

Il était une fois dans l'Est : l'Orient dans le cinéma soviétique des années 1920

GABRIELLE CHOMENTOWSKI

L'histoire du cinéma soviétique des années 1920 est marquée par un engouement pour « le cinéma oriental » (*vostočnoe kino*), dénomination alors récurrente dans les revues de cinéma spécialisées de l'époque ou même dans les journaux à grands tirages édités en Russie soviétique. De quoi s'agit-il ? Ce cinéma oriental recouvre toute une série de films produits à la fois en Russie soviétique, dans les autres républiques composant l'Union soviétique mais également à l'étranger et diffusés par la suite en URSS. Les films qualifiés d'orientaux sont l'objet tout au long des années 1920 d'un intérêt particulier et ce pour plusieurs raisons qui sont d'ordre à la fois scientifique, politique, économique et artistique. Ils cristallisent en effet la réflexion des ethnologues, des responsables de la propagande et même des distributeurs de films comme des cinéastes et des acteurs car ils représentent un enjeu pour le développement de la production cinématographique nationale et surtout la légitimation du nouvel ordre socialiste parmi une population marquée par la diversité ethnique.

En effet, les bolcheviks ont pour ambition de rallier autour de leur projet politique et social un très grand nombre de peuples aux

langues, cultures et mœurs différentes. Les nouveaux dirigeants annoncent la mise en place d'une politique des plus originales, se démarquant entièrement de celle menée auparavant par le gouvernement tsariste, en permettant à tous les peuples des territoires soviétiques, devenus égaux, d'accéder aux mêmes fonctions dans l'administration et dans les différentes institutions éducatives et culturelles. Politique d'*indigénisation* ou de *discrimination positive* comme l'a qualifiée l'historien américain Terry Martin¹, ces mesures prises lors du XIII^e Congrès du Parti communiste en 1923, doivent à terme permettre l'élaboration d'élites nationales. Mais avant que les effets de ce projet ambitieux soient palpables, et pour que la révolution n'ait pas été vaine, il est indispensable de convaincre les différents peuples de la légitimité du nouveau pouvoir. Dans ce cadre, les populations musulmanes et asiatiques sont particulièrement visées : elles représentent une part importante de l'ancien territoire impérial russe mais également des populations à l'extérieur de l'Union susceptibles, d'après Lénine, de prolonger le mouvement révolutionnaire².

C'est dans ce contexte que le cinéma est appelé à jouer un rôle non négligeable : convaincre les populations orientales du bien-fondé des principes révolutionnaires et leur faire adopter les différentes lignes de conduite du Parti. Pour autant, comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, le développement d'un « cinéma oriental » n'est pas à mettre uniquement sur le compte d'une volonté politique. C'est avant tout à une nécessité économique que répond l'émergence de cette production en URSS : acteurs, cinéastes, directeurs de studio, séduits par le succès de films américains « orientaux », s'engagent avec passion dans la réalisation de films soviétiques « orientaux ».

Mais qu'entend-t-on véritablement par ce terme d'« oriental » dans les années 1920 ? S'agit-il des populations musulmanes et asiatiques ? Toutes les personnes ayant participé à l'émergence de ce « cinéma oriental » avaient-elles toutes la même conception de l'Orient ? Des transferts culturels sont-ils perceptibles entre les films orientaux produits à l'étranger et ceux produits en URSS ?

1. Terry Martin, *The Affirmative Action Empire, Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

2. En 1919, Lénine lance la III^e Internationale, qui donne jour à des partis communistes dans différents pays du monde, et qui doivent constituer les bras armés de la diffusion de la révolution. Après l'échec de la révolution en Allemagne ou en Pologne, c'est vers l'Orient que Lénine fonde ses espoirs.

C'est ce que nous allons voir à travers cet aspect inédit de l'histoire du cinéma soviétique.

