dispendieux pour l'effet produit, qui pourrait même passer pour de l'esbroufe. Il n'y a pourtant rien de mécanique dans la méthode d'Ouroussevski qui, à la manière des cinéastes-théoriciens des années 1920 (tels que Sergueï Eisenstein), conceptualise son approche de la prise

« Dès que je prenais la caméra portative [...], tout devenait vivant »

Sergueï Ouroussevski



● Le précurseur du Steadicam ?

Quinze ans avant l'invention officielle du Steadicam, ce système de harnais qui permet de fixer la caméra à un opérateur mobile pour obtenir une fluidité incomparable au rendu d'une caméra à l'épaule, Kalatozov et Ouroussevski recourent à des mouvements d'appareils ressemblant à ceux produits par le futur dispositif. Il s'avère qu'ils avaient expérimenté un principe analogue, avec une caméra fixée sur la veste de l'opérateur, par ailleurs munie de crochets pour être accrochée et décrochée à une grue au sein d'une même prise de vue. La scène de l'enterrement de *Soy Cuba* fut tournée de cette manière, et on peut imaginer qu'un dispositif similaire fut adopté lors de la réalisation du plan de *Quand passent les cigognes* où la caméra filme Veronika dans le bus, puis dans la foule, et s'élève dans les airs afin de saisir la rue dans son entièreté [séq. 5].

de vues, qu'il résume par l'idée de « caméra émotionnelle ». Il ne s'agit pas seulement de filmer des personnages exprimer leurs sentiments, mais de retranscrire, par les modulations mêmes de l'enregistrement, leur intériorité. C'est-à-dire que la caméra peut s'autoriser non seulement à accorder ses élans sur ceux des hommes et femmes qui défilent devant elle, mais qu'elle peut aussi, selon les cas, épouser totalement leur subjectivité, la faire sienne et tenter de figurer ce qui la caractérise, par la lumière ou les mouvements d'appareil. À propos d'un plan de *La Lettre inachevée* [Parallèles], Ouroussevski confie ainsi : « Le film résout les moments dramaturgiques importants par le biais de l'espace visuel. Quand la caméra court à travers la taïga, elle ne fait pas que fixer l'état des personnages, elle partage cet état. »

On est loin d'une approche qui serait froidement technique ou décorrélée d'une logique sensible. C'est qu'Ouroussevski est, avant d'être un opérateur (et un cinéaste), un plasticien — il est peintre de formation et fut élève de l'artiste Alexandre Rodtchenko. Dans les lettres qu'il écrit à sa femme lors du tournage de *Soy Cuba*, il évoque d'ailleurs son envie de peindre en découvrant les paysages de l'île. Sa méthode consiste à se « brancher » sur l'émotion d'individus, d'un collectif ou même d'un pays entier. Individus : c'est par exemple le cas de la course de Boris dans l'escalier, ou de la tentative de suicide de Veronika [séqu. 10]. Collectif : on pourrait prendre comme exemple le plan de l'enterrement d'un manifestant tué par les autorités dans *Soy Cuba*, où la caméra lève au-dessus d'une rue bondée, traverse un atelier dans lequel sont fabriqués des cigares, puis repasse par une fenêtre pour filmer la progression du cercueil. La caméra s'élève, transite par un appartement, décolle d'un balcon et reste suspendue dans les airs, épousant, de manière toutefois plus démonstrative que dans *Quand passent les cigognes*, la solennité du moment. Enfin, d'un pays : *Soy Cuba* s'ouvre sur une voix off qui déclame « je suis

Cuba », alors que la caméra sonde la mémoire de l'île en sillonnant un village, puis serpente au cœur d'une réception organisée sur le toit d'un immeuble de La Havane. Cuba, c'est au fond la caméra, qui incarne par ses soubresauts le souffle révolutionnaire d'un peuple soudé derrière le combat mené par Fidel Castro.



