



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Prix Jean Renoir des lycéens 2026

Dossier pédagogique

LE MAGE DU KREMLIN



PAUL DANO
ALICIA VIKANDER
TOM STURRIDGE
WILL KEEN

AVEC
JEFFREY WRIGHT
ET
JUDE LAW

UN FILM DE
OLIVIER ASSAYAS

D'APRÈS LE ROMAN DE GIULIANO DA EMPOLI

© 2021 GALLIMARD 2021

SCÉNARIO, ADAPTATION ET DIALOGUES DE OLIVIER ASSAYAS ET EMMANUEL CARRÈRE

JEAN YVES ESCOFFIER LE SAUTY MATHIEU MARIANNE MATHIEU ROBERTO FRANCESCO BERNARD LAGARINE coproducteur JEREMY BERNARD 1^{er} ASSOCIATE PRODUCER GOMMISSEUR GILLYN coproducteur CHRISTELLE MEYER coproducteur NICOLAS CANTON NICOLAS MORHAU SHARON VU LE BORDIER SARAH LEVI
OLIVIER GONNARD CASTILLA ANTOINETTE BOULARD PRODUCTIONS PRODUCTIONS STUDIO BARTHELEMY STUART MANNING LEE BERNARD JEFF RICH ROBERTO MORGAN MARGARET PALLETIA THOMAS PIERRE PRODUCTIONS PRODUCTIONS KARIMEN BERNARD PRODUCTIONS AND OLIVIER GILLESSE ET SEVERINE DUMAS
UNE PRODUCTION GEMMA FILMS ET GALLIMARD EN ASSOCIATION AVEC FRANCE 3 CINÉMA AVEC LE SOUTIEN FINANCIER DE L'ÉTAT AVEC LA PARTICIPATION DE FRANCE 3 TELEVISIONS C'EST VOTRE AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DU CINÉMA ANIMÉ
LA PRODUCTION AVEC TRIBUNE PICTURES, PEX, L'ÉTOILEMENT JEFF RICH FILMS PRODUCTIONS FRANCE ET UNITED INTERNATIONAL GALLIMARD

2021 GALLIMARD 2021

© 2021 GALLIMARD 2021

france.tv FRANCE 3 EMI



LE MAGE DU KREMLIN

D'OLIVIER ASSAYAS

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et la Fédération nationale des cinémas français, avec la collaboration des CEMÉA, de l'AFCAE, de Positif, de Sofilm, de Critikat et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

Russie, dans les années 1990. L'URSS s'effondre. Dans le tumulte d'un pays en reconstruction, un jeune homme à l'intelligence redoutable, Vadim Baranov, trace sa voie. D'abord artiste puis producteur de télé-réalité, il devient le conseiller officieux d'un ancien agent du KGB promis à un pouvoir absolu, le futur « Tsar » Vladimir Poutine. Plongé au cœur du système, Baranov devient un rouage central de la nouvelle Russie, façonnant les discours, les images, les perceptions. Mais une présence se dérobe à son contrôle : Ksenia, femme libre et insaisissable, incarne une échappée possible, loin des logiques d'influence et de domination. Quinze ans plus tard, après s'être retiré dans le silence, Baranov accepte de parler. Ce qu'il révèle alors brouille les frontières entre réalité et fiction, conviction et stratégie...