Aux temps de la NEP : les films orientaux américains inspirent les films soviétiques

Les responsables du Parti communiste soviétique ont très tôt exprimé toute l'importance que pouvait revêtir dans la réalisation de leur projet politique et social l'objet-cinéma. Cet intérêt s'explique à la fois sur un plan communicationnel (le cinéma muet semble aux autorités utiliser un langage universel et donc compréhensible par tous les peuples de l'URSS³), éducatif (le cinéma peut et doit apprendre aux différentes populations les bienfaits de la modernité) et bien entendu politique (le cinéma doit diffuser les idéaux de la révolution bolchevique). Si tous les domaines artistiques sont appelés à se transformer et les responsables politiques et artistes à concevoir de nouveaux objectifs culturels et de nouveaux concepts esthétiques, le cinéma est d'autant plus sollicité par les autorités qu'il est alors un art nouveau, intimement lié à l'industrie, aux masses ouvrières et donc considéré comme moderne. Le film est reproductible⁴ et peut donc être projeté au même moment sur l'immense territoire de la Russie à des populations extrêmement diverses. Symboliquement, le cinéma est l'art de la révolution, d'où la fameuse phrase prêtée à Lénine « de tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important⁵ ». Et les bolcheviks n'auront de cesse de le maîtriser comme le revendique Staline en

3. Les responsables du Parti communiste, convaincus de la dimension universelle du cinéma muet, ne se préoccupent pas immédiatement de la question de la langue au cinéma. Mais bien vite, ils prennent conscience qu'au-delà des mots, il existe également un langage corporel qui n'est en rien compréhensible de la même manière par le citoyen russe et par le paysan ouzbek.

4. Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

5. Lénine aurait prononcé ces mots devant Anatoli Lounatcharski, commissaire à l'Instruction publique qui les répétera par la suite dans une lettre adressée le 9 janvier 1925 à Grigori Boltjanski, un des fondateurs de l'industrie du cinéma soviétique. G. Boltjanski, *Lenin i kino* [Lénine et le cinéma], M., 1925. Pour une source plus récente, voir L. Budjak (éd.), *Istorija otečestvennogo kino* [Histoire du cinéma national], M., Progress-Tradicija, 2005, p. 49.

1924 : « le cinéma est le plus grand moyen d'agitation des masses et notre tâche est de le prendre entre nos mains⁶ ».

Pour autant, les quinze premières années qui suivent la prise du pouvoir par les bolcheviks sont marquées dans le domaine culturel par un état de délabrement avancé des moyens mis à dispositions des artistes et par des tensions entre différents groupes de pression. D'une part l'industrie du cinéma en Russie comme dans des républiques telles que la Géorgie ou l'Ukraine est moribonde : de nombreux cinéastes ou directeurs de studio ont émigré, emportant avec eux le matériel et leur savoir. Seuls l'enthousiasme et la volonté d'une nouvelle génération de cinéastes permet de redonner un souffle à un art industriel qui, âgé d'à peine vingt ans, doit encore être apprivoisé. D'autre part, l'introduction de la Nouvelle Politique Économique (NEP) en 1921 oppose des entrepreneurs qui ont pour but de produire des films immédiatement rentables et des artistes et responsables politiques qui veulent créer une culture à l'image du nouveau pouvoir. C'est dans ce climat qu'apparaissent en URSS les premiers films qualifiés d'« orientaux ».

En effet, dans les années 1920 les films dits « orientaux » font le succès des salles de cinéma aux États-Unis, en France ou encore en Allemagne. Films inspirés des contes des *Mille et une nuits* mettant en scène de jeunes femmes légèrement vêtues dans un harem et d'intrépides héros dans un décor de désert mystérieux ou fresques historiques prenant pour décor l'Égypte des Pharaons, voilà là quelques canevas qui semblent récurrents des films de cette époque. Avec la NEP, les distributeurs étrangers parviennent à diffuser ces films en Russie, en Ukraine et même dans quelques régions d'Asie centrale. *Le Voleur de Bagdad* avec Douglas Fairbanks⁷, *La Femme du Pharaon* d'Ernest Lubitsch⁸, *Les Dix Commandements* de Cecil B. De Mille⁹, ou encore *L'Arène sanglante* de Fred Siblo¹⁰ avec Rudolf Valentino font salles comblées et restent plusieurs mois, voire plusieurs années à l'affiche. Les acteurs de ces films tels

6. I. Stalin, Discours lors du XIII^e Congrès du Parti Communiste russe, le 23 mai 1924, *Œuvres complètes*, t. 6, <http://www.petrograd.biz/stalin/6-2.php> (consulté le 25 nov. 2011).

7. *Le Voleur de Bagdad* [The Thief of Bagdad] de Raoul Walsh (États-Unis, 1924).

8. *La Femme du Pharaon* [Das Weib des Pharaon] d'Ernst Lubitsch (Allemagne, 1922).

9. *Les Dix Commandements* [The Ten Commandments] de Cecil B. De Mille (États-Unis, 1923).

10. *L'Arène sanglante* [Blood and Sand] de Fred Siblo (États-Unis, 1922).