● La vibration collective

Cet horizon, Kalatozov et Ouroussevski l'exploraient déjà dans l'un des mouvements les plus stupéfiants de *Quand passent les cigognes*. Alors que Boris cherche, depuis le point de rassemblement des conscrits [séqu. 5], la présence de Veronika dans la foule, la caméra opère un décalage assez inouï : partant du jeune homme qui avance latéralement en arrière-plan, elle fait défiler une série de portraits qui, en une fraction de seconde, synthétisent une myriade d'histoires analogues à celle cotée par le film. Une femme attristée enlaçant le regard vide de son jeune époux ; une autre plus âgée qui passe sa main dans les cheveux dégarnis de son conjoint ; une mère qui s'agrippe à la veste de son fils ; une petite fille blonde qui embrasse son père ; la vieille mère de ce dernier qui, contrairement à l'enfant, semble affligée par son départ. On retrouve alors Boris, qui se faufile derrière un nouveau couple en pleine discussion, avant que la caméra ne reprenne son inventaire : une jeune mère retenant ses larmes tout en berçant son bébé ; un homme qui crie à travers la grille ; une femme chantant avec un air insondable ; des jeunes qui dansent ; deux autres femmes qui chantent, l'air grave ; une jeune blonde au visage maculé de larmes, qu'une main masculine tente d'éponger. Boris regarde autour de lui, puis revient sur ses pas. Et la caméra de l'accompagner quelques instants encore, pour repasser devant les derniers inconnus égrainés. Pas de dialogue, pas d'explication : c'est la trajectoire de la caméra qui permet de saisir quelque chose de l'émotion partagée par une foule d'anonymes. Ce long travelling, Ouroussevski le répétera à la toute fin, lorsque Veronika se rend à la gare : le désarroi laissera alors place à la joie des retrouvailles.

Autre scène stupéfiante pour l'époque : la mort de Boris. La critique, chercheuse et historienne Eugénie Zvonkine explique que Kalatozov a construit à l'occasion un rail tournant qui permet d'obtenir le mouvement giratoire, proprement vertigineux, balayant les arbres décharnés dans une ronde hypnotique. On y retrouve, au-delà de l'exploit technique, une perspective poétique : rien de moins que de la volonté de figurer, par un procédé cinématographique, la dynamique contradictoire du moment précédant la mort, partagé entre une plongée vers l'abîme et un ultime feu d'artifice de vitalité. Avant que le corps de Boris ne retombe, comme la caméra.





Personnages

Quatre figures

La caractérisation des personnages dans *Quand passent les cigognes* repose à la fois sur des schémas classiques — par exemple, l'opposition entre une figure héroïque (Boris) et un anti-héros (Mark) — et sur une série de détails qui les complexifient. Petit tour d'horizon des figures principales autour desquelles se structure le récit.

● Veronika

Il s'agit assurément du personnage le plus étonnant du film : si elle occupe le centre de l'intrigue, elle ne semble d'abord exister que par son amour pour Boris. Son désir apparaît à rebours du monde : elle avance à contre-courant de la foule ; elle se retrouve marginalisée au sein des baraquements sibériens ; elle n'est pas en odeur de sainteté dans sa nouvelle famille à cause de son mariage avec Mark. En somme, elle n'est jamais réellement à sa place. C'est un personnage pulsionnel, assimilé d'ailleurs à deux animaux. D'abord à l'écureuil, comme la surnomme Boris, puis aux grues, avec cette comptine qu'elle ressasse souvent. Après le départ de Boris, un changement s'opère : elle est fréquemment vêtue de noir, portant un triple deuil — de son amant parti à la guerre, de ses parents, et d'elle-même, après le viol commis par Mark et ce mariage dont elle ne voulait pas. C'est, enfin, une figure sacrificielle tournée tout à la fois vers une pulsion de vie (l'illusion des retrouvailles avec Boris) et vers la mort. Là où les autres personnages sont pris dans le tumulte de la guerre, elle ne pense en Sibérie qu'à sa « faute », à son amour disparu et se demande « quel est le sens de la vie ».

● Boris

Boris est quant à lui une figure plus traditionnelle, incarnant la génération qui a défait le fascisme. Chez lui, son lit est surplombé de plans attachés (c'est un architecte) : il s'agit d'un bâtisseur autant que d'un homme se projetant dans le futur, qui se recoupe avec celui de sa nation. Sur son bureau trône une statue de Lénine et il est le seul homme que l'on voit, concrètement, travailler de ses mains. Bon camarade, bon soldat (il meurt en secourant un compagnon avec lequel il vient pourtant de se battre), il apparaît toutefois plus trouble en présence de Veronika, accablé par un secret qu'il n'ose lui révéler. Souvent, le regard de Boris se dérobe, cherche ailleurs, sonde un espace invisible pour sa fiancée et le spectateur. Il est par ailleurs, comme Veronika avec les animaux, dédoublé par une figure cette fois plus négative : son cousin Mark.