Auteur du dossier :
Philippe Leclercq

© Ministère de
l'Éducation nationale

Crédits
iconographiques :
© Carole Bethuel

Production : Curiosa Films, Gaumont

Distribution France : Gaumont

Pays de production : France

Durée : 2 h 25

Sortie : 21 janvier 2026

Entrée en matière

Pour commencer

Olivier Assayas, né en 1955 à Paris, est l'auteur d'une œuvre éclectique, aujourd'hui riche de vingt longs-métrages de fiction. Après des études aux Beaux-Arts de Paris et une maîtrise de Lettres modernes à la Sorbonne, ce passionné de musique rock (comme son frère Michka, écrivain et journaliste musical) tourne trois courts-métrages, entre 1979 et 1982, inspirés par la scène post-punk parisienne. Il entame ensuite une carrière de critique de cinéma aux *Cahiers du cinéma* (1980-85) et à *Rock & Folk* (1982-85), tout en travaillant comme scénariste pour son père, Jacques Rémy, réalisateur et auteur pour la télévision, puis pour André Téchiné notamment (*Rendez-vous*, 1985 ; *Le Lieu du crime*, 1986). Un voyage à Hong Kong et à Taïwan pour rencontrer la « nouvelle vague » chinoise à l'occasion d'un numéro spécial Asie des *Cahiers* lui permet d'approcher le cinéaste Hou Hsiao-hsien, avec qui il se lie d'amitié, et sur qui il réalisera plus tard le beau documentaire *HHH, portrait de Hou Hsiao-Hsien* (1997).

Pendant ce temps, ce fin connaisseur du cinéma d'Antonioni et de Bergman écrit et tourne son premier long-métrage, *Désordre* en 1986, dans lequel il brosse le portrait d'une génération désenchantée (peu ou prou, la sienne) à travers un petit groupe de jeunes qui se disloque dès les premières difficultés. Les opus suivants développent des récits d'amitiés et de familles, de fidélités et de ruptures sur des tons différents. L'image y est souvent stylisée, la caméra incisive, traquant l'émotion et l'expression d'une certaine angoisse existentielle. Selon l'histoire et le sujet, le réalisateur choisit d'appuyer sur la difficulté à demeurer ensemble (*L'Enfant de l'hiver*, 1989), le poids écrasant de la ville (*Paris s'éveille*, 1991), le sentiment de solitude (*Une nouvelle vie*, 1993), les hésitations de la formation du couple (*L'Eau froide*, 1994).



Après un détour par le film de genre – *Irma Vep* en 1996 – narrant le tournage d'un remake de *Vampires* de Louis Feuillade (1915), avec l'icône du cinéma hongkongais Maggie Cheung dans le rôle-titre, Olivier Assayas revient à l'étude de caractère avec *Fin août, début septembre* (1998), un film-chorale auscultant les peurs d'une petite bande de trentenaires, liés autour de la figure d'un écrivain dont la mort sonne le glas de leur jeunesse et de la fantaisie. Ce film mélancolique, avec le couple Balibar-Amalric dans les rôles principaux, clôt une sorte de cycle « fin de siècle » sur le malaise des individus, des familles, des groupes de jeunes.

À partir des années 2000, le cinéma d'Assayas s'internationalise. *Les Destinées sentimentales* (2000), une fresque familiale, industrielle et sociale adaptée du roman homonyme de Jacques Chardonne, marque une inflexion vers une mise en scène plus classique, sans toutefois renoncer à la complexité morale. Mais, c'est surtout *Demonlover* (2002) qui inaugure une réflexion frontale sur le capitalisme numérique, la violence des images et la marchandisation du désir. Thriller sophistiqué, parfois hermétique, *Demonlover* anticipe les angoisses contemporaines liées à Internet et au contrôle des flux visuels. Avec *Clean* (2004), *Boarding Gate* (2007) et *Carlos* (2010), le cinéaste explore ensuite les trajectoires d'individus pris dans des réseaux transnationaux – affectifs, criminels, politiques. *Carlos*, ample récit sur la figure du terroriste international, illustre sa capacité à mêler rigueur historique et énergie du thriller, à distance de tout manichéisme.

En 2008, répondant à une commande du Musée d'Orsay, le réalisateur tourne *L'Heure d'été* dans lequel il scrute les déchirements d'une famille de petits-bourgeois autour d'un héritage de tableaux de valeur. Le film préfigure une sorte de repli partiel sur des formes plus intimistes et réflexives. La mort bien sûr, mais aussi la célébrité, le vieillissement (*Sils Maria*, 2014), la présence spectrale des images et la porosité entre réel et virtuel (*Personal Shopper*, 2016). Soit deux films dans lesquels la comédienne américaine Kristen Stewart incarne des figures flottantes, prises entre visibilité extrême et solitude radicale.