Affiche publicitaire pour le film *Le Voleur de Bagdad* avec Douglas Fairbanks projeté à Leningrad, *Kino Nedelja* (Le Cinéma de la semaine), 8, 17 fév. 1925, p 11.
© Bibliothèque historique d'État (Moscou)

Douglas Fairbanks et Mary Pickford font même le voyage jusqu'à Moscou en juillet 1926 pour rencontrer leur public ; ils sont accueillis par une foule en liesse¹¹.

Face au succès de ces films auprès du public soviétique, cinéastes et producteurs réagissent. Si ces films plaisent tant en Russie, pourquoi ne pas prendre pour décor l'Orient soviétique et y mettre en scène les slogans du nouveau pouvoir ? Il est en effet indispensable de détourner le regard du public soviétique des films étrangers, que les critiques des journaux de cinéma – responsables de la propagande – qualifient de bourgeois et donc de nuisibles.

À partir de 1924, plusieurs films qualifiés par la presse de « films orientaux soviétiques » sont donc réalisés. Ils s'inspirent de

11. Anonyme, « Ferbenks i Pikford v SSSR » [Fairbanks et Pickford en URSS], *Kino*, 27 juil. 1926, p. 1.

la vie, de l'histoire et des traditions de différents peuples habitant la Russie ou les autres républiques soviétiques. Ils condamnent les anciennes coutumes et la religion qui d'après les bolcheviks maintiennent les populations dans un état d'arriération, les empêchant d'accéder à la modernité, ou bien racontent la lutte de ces peuples pour l'émancipation. Le Goskino¹² produit ainsi le film *La Vallée des larmes*¹³ d'après une légende des peuples de l'Altaï, *La Chanson sur la pierre* sur la vie des Tatars de Crimée¹⁴, *Mamout et Aïsbe* sur la révolution en Crimée¹⁵ ou encore *Abrek Zaour*¹⁶ sur la lutte des peuples des montagnes du Caucase contre le gouvernement tsariste. Le studio de Petrograd Sevzapkino et son antenne à Boukhara *Boukhkino*¹⁷ produisent *Le Minaret de la mort*¹⁸ tourné avec des

12. Créé en 1923, le Goskino (l'abréviation de *Gosudarstvennoe kino*, le Cinéma d'État) est la première organisation cinématographique d'État créée en URSS.

13. *La Vallée des larmes* [Dolina sléz] d'Aleksandr Razumnyj, scénario de Valentin Turkin, 1924 (film non conservé).

14. *La Chanson sur la pierre* [Pesn' na kamne], de Leo Mur, N&B, Muet, 1926 (film non conservé).

15. *Mamout et Aïsbe* [Mamut i Ajše], Leo Mur, N&B, Muet, 1926.

16. *Abrek Zaour* [Abrek Zaur], connu également sous le titre *Le Fils des montagnes* [Syn gor] réalisation de Boris Mixin, N&B, Muet, 1926. Seules les parties 4 et 9 du film ont été conservées.

17. L'entreprise de production cinématographique du nord-ouest de la Russie (Sevzapkino, abréviation de *Severo-zapadnoe kino*), à la demande du commissariat du peuple à l'Instruction publique de Boukhara, fournit le matériel nécessaire pour que ce dernier crée une base de production cinématographique à Boukhara. Notons que *Le Minaret de la mort* sera le seul film de fiction produit dans les neuf mois d'existence de cette structure cinématographique.

18. *Le Minaret de la mort* [Minaret smerti], produit par Sevzapkino et Bukhokino, sur un scénario d'A. Balaguine, et réalisé par Viatcheslav Viskovski en 1925. Voici, le résumé que l'on trouve dans J. Radvanyi (éd.), *Le Cinéma d'Asie Centrale Soviétique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p 133 : « La belle Djemal et sa sœur, filles d'un bey de Boukhara, rentrent à Khiva, leur ville natale. En chemin, elles sont attaquées par des brigands. Libérées grâce à l'aide d'un *djiguite* [cavalier, en turc], elles regagnent Khiva, mais bientôt, la ville tombe entre les mains de l'émir de Boukhara. Les prisonnières sont l'enjeu d'un tournoi mais le fils de l'émir enlève Djemal. Ce n'est qu'en soulevant tout le peuple que le *djiguite* Sadyk pourra vaincre le fils de l'émir et retrouver enfin sa belle ». Le succès du *Minaret de la mort* est avéré dans l'article de Bartenev, « Kino v Srednej Azii » [Le Cinéma en Asie Centrale], in *Kino-Journal de l'ARK*, 10, oct. 1925, p. 5.

acteurs originaires du studio de Leningrad. Par la suite, le studio d'Ouzbékistan ainsi que le studio de Leningrad¹⁹ produiront plusieurs films condamnant différents aspects des pratiques de l'islam.