● Mark

Seul véritable « antagoniste » du film, Mark est un personnage moins pernicieux que faible, moins détestable que simplement digne du plus parfait mépris. Il pourrait paraître assez unidimensionnel, mais la mise en scène de Kalatozov dessine plus finement, par quelques signes, sa part sombre. Ainsi du premier repas de la famille de Boris, où il est le seul à tendre son assiette, alors que la grand-mère découpe soigneusement le gâteau pour l'ensemble de la famille. D'emblée, il incarne ce que les valeurs de l'URSS fustigent le plus nettement : l'individualisme. Même son apparition est déjà teintée d'un soupçon d'égoïsme : alors que Boris rentre de son rendez-vous, il pose délicatement sa veste sur la chaise adjacente au lit de Mark. Encore à moitié endormi, les yeux fermés, ce dernier lui demande alors, d'un ton assez fort, comme pour émettre un reproche : « Tu l'as abîmée ? » Son attention se porte tout de suite sur sa propriété, ce vêtement qu'on lui a emprunté le temps d'une nuit. La suite ne fera que confirmer la duplicité et la veulerie d'un personnage prêt à mentir, voler et même violer pour parvenir à ses fins.

● Fiodor

Là encore, Fiodor apparaît comme dédoublé, notamment par la figure de sa fille, Irina, qui est comme lui chirurgienne. Tandis que Boris est un constructeur, il est de son côté un réparateur. À l'échelle du film, il révèle cependant d'autres facettes : à la fois autoritaire et bienveillant, il s'avère toujours du « bon côté », même quand son comportement n'est pas parfait. Il peut tour à tour faire montre de dérision sur le patriotisme forcené des jeunes communistes de l'usine qui viennent apporter des présents chez lui, et se faire le porte-voix des valeurs morales lors de son discours à l'hôpital, même s'il regrette instantanément sa maladresse à l'égard de Veronika. S'il accuse le coup de son mariage avec Mark, il n'accable pourtant pas la jeune fille et témoigne, de bout en bout, d'une certaine droiture : il refuse de tremper dans toute corruption, il accepte bon gré mal gré le sacrifice de son fils, il expose les mensonges de Mark et le chasse, et c'est enfin lui qui, dans la dernière séquence, se tient aux côtés de Veronika alors qu'elle contemple les grues et accepte d'entrevoir une vie après ses rêves de mariage avec Boris. Pour résumer, ce patriarche rond et juste, à la sagesse indiscutable, constitue la boussole morale du film.

Motif

L'escalier

Au sein de la mise en scène de Mikhaïl Kalatozov, qui s'appuie beaucoup sur la répétition de figures et de situations, un motif se dégage plus nettement que les autres : l'escalier. La diversité de ses occurrences permet d'éclairer comment un même élément, selon la façon dont on l'utilise, peut servir des objectifs bien distincts.

● Lignes obliques

On peut très prosaïquement envisager l'escalier comme un outil permettant, parmi d'autres, d'accomplir l'horizon stylistique du film : une logique de grand écart, une manière de passer d'un point de vue au sol à une vision en élévation. Si cette hypothèse n'est pas sans fondement, elle ne permet pas toutefois de circonscrire l'ensemble des utilisations qui sont faites des escaliers au cours du film, qu'il s'agisse de celui des quais où Mark retrouve Veronika, de celui de l'appartement de la jeune fille, de celui qu'elle emprunte dans la scène du suicide avorté, ou encore des nombreux escaliers des baraquements sibériens. Partons de ces derniers : ils sont d'abord le vecteur d'un enfermement des personnages, comme dans ce plan où Veronika se rend chez la maîtresse de Mark [séqu. 11]. Les marches, comme les planches des murs, viennent alors cisailler le cadre de lignes et découper la femme en tranches. Une utilisation analogue en est faite dans la scène où le soldat vient annoncer à la famille de Boris la mort de son compagnon d'armes : on l'entraîne d'abord à travers les marches, avant qu'il ne s'appuie contre elles. L'escalier devient ici l'instrument d'une séparation du cadre en deux, entre l'espace de Veronika et un autre, à sa droite, haché : la nouvelle qu'apporte le soldat vient comme barrer son horizon.