Après mai (2012), *Doubles Vies* (2018), tout comme le récent *Hors du temps* (2024), relèvent d'une veine plus autobiographique et ironique. Le premier revient sur l'après-68 et les désillusions militantes, tandis que le deuxième observe avec légèreté les bouleversements du monde de l'édition à l'ère numérique. Le troisième, enfin, jette un regard méditatif sur l'existence le temps de la pause du premier confinement dû au covid en 2020. Dans tous ces films, Assayas adopte un ton plus dialogué, parfois presque rohmérien, tout en maintenant une distance critique. Entre-temps, *Cuban Network* (2020), sorte de thriller politique sur le destin de gens ordinaires pris dans la tourmente de l'histoire, illustre parfaitement le double regard du cinéaste, tantôt porté sur le récit collectif, tantôt sur l'expérience intime, entre le monde perçu comme système et le monde envisagé comme refuge.

Fortune du film

Le Mage du Kremlin, le 20^e long-métrage d'Olivier Assayas, a fait l'objet d'une sélection en compétition officielle lors de la 82^e édition de la Mostra de Venise en

septembre 2025. Son exploitation en salles s'annonce comme le plus gros succès commercial de son auteur.

Zoom



Le 12 août 2000, le Koursk, l'un des plus grands sous-marins à propulsion nucléaire au monde, coule lors d'un exercice à 135 kilomètres au large des côtes de la mer de Barents avec 118 hommes d'équipage à son bord. Le nouveau chef du Kremlin Vladimir Vladimirovitch Poutine, fraîchement élu (en mars), se trouve alors en villégiature dans sa datcha présidentielle d'été, située à Sotchi, sur les bords de la Mer noire. De son côté, RTP, la chaîne de télévision nationale dirigée par l'oligarque Boris Abramovitch Berezovski, couvre la tragédie en continu et critique le silence des autorités, et en particulier l'absence de Poutine sur place, à Mourmansk, comme le lui explique lui-même Berezovski au téléphone. Crime de lèse-majesté ! Plus en colère contre celui-là qu'à son écoute, le « Tsar », ainsi surnommé en référence au titre donné à tous les autocrates russes depuis le XVI^e siècle, éprouve un profond sentiment d'impuissance mêlé d'indignation et de fureur. Non qu'il se sente impuissant de ne pouvoir intervenir et sauver des vies (l'homme, dénué de compassion, estime que tous les sous-mariniers sont déjà « morts », ce contre l'avis de son conseiller Vadim Baranov venu le prévenir qu'il y aurait des survivants), Poutine éprouve surtout la frustration de ne pouvoir agir que sous la contrainte. Une situation inconfortable – odieuse – que cet ancien chef du FSB (ex-KGB, les services de renseignement russe) et despote en puissance, ne goûte pas du tout...

Au centre de l'image, le corps tourné vers la gauche du cadre, perpendiculaire à l'axe, Poutine tient son téléphone dans la main droite, le regard porté, à travers une baie vitrée, vers l'espace marin – un espace de liberté qui lui échappe et auquel il aspire plus que tout à ce moment-là. L'attitude du président, les traits figés, l'œil fixe, bleu perçant et dur comme l'acier, contraste avec sa tenue décontractée de « vacancier ». Pris au dépourvu face à une tragédie nationale qui le dépasse, il se sent