Contraints de répondre aux exigences du Parti communiste, ces films décrivent néanmoins de manière grossière les différentes directives idéologiques prônées par les instances de la propagande. Dans ce climat de concurrence qui caractérise la NEP, les différentes sociétés cinématographiques essayent avant tout de survivre économiquement et réalisent parfois de manière précipitée leurs films. L'idéologie passe alors au second plan même pour les sociétés d'État, tel le Goskino : il faut renflouer les caisses de l'entreprise, plutôt vides, pour ambitionner de réaliser par la suite des films plus proches des idéaux du Parti. Le Goskino est même autorisé par le Comité principal pour l'éducation politique (Glavpolitprosvet)²⁰ à diffuser des films exotiques ou divertissants pour équilibrer ses dépenses²¹ :

En bref, toutes les organisations de cinéma de la RSFSR qui ont tenté d'entrer dans l'arène de l'Orient soviétique ont transformé le

19. Uzbekgoskino (*Uzbežskoe Gosudarstvennoe Kino*, le Studio d'Ouzbékistan) : *Les Chacals de Ravat* [Šakaly Ravata], Kazimir Gertel', N&B, Muet, 1927 ; *La Seconde Épouse* [Vtoraja žena], M. Doronin, N&B, Muet, 1927 ; *Le Fourgon caché* [Krytyj furgon], Oleg Frelix, N&B, Muet, 1928 ; *Selon les Lois de la Mosquée* [Iz-pod svodov Mecheti], V. Sobberei et K. Gertel', avec K. Āmatov, N&B, Muet, 1928 (Film non conservé) ; *La Fille du Saint* [Doč' svjatogo], Oleg Frelix, Uzbekgoskino, N&B, Muet, 1931. Studio de Leningrad : *Sous le pouvoir de l'Adat* [Pod vlast'ù Adata], V. Kasjanov, 1926 (Film non conservé) ; *La Troisième femme du Mollah* [Tret'ja žena Mully], Vjačeslav Viskovskij, N&B, Muet, 1928 ; *Kbabu* [Xabu], Vjačeslav Viskovskij, N&B, Muet, 1928.

20. Le Glavpolitprosvet, fondé au sein du commissariat à l'Instruction publique dirigé par Anatoli Lounatcharski, a pour mission, comme son nom l'indique, de développer la dimension éducative et pédagogique du cinéma. En collaboration avec le *Département d'agitation et de propagande* [Agitprop], organe de propagande du Comité Central, il tente de redresser une situation qui semble des plus chaotiques du point de vue idéologique.

21. On trouve cette idée dans des notes rédigées par Lénine et rapportées par Jay Leyda, in *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, trad. de l'anglais par Claude-Henri Rochat, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 187. Voir également à propos de l'allègement idéologique imposé aux films soviétiques dans les années 1920, L. M. Budjak (éd.), *Istorija otečestvennogo kino*, op. cit. p. 50.

slogan « Le cinéma pour l'Orient » en un slogan plus confortable pour eux : « l'Orient pour le cinéma »²².

Témoignant du clivage qui pouvait alors exister au sein des différentes institutions soviétiques, des membres du Glavrepertkom – c'est-à-dire le Répertoire principal ou instance de censure – appellent quant à eux à une application plus orthodoxe de la ligne idéologique du Parti. Les premiers films soviétiques qualifiés « d'orientaux » sont ainsi vilipendés dans les revues de cinéma appartenant ou liées aux différents organes du Parti, comme le *Kino Žurnal ARK* [la Revue de cinéma de l'ARK²³] ou encore dans la revue *Sovetskoe Kino* [Le Cinéma soviétique]. Les auteurs des critiques qui sont souvent eux-mêmes des apprentis-cinéastes, mais également membre du Parti et responsables de la propagande, reprochent l'absence d'authenticité de ces films orientaux produits en URSS ; ils condamnent l'exotisme de ces films comme la propagande trop directe qu'ils véhiculent. Pour eux, ces films sont tout aussi nuisibles que les films orientaux étrangers. Ainsi concernant *La Vallée des larmes*, un critique reproche le choix des acteurs :

Aux côtés des très photogéniques visages mongols des vrais Oïrats, nous voyons les visages purement européens de Moscovites, maladroitement fagotés d'habits asiatiques. Les Oïrats ne croiront jamais que ceux qu'on leur montre sur l'écran avec leur long nez blanc furent à un quelconque moment leurs ancêtres²⁴.