● Focalisation et circulation

Plus largement, l'escalier est un décor très pratique pour l'écriture souple de Kalatozov, qui change souvent de point de vue ou passe d'un personnage à l'autre sans recourir à une coupe. L'escalier de la chambre sibérienne de Veronika a par exemple plusieurs fonctions, comme celle de pointer la dualité de Mark — à l'étage, il discute avec sa femme et lui donne des instructions pour qu'elle se comporte correctement avec son supérieur, tandis qu'au rez-de-chaussée, il accueille ce dernier avec un ton mielleux confinant à la flagornerie [séqu. 9]. La scène dans laquelle Fiodor le confronte à son mensonge s'articule autour du même lieu, permettant de mettre en perspective quatre points de vue distincts à l'intérieur d'un seul plan : ceux de Fiodor, de Mark, d'Irina et de Veronika. Quelques secondes plus loin, c'est à travers un autre escalier que l'on voit le patriarche convaincre Veronika de rester dans sa famille d'adoption : l'escalier joue alors plus simplement le rôle de surcadrage naturel, qui permet de se focaliser sur la réaction de la jeune femme sans passer par un plan resserré sur son visage.

● Pics émotionnels

Enfin, l'escalier joue un rôle central dans les « envolées » dramaturgiques du film, comme dans la séquence du retour au foyer [séqu. 2], où les va-et-vient des personnages traduisent déjà la tension au cœur de leur relation : une force semblable à un champ magnétique les rapproche et les repousse successivement. L'escalier peut aussi se faire plus traditionnellement le théâtre d'un élan émotionnel. C'est particulièrement le cas de la scène du bombardement où périssent les parents de Veronika. Dans l'immeuble délabré, la jeune femme monte une à une les marches des escaliers



comme au début du film, accompagnée d'une musique qui rejoue, sur un mode plus strident et angoissant, l'élan de l'ascension de Boris. Une fois arrivée chez elle, elle ouvre la porte, dévoilant un gouffre à la place de son appartement. Seules quelques traces attestent qu'elle a vécu là : un abat-jour et la présence d'une horloge. Retentit alors, avec la même exacerbation, le tic-tac de l'appareil, exactement comme à la fin de son ultime entrevue avec Boris [Séquence]. De nouveau, Veronika est confrontée à une soudaine disparition, sans pouvoir dire adieu à ses parents. Cette scène dialogue avec une autre, centrale : la mort de Boris. Ici, l'escalier qu'il s'imaginer gravir puis descendre pour le jour de son mariage se fait l'écrin d'un mouvement double : le corps du soldat est comme suspendu entre deux forces, celle du soleil, point à partir duquel Kalatozov opère un dézoom, et la terre, sur laquelle le personnage va finalement s'abattre de tout son poids. L'escalier devient alors cet espace intermédiaire entre la vie et la mort, le réceptacle d'un mouvement entrelacé d'ascension et de chute, combinant images réelles et images mentales dans un maelstrom de surimpressions.

Parallèles

Le feu et les ruines

De nombreux films pourraient accompagner la projection de *Quand passent les cigognes* dans le cadre d'une programmation qui inviterait à penser les liens entre le film de Kalatozov et l'histoire du cinéma, qu'il soit russe ou non. Il serait ainsi possible de tresser un lien avec un autre film emblématique du dégel [Contexte], *La Ballade du soldat* de Grigori Tchoukhraï, sorti en 1959, qui se focalise sur Aliocha, un jeune militaire russe en permission. On y retrouve un goût pour le lyrisme et les décadrages, ainsi que pour le tragique — d'emblée, une voix off annonce que le jeune héros, à l'image de Boris, ne reviendra pas. Comme *Quand passent les cigognes*, l'œuvre répond à l'impératif du régime de bâtir des récits commémorant l'action d'une jeunesse qui, par son sacrifice, a sauvé la fédération de l'hydre nazie. Si l'on veut se placer du point de vue de Veronika et se focaliser sur l'articulation entre mélodrame et film de guerre, on peut également penser aux *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, l'un des chefs-d'œuvre de Vincente Minnelli. Dans ce film de 1962, une famille argentine divisée en deux branches, l'une allemande et l'autre française, se voit déchirée dans un Paris occupé par les nazis. Au-delà de la façon dont le film déplace l'horizon de la guerre dans un cadre civil, les figures de Veronika et de Julio Desnoyers (Glenn Ford) sont intéressantes à mettre en miroir : Julio, jeune homme hédoniste qui se sent peu concerné par la guerre, tombe amoureux d'une femme et s'engage dans la Résistance au fil d'une série de circonstances. S'ouvrant sur une impressionnante séquence