surtout pris au piège d'un homme qui l'oblige, qui lui fait non seulement la leçon, mais qui prétend, en plus, être le seul à pouvoir le sortir par le haut du silence mortifère dans lequel il s'est enfermé. Poutine, qui prétend lui-même que « l'imprévu est le fruit de l'incompétence », fait la cruelle expérience du chef prisonnier d'un conseiller, d'un subalterne, fût-il comme ici l'un des tout premiers et le plus puissant. Berezovski – qui, de son côté, sait que le pouvoir qu'il exerce sur sa « créature » lui échappe – tente de reprendre la main. Entre les deux hommes, c'est une lutte d'influence pour le pouvoir (de l'un sur l'autre) qui se joue alors. Or, l'homme de peu de mots et d'empathie, qui n'entend en aucune manière partager son sceptre avec l'oligarque, se retrouve aux prises d'une situation qui ne supporte aucune alternative. Il doit obéir à la pression de Berezovski. Pour repousser l'image du monstre que ce dernier a rapidement tracée de lui sur ses antennes, il doit se soumettre et afficher un visage auquel il répugne. Il doit laisser entrevoir l'humanité derrière le cuir et compatir à la douleur nationale.

En retrait, derrière le Tsar qu'il a la charge de façonner, l'éminence grise et stratège en communication Vadim Baranov écoute, observe, apprécie. Il enregistre les propos de son maître, et comprend dès lors que l'ex-fonctionnaire du FSB que Berezovski et lui ont fait roi, a fini de se laisser guider. L'affaire du Koursk constitue le point de départ de l'émancipation de celui que Berezovski, en particulier, a pris pour son pantin ; elle annonce la chrysalide, la mue du dictateur. La démonstration de mauvaise humeur du Tsar illustre parfaitement le titre de l'épisode : « La verticale du pouvoir ». Un pouvoir que Poutine entend pratiquer seul, sans partage, et avec une violence dont l'ultime phrase adressée à Baranov résonne de la plus terrifiante des menaces : « Dès qu'on est sortis de ce borbier, on s'occupe de ton ami Boris. » Comme un retour vers le futur du stalinisme, la mise au pas des oligarques est désormais en marche...

Carnet de création

« Trop de sujets différents, trop de dialogues, pas assez d'action et un personnage féminin trop faible¹ », se souvient Olivier Assayas. Et la perspective également d'une production compliquée... Les motifs d'hésitation ne manquent pas à l'heure d'accepter l'imposant projet d'adaptation du best-seller homonyme du romancier italo-suisse Giuliano da Empoli, lauréat du Grand Prix du roman de l'Académie française en 2022, année de l'invasion de l'Ukraine. « On savait qu'on ne pourrait jamais tourner en Russie, qu'on n'aurait jamais d'accessoires russes, de costumes russes, d'acteurs russes, d'archives russes...² », renchérit le cinéaste. Quelques discussions plus tard avec l'écrivain Emmanuel Carrère, russophile, qui avait pour sa part adoré le livre, mais aussi l'envie de sortir de « [s]es habitudes » de cinéma, Assayas finit par se laisser fléchir. Ce d'autant plus que l'auteur de *Kolkhoze* (2025), avec qui il entame bientôt l'écriture du scénario, se montre rassurant : « Il disait que nous pouvions conserver la narration si ça allait à toute vitesse, comme dans *Casino* de Martin Scorsese. J'ai entre autres retenu l'idée qu'une voix off pouvait donner

¹ *Positif*, janvier 2026.

² *Ibid.*

profondeur et énergie au film. [...] Au fil de nos échanges s'est dessiné un cadre : supprimer le grand-père et garder le père à minima pour commencer dans l'élan de la jeunesse de Vadim Baranov, développer le personnage de Ksenia et limiter la voix off le plus possible. À partir de là, nous avons travaillé très vite, nous nous partageons les scènes et nous retrouvons tous les deux ou trois jours pour les rassembler et reprendre ce qui ne nous convenait pas³. » Da Empoli, qui a rejoint le projet, est nommé conseiller à l'écriture du script. Lequel trouve rapidement sa forme, en trois, quatre mois. Le choix de l'anglais et d'un casting américain est retenu par la production non seulement pour des raisons financières, mais aussi pour élargir l'audience du film à l'international. L'arrivée à la distribution de Jude Law, comédien hautement *bankable*, achève de boucler l'important budget du film (23 millions d'euros) dont le tournage s'étalera sur 12 semaines. Aussi, sachant que la Russie (et Moscou en particulier) était interdite de tournage (pour cause évidente de guerre en Ukraine), la production s'oriente vers la Lettonie et sa capitale Riga dont certains quartiers ont gardé les traces d'un demi-siècle d'occupation soviétique. Ces décors, chargés d'histoire, permettent, de fait, d'annoncer les personnages autant qu'ils les racontent : « C'est pour cela que nous avons tendance à être cadrés non pas sur les personnages, explique Olivier Assayas, mais d'abord sur le lieu. Il s'agissait ensuite de rendre présents les corps dans l'espace. D'où le tournage en plans-séquences, quitte à couper dedans ensuite pour des raisons de rythme ou de narration⁴. »