Quant au film *Le Minaret de la mort* tourné à Boukhara, même s'il rencontre un certain succès auprès du public, il est qualifié de « pornographie ordurière²⁵ » et complètement éreinté par les critiques :

22. Rapport intitulé « L'importance du cinéma pour les peuples de l'Orient », rédigé par la section des nationalités du VCIK et inspiré par plusieurs documents, entre autres un fascicule de M. Vel'tman, *Zadači kino na Vostoke* [Les tâches du cinéma en Orient] ainsi que plusieurs articles parus dans la revue *Sovetskoe kino*, in Archives du GARF (Gosudarstvennij arxiv Rossijskoj Federacii, Archives d'État de la Fédération russe, Moscou), F. 1235, op. 123, d. 49, f. 84.

23. ARK : acronyme de *Associacija revoljucionnoj kinematografii* soit en français Association du cinéma révolutionnaire

24. N. I., « Critique de film », *Kino Žurnal ARK*, 1, janv. 1925, p.27.

25. « Poddel'nye kartiny » [Des films faux], *Sovetskoe Kino*, 2, mars 1926, p. 14-15.

Quand on considère le *Minaret de la mort*, il semble que le metteur en scène ne savait pas lui-même pour qui et comment devait être fait le film [...]. Le réalisateur Viskovski n'a pas utilisé le matériel ethnographique très riche de Boukhara. Il a complètement escamoté la fête nationale, séquence centrale du film [...]. Les grandes excursions produisent des impressions décevantes, les femmes nues dans la piscine, montrées par le réalisateur « pour divertir l'émir » constituent en fait un divertissement surtout pour le public de la NEP. [...] Les acteurs, à cause du réalisateur, jouent mal : apparemment ils n'ont pas su ce qu'ils devaient faire²⁶.

Enfin, certains films usent « d'une propagande trop directe et geignarde²⁷ » qui nuit aux objectifs du Parti. C'est le cas du film *Les Yeux d'Andiozi*, connu également sous le titre *L'Orient bouillonnant*, de Dmitri Bassalygo²⁸ ou du film *La Musulmane*, produit également en 1925. Il leur est reproché une argumentation trop brutale concernant l'émancipation de la femme alors que ce sont surtout les hommes qui constituent le public des lieux de projections des régions musulmanes.

Le cinéma oriental au cœur de la réflexion sur le cinéma ethnographique

La production de ces films orientaux soviétiques ne répond pas seulement au souci de plaire au public soviétique et de faire des bénéfices, mais également à un élan pour le cinéma ethnographique. Cette mode, inspirée par des initiatives prises dans les autres industries cinématographiques dans le monde, émerge avec la projection du film de l'Américain Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau*, réalisé en 1922²⁹ et qui provoque une vive émotion parmi les ethnographes russes et les responsables politiques. Ils y voient un exemple remarquable de représentation « authentique » du mode de vie d'une ethnie au cinéma. Or la presse spécialisée dans le cinéma regorge, dans ce milieu des années 1920, d'articles

26. Recension et critique des nouveaux films soviétiques, *Sovetskoe Kino*, 1, janv. 1926, p. 30-31.

27. A. Skačko, « Kino dlja Vostoka » [Le Cinéma pour l'Orient], *Kino-Žurnal ARK*, 10, oct. 1925, p. 3.

28. *Les Yeux d'Andiozi* [Glaza Andiozii] ; *L'Orient bouillonnant* [Klokočuščij Vostok] ou encore *La Lutte pour le pétrole* [Bor'ba za neft'] de Dmitri Bassalygo, 1926, N&B muet (Film non conservé).

29. *Nanouk l'Esquimau* [Nanook of the North] de Robert Flaherty (États-Unis, 1922).

insistant sur l'importance de la description « authentique » du *quotidien* [byt], du *folklore* [fol'klor], et des ethnies [narodnosti] dans les films produits en URSS.

Il faut crier et crier de toutes nos forces, il faut que notre cinéma s'intéresse à une question essentielle : L'ÉTUDE DE L'ETHNOGRAPHIE EN URSS. Savons-nous beaucoup de choses sur les peuples qui forment l'URSS ? [...] Il nous faut connaître notre pays. Il faut remplacer l'exotisme des films étrangers par la précision documentaire de la vie quotidienne, le travail, le folklore des peuples de l'URSS. [...] Il faut absolument unifier l'ethnographie et les spécialistes du cinéma. À travers le cinéma, il ne faut pas seulement montrer, mais également étudier [...] ³⁰.