apocalyptique (qui lui donne son titre), le film ne fait guère de mystère qu'il est une tragédie. Mais c'est aussi l'histoire d'un homme aux aspirations individuelles qui, finalement, rejoint à son tour la marche de l'Histoire, jusqu'au sacrifice. On peut par ailleurs rapprocher les figures de Veronika et de Marguerite (Ingrid Thulin), qui trompe son mari emprisonné avec Julio — dans la perspective d'un parallèle, ce dernier serait alors plus proche de Mark que de Boris. Enfin, les films peuvent être comparés sur ce qui, esthétiquement, les rapproche au-delà d'une asymétrie manifeste : ils ont beau s'inscrire dans deux horizons radicalement différents (d'un côté le renouveau du cinéma soviétique, de l'autre les derniers feux du cinéma hollywoodien classique), ils s'affirment comme les représentants les plus flamboyants de leurs productions cinématographiques respectives.

● Le Temps d'aimer et le Temps de mourir

Mais s'il fallait lier un seul film classique hollywoodien à *Quand passent les cigognes*, le choix le plus évident serait *Le Temps d'aimer et le Temps de mourir* de Douglas Sirk (1958), qui entretient des correspondances troublantes avec l'œuvre de Kalatozov. Sorti à peine quelques mois après le film russe, *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* raconte la permission d'un soldat allemand, Ernst (John Gavin) sur le front de l'Est en 1944. C'est un soldat qui aurait pu, quelques années plus tôt, tirer la balle tuant Boris ; mais à peine le film a-t-il commencé à montrer les horreurs de la guerre que le personnage retourne dans sa ville natale. C'est au fond le récit inverse de *Quand passent les cigognes* : le film ne raconte pas un départ, mais un retour, qui a toutefois des conséquences similaires. Dans une Allemagne défigurée par les bombes, Ernst découvre, comme Veronika, que sa maison s'est volatilisée et que ses parents ont disparu. Dans les décombres, il rencontre un civil auquel il confie : « J'étais au front. » « Le front, il est ici ! », lui rétorque sèchement son interlocuteur, peu amène avec ce jeune homme qui se bat pour sa patrie. C'est qu'il n'y a ici pas le moindre doute sur le fait qu'Ernst se tient, contrairement à Boris, du mauvais côté (et de fait les soldats sont mal vus par la population) : son travail ne consiste pas à bâtir les fondations de l'URSS de demain, mais à démolir l'Europe. Et Ernst d'assister impuissant à l'effondrement de l'Allemagne. En comparant les films point par point, c'est comme si *Le Temps d'aimer...* tendait un miroir noir à celui de Kalatozov : on ne trouve pas ici d'entraide entre les voisins, mais des collaborateurs de la Gestapo qui surveillent les faits et gestes de leurs concitoyens. Quant à Elizabeth (Liselotte Pulver), la jeune fille dont s'éprend Ernst, elle attend nerveusement des nouvelles de son père, médecin comme le beau-père de Veronika.

Le Temps d'aimer et le Temps de mourir (1958) © DVD/Blu-ray Elephant Films



Ce dernier ne connaîtra cependant pas le même destin que Fiodor : prisonnier d'un camp, on ne verra de lui finalement que les cendres, récupérées dans une boîte à cigares. Cette figure devient le symbole de l'automutilation dont se rend coupable le pays, quand Fiodor personnifiait, en dépit de ses remarques légèrement caustiques sur le patriotisme, l'autorité soviétique avec un visage avenant et rassurant. Sur le terrain de la romance, le film propose lui aussi un contrepoint : partant sur une note de désespoir total, il aménage en son sein un petit rayon de lumière avec la rencontre entre Ernst et Elizabeth, qui aboutit à un rapide mariage. Pour dire les choses autrement, les amants ne sont pas ici séparés par la guerre, mais curieusement réunis par elle. Leurs destins respectifs convergent vers une issue fatale, mais tout de même teintée de bonheur — des fleurs qui repoussent, et dont parle Elizabeth dans la missive qu'elle envoie à Ernst quand, à la fin du film, il retourne au front (dont il ne reviendra pas cette fois). Encore un point commun : le film s'achève sur une scène magnifique, celle de la mort d'Ernst qui, en voulant secourir des innocents (comme Boris avec son camarade), est tué d'une balle. Son dernier geste sera une main tendue vers la lettre de son épouse, pour lire ses dernières lignes, ces dernières traces d'espoir dans un monde livré à la désolation. Penché au-dessus de l'étang sur lequel elle est tombée, Ernst essaie de la rattraper alors qu'elle se mélange avec son reflet dans l'eau : symboliquement, c'est aussi un peu de son humanité retrouvée qu'il essaie de toucher une dernière fois alors que la vie l'abandonne.