Certains personnages du *Mage du Kremlin* sont inspirés de personnes réelles : l'oligarque Boris Berezovski (décédé en 2013), le joueur d'échecs Garry Kasparov, le prédécesseur de Poutine, Boris Eltsine (1931-2007), le fondateur du groupe Wagner, Evgueni Prigogine (mort en 2023), Edouard Limonov (1943-2020), ou encore l'ex-oligarque, déclaré depuis « terroriste » par le Kremlin⁵, Mikhaïl Khodorkovski, rebaptisé ici Dimitry Sidorov (et incarné par l'acteur Tom Sturridge). En revanche, tout comme l'insaisissable Ksenia (Alicia Vikander), les propos des personnages (mais pas leur idéologie) sont fictifs. Ce que l'exergue du film – « une œuvre artistique » – nous invite à penser. Et Olivier Assayas de préciser notamment au sujet de la figure centrale de Vadim Baranov, le fameux « mage » du Kremlin : « Giuliano [da Empoli] s'est servi de certains traits de Vladislav Sourkov pour créer Vadim Baranov et en faire un personnage moins noir que son modèle. Et pour nous, qui adaptions le livre après le début de la seconde guerre en Ukraine, [...] nous nous en sommes éloignés encore plus⁶. » Ceci fait, l'exactitude des faits a guidé l'écriture des scènes du film. « Elles représentent en tous cas ces personnages dans un contexte historique vis-à-vis duquel nous avons une sorte d'injonction de véracité, observe encore le réalisateur qui s'est nourri d'une importante documentation (documentaires télévisés, ouvrages sur l'époque). Dès qu'on échappe au sentimental et au romanesque pour entrer dans les faits, on est dans l'histoire contemporaine et l'on doit être véridique⁷. »

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Le Monde*, 5 novembre 2025 : https://www.lemonde.fr/international/article/2025/11/05/l-ex-oligarque-russe-mikhail-khodorkovski-declare-terroriste-par-le-kremlin_6652352_3210.html

⁶ *Positif*, op. cit.

⁷ *Ibid.*



Matière à débat

Le Raspoutine de Poutine

Le Mage du Kremlin s'inscrit dans la continuité de quelques-uns des films récents d'Olivier Assayas (*Carlos*, *Cuban Network*), qui fait du politique la matière psychologique et romanesque du récit. Celui-ci s'articule sur trente ans de l'histoire politique russe, allant de la période de l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev au Kremlin (1985) jusqu'à l'annexion illégale de la Crimée ukrainienne en 2014. Sa narration n'est cependant pas envisagée d'un point de vue global. Elle n'est pas non plus à voir comme une fresque au sens littéraire du terme de la reconstitution grandiose de l'histoire. Non qu'elle soit plus modeste pour autant, cette histoire est appréhendée de l'intérieur même du pouvoir à travers le regard privilégié de Vadim (Vadia, selon le diminutif) Baranov, proche conseiller politique de Vladimir Poutine. Un *spin doctor*, comme on dit en anglais, ou un *polittekhologue*, en russe, qui, durant une quinzaine d'années, a favorisé l'ascension du Tsar et inventé sa conception du pouvoir.