Les ethnographes comme les responsables du cinéma prônent alors l'organisation d'« expéditions ethnographiques » [*etnografičeskie ekspedicii*] pour aller tourner des films parmi les différents peuples d'URSS. Déjà on pouvait compter plusieurs tentatives d'approches ethnographiques à travers les films d'éducation politique [*kul'tur-fil'm*] ou les films d'actualités dans lesquels la caméra montrait parfois le mode de vie d'une population. Mais d'après les ethnographes, ces genres étaient soit très factuels sur la vie des nationalités, soit approximatifs dans la manière de montrer la vie réelle de ces peuples. Au contraire, les films ethnographiques doivent se consacrer à analyser méthodiquement les rites et coutumes d'une population donnée. Le film documentaire *La Sixième Partie du monde* de Dziga Vertov qui a pour objectif de montrer l'aspect multiethnique de l'URSS semble s'approcher au plus près des exigences du Département de propagande politique du Parti. Néanmoins les responsables politiques appellent à un dépouillement esthétique de ces films ethnographiques et à ce titre estiment que le film de Vertov « pêche tout de même par sa ligne de recherche formelle ³¹ ». Quant au film *Les Gens de la forêt* ³² (1928) consacré à la vie des Oudégués, il est le premier film dit « ethnographique » considéré

30. « Nam nužno znat' svoju stranu », [Nous devons connaître notre pays], Intervention de la section artistique du Département de propagande politique, *Sovetskoe Kino*, 4, avril 1927, p 1. Les mots en majuscule le sont dans le texte original.

31. *Ibid.* Voir à propos de *La Sixième Partie du monde* [Šestaja čast' mira] (1926) de Dziga Vertov, produit par le Goskino, Farbod Honarpisheh, « The Oriental "Other" in Soviet Cinema, 1929-34 », *Middle East Critique*, 14/2, 2005, p. 185-201.

32. *Les Gens de la forêt* [Lesnye ljudi] (1928) réalisé par V. K. Arseniev.

comme l'équivalent soviétique de *Nanouk l'esquimau*. D'autres films de style « ethnographique » sont réalisés par la suite sur les différentes populations de l'Union aussi bien que sur des populations extérieures à l'URSS.

L'intérêt que l'association de l'ethnographie et du cinéma suscite chez les responsables politiques s'explique plus largement par l'utilité que le cinéma peut procurer dans l'application de la politique des nationalités menée par les bolcheviks. L'objet-cinéma est fortement invité à promouvoir l'idéologie du nouveau pouvoir et ceci pour une raison principale, le très haut niveau d'analphabétisme en Russie centrale comme dans les anciens territoires colonisés sous le régime tsariste. À ce titre, des intellectuels et responsables politiques comme Nadejda Kroupskaïa, alors adjointe au commissaire du peuple à l'Instruction publique, estiment que « le paysan, comme l'ouvrier pense plus en termes d'images que de formules abstraites³³ ».

Cette conviction est partagée par les responsables de la propagande pour l'Orient qui considèrent les Orientaux incapables de penser de manière logique comme l'exprime un intellectuel pourtant oriental :

En Orient, où les gens sont habitués à penser par images et non par raisonnements logiques, le cinéma est l'unique moyen possible de propagande n'exigeant pas de préparation préalable et par étape des masses³⁴.

33. N. Krupskaja, *Sel'skoxozjajstvennaja propaganda* [La Propagande à la campagne], 1923, in *Œuvres Pédagogiques en dix tomes*, t. 7, http://publ.lib.ru/ARCHIVES/K/KRUPSKAYA_Nadejda_Konstantinovna/_Krupskaya_N.K..html (consulté le 25 nov. 2011).