● *La Lettre inachevée*

Et puisqu'il est question de lettre, difficile pour terminer de faire l'impasse sur un autre film cousin de *Quand passent les cigognes* : *La Lettre inachevée*, le film suivant de Kalatozov, qui sort en 1960. Racontant l'expédition meurtrière de quatre géologues envoyés dans la froideur des montagnes sibériennes pour trouver un potentiel gisement de diamants, *La Lettre inachevée* voit le cinéaste retrouver une partie de l'équipe de sa Palme d'or : Tatiana Samoilova dans un second rôle d'importance, Viktor Rozov au scénario et Sergueï Ouroussevski en qualité de chef opérateur. De prime abord, le film est assez différent du précédent dans sa tonalité, même s'il met d'emblée en scène une tension analogue. Dans la fameuse lettre qu'écrit Constantin (Innokenti Smktounovski), il explique à son épouse Vera : « Te quitter me rend toujours triste. Mais une force irrésistible m'y pousse encore et encore. » Cette distinction entre deux sentiments contraires se matérialise dans cette séquence par de virtuoses jeux de surimpressions, d'abord entre le visage de Constantin et celui de son épouse, puis avec le surgissement des flammes. Cette juxtaposition du feu sur les images se répète lorsque s'expriment avec le plus d'incandescence les frictions causées par un triangle amoureux entre Tania (Tatiana Samoilova), son compagnon Andreï (Vassili Livanov) et le guide de la bande, Sergueï (Evgueni Ourbanski), qui s'éprend passionnément de la géologue. La manière dont les flammes se superposent alors aux personnages et aux décors ouvre à deux interprétations : il s'agit autant de la manifestation d'un désir ardent que d'un présage. Car le récit basculera quand, la nuit précédant leur retour en bateau, un monstrueux incendie embrasera les forêts sibériennes.

La Lettre inachevée (1960) © DVD/Blu-ray Potemkine Films



La séquence de l'embrasement, comparable dans l'impact à celle du viol de Veronika ou de la mort de Boris, semble dès lors découler de ce feu intérieur de Sergueï, qui d'ailleurs meurt dans les flammes. Chez Kalatozov, les grandes catastrophes sont liées aux émotions des personnages : l'incendie est symboliquement provoqué par la passion de Sergueï comme les bombardements et la tempête de Moscou paraissent précéder de quelques secondes l'agression de Veronika par Mark. Autre point commun avec *Quand passent les cigognes* : la transformation du monde en un espace labyrinthique et carcéral. Une fois calcinés, les bois sibériens s'apparentent à un paysage constitué de branches cassées et obliques dessinant autant de barreaux derrière les personnages, qui tentent de s'évader de cette prison naturelle. Bien que l'horizon patriotique soit ici plus ténu, mais toujours présent (les géologues sont aussi des soldats de l'URSS et il est dit que leur découverte d'un gisement de diamants pourrait donner l'avantage à la fédération dans la course à la conquête spatiale), on retrouve l'idée d'un dépassement progressif de l'individu, qui se dévoue pour accomplir une mission d'intérêt général. Dans la lettre qu'il continue d'écrire, Constantin finit par expliquer que la finalité de son odyssée n'est plus seulement de rester vivant ou de retrouver son épouse, mais de faire parvenir les plans du gisement aux autorités. L'intérêt de cette piste scénaristique vaut surtout pour la voie qu'elle ouvre dans la mise en scène de Kalatozov, qui fait dialoguer l'intime et l'universel d'une autre manière que dans *Quand passent les cigognes*. À mesure que Constantin et Tania s'enfoncent dans le territoire, le cinéaste filme de plus en plus leurs visages en gros plans, comme fondus horizontalement dans le paysage qui les enserre. Ils deviennent alors des collines ou des montagnes éclairées par le soleil, et serties de rivières creusées par les larmes maculant leurs joues.