Personnage passé ici de l'ombre à la lumière du récit, Vadim Baranov est, selon Giuliano da Empoli (passé à l'écriture après avoir été lui-même conseiller politique du président du conseil italien Matteo Renzi entre 2014 et 2016), inspiré de la figure bien réelle de Vladislav Sourkov, connu pour avoir mis en mots l'idéologie du monde russe (*rousski mir*), ayant permis de justifier l'invasion de l'Ukraine dès 2014. Mi-sorcier, mi-marionnettiste, ce personnage opaque est un fin stratège, un manipulateur, un « acrobate », selon le mot même du Tsar. Lequel Tsar est, pour sa part, incarné par un étonnant Jude Law, dont le jeu sobrement glaçant et tout en retenue (de fureur pourtant débordante) évite l'écueil de la caricature du froid despote, conférant à sa prestation une libre interprétation du personnage.

Vadim Baranov, qui parle à l'oreille du « maître du Kremlin », est le grand ordonnateur de l'exercice du pouvoir. Il est, selon la périphrase du titre qui le désigne, le « Mage du Kremlin », un « magicien » qui, comme Raspoutine (1969-1916), doué d'un savoir occulte à la limite du réel et du spirituel, entretient avec les plus hautes sphères du pouvoir un rapport de « sympathie et d'action directe ». Cet acrobate-caméléon – « artiste au milieu des banquiers, banquier parmi les artistes [que l'] on ne réussit jamais à [...] attraper parce qu'il est toujours ailleurs » – est donc le personnage par lequel on aborde la chronologie des événements qui ont fait de la Russie ce qu'elle est devenue d'aujourd'hui.

Un personnage énigmatique

La discussion entre un premier narrateur, Lawrence Rowland (Jeffrey Wright), un universitaire en congé sabbatique de Yale venu à Moscou pour les besoins d'écriture d'une biographie sur l'Orwell russe, Evgueni Zamiatine (1884-1937), et Vadim Baranov offre un cadre propice au récit. Le calme entretien (on remarquera néanmoins la qualité de la mise en scène toujours en mouvement) entre les deux hommes sert de passage de relais à Baranov qui devient le (second) narrateur en voix *off* de sa propre trajectoire. Le film, à l'appui d'une importante série de flashbacks, alterne donc entre le présent de la narration et le passé du récit. Au centre, le « Mage » nous sert de guide à l'occasion du regard rétrospectif qu'il jette non seulement sur le rôle qu'il a tenu auprès de son « maître », mais aussi sur les ressorts ayant présidé à la mutation politique et culturelle du pays qui, après la fièvre transgressive de la perestroïka (1985-1991) et la conversion au libéralisme le plus débridé à la suite de l'effondrement de l'URSS en 1991, renoue avec l'autoritarisme le plus brutal.

Cet aperçu de l'histoire moderne du pays n'a cependant rien d'un pensum de géopolitique sec et indigeste. Certes construit à l'appui de faits réels et pour ainsi dire dénué de musique (sa présence aurait en partie ruiné la gravité du propos), *Le Mage du Kremlin* demeure un film de cinéma, une œuvre de fiction, un thriller politique à suspense, une reconstruction ou mise en scène haletante de la réalité, incarnée en tout premier lieu par l'ambivalent Vadim Baranov. Le récit *a posteriori* des événements confère d'ailleurs au personnage une double ambiguïté, parfaitement prise en charge par le comédien américain Paul Dano, le regard souvent de biais, la démarche souple et ondoyante, la voix feutrée, un peu cauteleuse, le tout enrobé dans un corps qui refuse de trahir sa duplicité d'animal à sang froid (à noter sa première apparition à l'écran, dans l'ombre sournoise de l'embrasement d'une porte).