34. N. Narimanov, « Organizacija vostočnogo kino » [L'Organisation du cinéma oriental], *Sovetskoe Kino*, 2-3, mai-juin 1925, p. 16-17. Nariman Narimanov, Azéri né en Géorgie, est, en 1925, président du Conseil de l'Union de la République Socialiste Soviétique de Transcaucasie (ZSFSR), et l'un des présidents du Comité Central d'URSS. Cette réflexion de Nariman Narimanov n'est pas nouvelle, et comme Edward Saïd le fait remarquer dans son ouvrage sur l'orientalisme, déjà le représentant de l'Angleterre en Égypte entre 1882 et 1907 affirmait que la logique est quelque chose « dont l'Oriental est tout à fait disposé à ignorer l'existence », E. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005, p. 51. Mais la comparaison s'arrête dans la définition du terme « oriental ». Dans l'exemple donné par Saïd, il s'agit d'un discours émanant d'un « occidental » sur un « oriental ». Concernant notre sujet, cette distinction ne tient plus, puisqu'il

À partir du moment où les bolcheviks ont décidé de développer la révolution en Orient, c'est aux masses orientales qu'ils décident donc de s'adresser. Pour ce faire, il est indispensable de faire comprendre à ces populations combien le nouveau pouvoir des Soviétiques se démarque de la politique que le gouvernement tsariste avait pu mener envers les populations allogènes³⁵. À ce titre, le développement d'une production cinématographique spécifique à destination de ces peuples orientaux doit répondre à cet objectif politique : les films doivent montrer combien le nouveau pouvoir condamne toute forme d'impérialisme et soutient le soulèvement des peuples opprimés. En décrivant avec précision et justesse les us et coutumes de ces peuples, les films tendront à prouver la bonne connaissance et l'empathie que le nouveau pouvoir éprouve à leur égard. Dans un second temps, les films doivent éduquer les populations orientales pour que celles-ci prennent part à la grande marche vers la modernité : ils doivent enseigner les règles élémentaires d'hygiène par exemple et surtout convaincre du caractère archaïque de leurs traditions, de leurs pratiques païennes et religieuses. Enfin, la diffusion des films à travers tout le territoire soviétique doit œuvrer à éliminer toute expression de xénophobie et enrayer les conflits interethniques : en voyant des films sur les différents peuples de l'URSS, chacun apprendra à mieux se connaître et à s'apprécier. Le cinéma, dans sa dimension communicationnelle,

s'agit d'un « oriental » (Narimanov est Azéri), au sens où un « occidental » l'entendrait, qui tient ce genre de raisonnement sur les « orientaux ». Il ne s'agit pas ici « d'un Orient créé par l'Occident », thèse d'E. Saïd, mais, dans notre cas, d'un oriental créé par le citadin, le paysan vu par l'homme de la cité. Cette croyance dans l'incapacité qu'auraient certains groupes de populations à réfléchir de manière « logique » concerne l'« oriental » dans le sens utilisé par les bolcheviks, c'est-à-dire l'« arriéré ».

35. Jusqu'à la révolution, toute la société fonctionne sur une hiérarchie ethnique et sociale établie officiellement par un décret intitulé *Table des rangs*, promulgué par Pierre le Grand en 1722. L'annexion de territoires par les différents tsars et l'absorption de populations hétérogènes, poussent les autorités à créer au début du XIX^e siècle une nouvelle catégorie juridique pour classer ces nouvelles populations. Il s'agit des *allogènes* [inorodcy], terme qui désigne dans un premier temps les populations sibériennes nomades et sédentaires puis s'étend à tous les groupes ethniques autres que russe. Le titre d'*allogène* garantit une large autonomie tout en maintenant les individus concernés au rang de sujets de seconde zone de l'Empire. John W. Slocum, « Who, and When, Were the *Inorodtsy*? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *Russian Review*, 57, avril 1998, p. 173-190.

éducative et politique, est donc un objet précieux pour le pouvoir soviétique, comme l'atteste cette réaction de l'académicien Ilya Traïnin dans la revue *Sovetskoe Kino* [Cinéma soviétique] à propos des résolutions prises sur le cinéma lors du XIII^e Congrès du Parti en 1925 :

Toutes nos populations soviétiques situées aux confins du pays, que ce soit les populations paysannes ou les populations d'éleveurs, se trouvent en situation d'arriération (en Orient) par rapport aux paysans du centre. L'aide à ces travailleurs lointains doit être dans tous les domaines (culture, économie, etc.) égale à celle apportée aux travailleurs du centre – telle est l'essence de la politique des nationalités de notre Parti, et dans la mise en pratique de cette politique, le cinéma ne doit pas occuper la dernière place. Ici, il est insuffisant de dire que tel ou tel film doit être accompagné d'un texte dans le dialecte approprié. Il faut prendre en compte les conditions spécifiques des confins, la conception du monde et les coutumes du peuple et de ceux qui le composent, et ainsi résoudre tous les problèmes. En d'autres termes, il faut réaliser de nouveaux films³⁶.