Document

Premier contact

Au retour du Festival de Cannes de 1958, André Martin pose un premier regard sur le film dans les *Cahiers du cinéma*, avant la critique signée un mois plus tard par Jacques Doniol-Valcroze. On y retrouve de manière concentrée toute la surprise que suscita la découverte de *Quand passent les cigognes* : l'ambition de la mise en scène, l'inflexion du ton, qui se démarque du reste de la production russe de cette époque, la révélation de Tatiana Samoilova, ainsi que l'alliage entre modernité et retour aux origines (l'influence du cinéma russe des années 1920) qui caractérise l'approche de Kalatozov et Ouroussevski.

«Comment deviner que [Mikhaïl] Kalatozov était capable de réaliser un film aussi beau. Bien sûr, cette déchirante histoire de deux jeunes amoureux séparés par la guerre n'a pas été racontée sans quelques schématisations édifiantes. Le scénario fait de Boris, le jeune homme qui monopolise toutes les vertus civiles et humaines, un technicien modèle, tandis qu'il réserve à un apprenti pianiste tous les attributs de la veulerie et de l'indélicatesse. Mais le film, n'étant pas un ouvrage de mobilisation directe, laisse apercevoir quelques combinards bénins qui utilisent au mieux les facilités de l'arrière. Ces détails révélateurs seraient évidemment impensables dans un de ces cantiques patriotiques dont les Russes n'ont malheureusement pas le secret. Mais pourquoi chicaner ? On ne peut pas trop attendre d'un État maître à penser.

Reste à ne pas perdre la grâce de quelques entractes biologiques autorisés et notamment à mettre convenablement en images l'admirable féerie des tendresses naissantes. Nous avons assez vu d'amoureux de cinéma se poursuivre à l'écran en riant fort et faux pour être suffisamment stupéfiés par l'intime justesse des galopades de nos deux héros qui, le soir venu, ne peuvent plus se quitter. Que les yeux de Tatiana Samoilova, l'interprète principale du film, s'ouvrent ou se ferment, cela suffit à motiver un plan. On ne sait si l'on doit la vérité des mouvements infimes, des notations indescriptibles à l'interprète ou au réalisateur. Il est en tout cas certain que cette jeune comédienne fait de son personnage quelque chose à laquelle des vénustés triées sur le volet et les biographies de kermesse de nos actrices n'aboutissent pas. La spontanéité des élèves de l'Actors Studio est encore le produit d'une culture raffinée du jeu spectaculaire à côté des élans naturels de la jeune Veronika du film. Tatiana fonde sans doute son interprétation sur une conception du travail et de la vie personnelle de l'acteur très différentes de celles qui animent nos "bêtes de cinéma". Dans ces conditions la direction des interprètes peut alors devenir plus qu'une simple mise en lumière d'une personnalité convenable : une réelle capture d'être. De plus, *Quand passent les cigognes* nous répète, une fois encore, ce que les meilleurs réalisateurs russes nous rappellent accidentellement mais obstinément : la valeur toujours actuelle de certaines formes visuelles abandonnées à la mort du cinéma muet. On attribue volontiers aux progrès inévitables de l'expression cinématographique ces disparitions dues à une regrettable et radicale division des compétences créatrices et exigées par les nouvelles complications techniques du cinéma sonore. Et ces obsèques se font sans

plus de regret ni de tentatives d'adaptation, comme s'il s'agissait de formules périmées.

Les images du film de Kalatozov sont actives contrairement à la plupart de celles des autres films vus au Festival. Une véritable complicité a uni le réalisateur et son opérateur Ouroussevski, ajoutant aux images ce que l'ampleur du décor, ce que les mouvements de la foule, ce que le dynamisme de la caméra n'auraient pu produire seuls. [...] Rares sont les réalisateurs qui, ne manquant ni de grues, ni d'ascenseurs sur mesure pour réaliser leur film, pensent aux avantages de la caméra au poing et qui, avec un travelling à la main, tirent d'une ample figuration des images comparables à celle de la foule dans l'admirable séquence finale. Face à un cinéma impotent et non moins calculé, le retour de Kalatozov et Ouroussevski à ces vieux sans-gêne fructueux méritait la Palme d'or.»