Acteur d'une histoire dont il est aussi le commentateur, l'« acrobate » Baranov est le demiurge d'un despote dont il prétend cependant ne pas toujours partager la pensée. Contempteur et zéléteur à la fois ? Qui est-il vraiment ? Où se situe-t-il ? Celui qui fut metteur en scène de théâtre expérimental (il a monté *Nous*, 1920, la pièce dystopique, de Zamiatine), puis producteur de télé-réalité avant d'orchestrer l'ascension du Tsar, sait l'art de mêler le vrai du faux, de donner l'illusion de la réalité aux artifices de la fiction. Stratège maléfique aux fausses allures de sage, son témoignage offre néanmoins quelques solides clés de lecture de la construction, des

rouages et des enjeux de la dérive autocratique du pays désignée par lui-même sous la formule de « démocratie souveraine ». Soit une idéologie dont le titre de l'essai écrit par Rowland, *Vadim Baranov et l'invention de la Fake Democracy*, fustige l'imposture comme paravent de l'intolérance du nationalisme pro-russe.



Histoire, politique et amour

L'omniprésence de la voix *off*, le chapitrage pédagogique (sept parties) et la linéarité narrative déjouent la complexité du film ; leur recours en simplifie la compréhension qui fourmille d'anecdotes, de dates et de faits déployés à un rythme soutenu de séquences courtes, images d'archives (chute du mur de Berlin, place de Maïdan à Kiev) ou reconstituées (Elsine), ou parfois même mêlant les deux (l'intronisation de Poutine au Kremlin). Quelques scènes fortes ou moments-clés servent aussi de points d'appui au récit. C'est le cas de la première entrevue avec Poutine ou l'éloge de la verticalité du pouvoir (« Vladimir Vladimirovitch »), de la scène d'entretien avec Alexandre Sergueïevitch Zaldostanov, le président-motard nationaliste des « Loups de la nuit » (« Révolution orange »), ou encore de celle située dans les premiers locaux de l'officine de propagande russe fondée par Evgueni Prigojine (« Internet Research Agency »), etc. À noter que des paroles aux accents visionnaires de Baranov martèlent souvent ces scènes comme dans cette dernière où il prophétise, devant un Prigojine médusé, la cyberguerre, soit l'usage du web, des réseaux et des *fake news*, comme outil de confusion et de déstabilisation des démocraties occidentales. « Le monopole du pouvoir ne nous suffisait plus, il nous fallait le monopole du pouvoir de la subversion », s'amuse-t-il encore plus tard avec cynisme pour justifier son entreprise d'éradication des contre-pouvoirs intérieurs.

Homme de mots, Vadim Baranov est aussi, on l'a dit, un homme d'images et de communication à qui reviendra la charge d'organiser et de « mettre en musique » la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver à Sotchi (2014), préférant le kitsch universellement rassembleur de la culture pop (les Daft Punk) aux référents

culturels appartenant au seul imaginaire russe. Le film, plus encore que le roman de Giuliano da Empoli lui-même, réfléchit avec ses artifices proprement visuels la mise en spectacle de la politique. La mise en scène d'Assayas, se superposant à celle du dispositif mis en place par Baranov, en redouble l'effet de mystification, propice au regard critique du spectateur et du réalisateur lui-même. Construction d'une construction, son cinéma nous invite à dénouer les ficelles de la fabrique du mensonge et à ne pas être dupe du miroir qu'il nous tend, à ne pas prendre la Russie poutinienne pour ce qu'elle prétend être ou ne pas être.

On notera encore que les images d'archives, greffées à la fiction et correspondant à des moments emblématiques de la mutation du pays, font, à chaque fois, l'objet de commentaires de Baranov qui soulignent leur rôle joué dans la manipulation de l'opinion, à l'image du verre de lait de Mikhaïl Gorbatchev, de la sortie verbale de Poutine préfigurant la seconde guerre en Tchétchénie, du happening punk anti-Poutine des Pussy Riots ou de la harangue de la mère du sous-marinier du Kursk en colère.



À l'opposé de cela, le personnage de Ksenia, l'amie, l'amante, la confidente, et enfin la mère de sa petite fille Anja, rencontrée en pleine « glasnost » lors d'une performance sado-masochiste (une invention du scénario), trouve ici un développement plus important que dans le roman. En lui demandant souvent des comptes, Ksenia force Baranov à se livrer ; elle fend la cuirasse et humanise le personnage. Avec elle, Baranov tisse une histoire d'amour qui se mêle aux fils du récit politique dont elle constitue un contrepoint lui apportant une caution morale.

Poutine : une machine de guerre

Baranov est un être matois qui possède toujours plusieurs coups d'avance. Sa position privilégiée, à la fois dans l'ombre et au centre du jeu politique, lui offre de précéder les mouvements de tous ceux qu'il cherche à séduire, à convaincre, à

dominer ou à duper. Sa ruse est au service des mots et de l'image, du discours et de la représentation. C'est par la mystification des esprits qu'il mène Poutine à la conquête du pouvoir et qu'il entend l'y faire demeurer.

À la poursuite des mêmes objectifs, les deux hommes s'opposent cependant dans la manière de les satisfaire. Cette opposition de point de vue et de sensibilité, sur laquelle se fonde une bonne part de la tension dramatique du récit, est notamment visible dès la première rencontre des deux hommes (la verticale du pouvoir). L'un est partisan de la manière douce, l'autre de la forte ; l'un privilégie la manipulation et la duplicité, l'autre la brutalité et la rétorsion.

Le Tsar, dont le film brosse un portrait non dénué d'ironie, est un être terne (au début surtout), froid, cassant, brutal, dont le caractère, prompt à la colère, s'exprime d'abord par une violence verbale. Loin de la langue feutrée en usage dans les chancelleries, le langage de Poutine, tout comme son comportement, est celui d'un caïd, d'un chef de bande quand il prévient notamment les terroristes tchéchènes (ou prétendus tels) qu'il est prêt à les poursuivre « jusqu'à dans les chiottes ». Poutine, pour qui la restauration du grand empire russe passe par l'usage de la force brutale, est un homme qui s'estime méprisé par les Occidentaux. Comme tous les despotes et les orgueilleux, il accorde une importance démesurée aux détails et/ou aux symboles protocolaires (la « petite » suite à l'hôtel new-yorkais, le « freeze » présidentiel de son homologue étasunien). Le film, parfaitement raccord avec l'actualité ukrainienne, donne à voir comment l'esprit guerrier de Poutine, assoiffé de revanche (l'humiliation de la dissolution du Pacte de Varsovie en 1991) et de grandeur (la Russie tsariste), s'est progressivement forgé. Enfin, celui qui se rêve en nouveau Staline et pour qui il est préférable d'inspirer la terreur que la sympathie, n'entrevoit aucun autre expédient à l'efficacité de son action que la discrète suppression de ses adversaires ou opposants, à l'image par exemple du « suicide » de Boris Berezovski. Ou de tous ceux encore qui, très (trop ?) informés, seraient « coupables » de dissidence... Avec le recours explicite du hors-champ, la scène finale du film d'Olivier Assayas, originale par rapport au roman, indique que la politique poutinienne n'est plus un spectacle à mettre en scène. Qu'elle est aujourd'hui une guerre qui se passe de l'artifice des images pour exister.

Prolongement

Un nouveau Russe (2002) de Pavel Lounguine. Moscou, fin de siècle. Multipliant les points de vue, l'auteur de *La Noce* (2000) nous invite à suivre l'ascension fulgurante de l'un des hommes les plus riches du pays, ancien mathématicien reconverti au mitan des années 1980 dans les affaires, les médias et autres divers trafics. Le film raconte « la tragédie d'un être surdoué qui incarne tout ce qu'il y a de plus créatif dans la nouvelle Russie et simultanément le pire pour ce pays qu'il privatise à son profit », selon les propres mots du cinéaste. Cette « tragédie » est celle d'un certain Platon Makoswski *alias* Boris Abramovitch Berezovski.