André Martin, *Cahiers du cinéma* n° 84, juin 1958.



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Quand passent les cigognes (1957), DVD et Blu-ray, Potemkine.

Autres films de Mikhaïl Kalatozov

La Lettre inachevée (1960), DVD et Blu-ray, Potemkine.

Soy Cuba (1964), DVD et Blu-ray, Potemkine.

Mélodrames de guerre

Le Temps d'aimer et le Temps de mourir (1958) de Douglas Sirk, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

La Ballade du soldat (1959) de Grigori Tchoukhraï, DVD et Blu-ray, Potemkine.

Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse (1962) de Vincente Minnelli, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Documentaires sur le film ou le cinéma de Kalatozov

Quand le rideau se lève (1957) de Claude Lelouch, DVD et Blu-ray, Metropolitan Films.

L'Ouragan Kalatozov (2010) de Patrick Cazals, DVD, Les Films du Horla.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur *Quand passent les cigognes* et Mikhaïl Kalatozov

- Josephine Woll, *The Cranes Are Flying*, KINOfiles Film Companion, I.B. Tauris, 2003.

Ouvrages sur le « dégel » et son cinéma

- Bernard Eisenschitz (dir.), *Gels et dégels – Une autre histoire du cinéma soviétique*, Mazzotta/Centre Pompidou, 2003.
- Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique : de Khrouchtchev à Gorbatchev, 1955-1992*, Éditions L'Âge d'Homme, 1993.
- Françoise Navailh, « *Quand passent les cigognes* : histoire d'un malentendu » in Martine Godet (dir.), *De Russie et d'ailleurs – Feux croisés sur l'Histoire*, Institut d'études slaves, 1995.
- Lida Oukaderova, *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*, Indiana University Press, 2017.

Critiques de *Quand passent les cigognes*

- Jacques Doniol-Valcroze, « Par la grâce du formalisme », *Cahiers du cinéma* n° 85, juillet 1958.
- Corentin Lê, « La foule », *Critikat*, octobre 2019 : critikat.com/actualite-cine/critique/quand-passent-les-cigognes
- Noël Herpe, « En revoyant *Quand passent les cigognes* », *Transfuge* n° 78, 2014.
- André Martin, « *Quand passent les cigognes* », *Cahiers du cinéma* n° 84, juin 1958.

SITES INTERNET

Articles sur Kalatozov et la sortie du film

François Albera, « Le retour de Kalatozov, Coffret Mikhaïl Kalatozov », 1895 n° 77, 2015 : journals.openedition.org/1895/5087

Antoine de Baecque, « Les cigognes du dégel », *L'Histoire* n° 465, 2019 : histoire.fr/cin%C3%A9ma/les-cigognes-du-d%C3%A9gel

Félix Chartreux, « La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* n° 26, 2007 : [Cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2007-2-page-151.htm](http:// Cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2007-2-page-151.htm)

Vidéo

Présentation du film par Joël Chapron à l'Institut Lumière le jeudi 3 mai 2012 : youtube.com/watch?v=bFdKa2y8fzA&ab_channel=InstitutLumière

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

Œuvre la plus connue de Mikhaïl Kalatozov, *Quand passent les cigognes* (1957) est aussi le seul film russe à avoir jamais remporté la Palme d'or au Festival de Cannes. Son succès est le fruit de plusieurs facteurs : la collaboration artistique fructueuse entre Kalatozov et son chef opérateur, Sergueï Ouroussevski, l'essor du cinéma soviétique au lendemain de la mort de Staline, l'accroissement relatif de la liberté artistique alors que l'URSS amorce son « dégel »... Récit d'un amour impossible et chronique de la vie en temps de guerre, le film contourne le schématisme du mélodrame pour dresser le portrait complexe d'une femme, Veronika, qui s'accroche au rêve de retrouver son fiancé alors qu'autour d'elle le monde est en proie aux flammes. De cette tension, Kalatozov tire une mise en scène ambitieuse, à la fois innovante à l'époque (pour ses mouvements d'appareil) et héritière des élans formels du cinéma soviétique des années 1920 ; avec une fluidité souvent impressionnante, la caméra passe de l'individu à la foule, ou d'un point de vue à un autre, pour embrasser, au-delà de cette romance, le destin d'une nation tout entière.