On observe dans cette dernière intervention un glissement sémantique entre les termes de « populations orientales » et de « populations arriérées ». En effet, les Orientaux constituent dans la hiérarchie des nationalités établie par les bolcheviks le dernier maillon de la pyramide, comme en témoigne également ce discours de Staline tenu en 1919 dans lequel il les définit en désignant :

[...] les Tatars et les Bachkirs, les Kirghizes et les Ouzbeks, les Turkmènes et les Tadjiks, et puis tout un tas d'autres formations ethnographiques (près de 30 millions de personnes) qui présentent tous une très riche diversité d'arriérations culturelles comparées à d'autres peuples, soit qu'ils ne sont pas encore sortis du Moyen Âge, soit qu'ils viennent tout juste de rentrer dans une phase de développement capitaliste³⁷.

36. I. Traïnin, « Na puti k vozroždeniju » [Sur le chemin de la renaissance], *Sovetskoe Kino*, 1, avril 1925, p. 12. Cet article de I. Traïnin reprend les différentes résolutions adoptées lors du XIII^e Congrès du PCUS sur le développement du cinéma et les analyse chacune à leur tour.

37. Au moment de l'avancée de l'Armée rouge au Turkestan, Staline prononce un discours intitulé « Nos objectifs en Orient » [Naši zadači na vostoce], *Pravda*, 45, 2 mars 1919,

Ce traitement des peuples orientaux par Staline laisse un large spectre de possibles quant à la définition des populations orientales. Il donne néanmoins un critère de reconnaissance qui s'avéra très utile pour la suite, à savoir l'*arriération*. Les termes *vostočnyj* (oriental) et *otstabyj* (arriéré) viennent en effet souvent à se confondre dans tous les textes relatifs à la propagande en direction de l'Orient soviétique. En grossissant le trait du discours idéologique à destination de ces populations considérées comme les plus arriérées d'URSS, ce sont toutes les populations en retard sur le plan culturel et économique que le pouvoir espère toucher à travers le cinéma : « À présent, tous les peuples de l'Orient doivent unir leurs forces pour créer un unique et puissant Vost-Kino³⁸ ».

La réflexion sur les films orientaux en URSS a considérablement évolué en ce milieu des années 1920 : il n'est plus question officiellement de produire des films qui plairaient au plus grand nombre, mais des films qui cibleraient un public particulier, celui des nationalités non-russes et précisément orientales. Comment s'y prendre pour réaliser des films conformes à l'idéologie du pouvoir et qui, en même temps, plairont aux populations orientales ? La réponse formulée par les ethnographes semble évidente : charger ceux qui connaissent l'Orient d'écrire des scénarios sur la vie authentique de l'Orient soviétique. Or qui mieux que les spécialistes de l'Orient en seraient capables ? C'est ce que suggère un rapport rédigé par la section des nationalités du Comité central exécutif (VCIK) :

Pour se rapprocher de l'Orient et rendre à l'écran sa réalité, il faut préparer des scénarios qui sont à la base liés à l'Orient. C'est-à-dire que les scénarios sur l'Orient doivent venir de l'Orient, être des thèmes d'œuvres littéraires, qui d'après leurs données artistiques et leur connaissance du quotidien oriental doivent être compris par les masses et ne doivent pas seulement être un exercice sur le thème oriental. En bref, il faut travailler avec les institutions d'orientalisme sur place et tant qu'il n'y aura pas de travailleurs de cinéma connaissant l'Orient, on restera dans une vision exotique de cet Orient³⁹.

http://www.marxists.org/russkij/stalin/t4/east_objectives.htm (consulté le 25 nov. 2011).

38. A. Skačko, « Kino dlja Vostoka » [Le Cinéma pour l'Orient], *Kino-Žurnal ARK*, 10, oct. 1925, p. 3.

39. Rapport « L'importance du cinéma pour les peuples de l'Orient », *op. cit.*

Dans un climat politique où chercheurs et scientifiques soviétiques sont appelés à participer au travail de distinction des nationalités et de délimitation des territoires nationaux, il n'est pas étonnant que leurs conseils et analyses soient appliqués dans différents domaines de la vie culturelle soviétique, dont le cinéma. Ainsi, c'est l'Association Scientifique d'Orientalisme d'URSS, présidée par Mikhaïl Veltman, qui prend l'initiative de créer une structure cinématographique spécifique composée de travailleurs orientaux qui réaliserait des films à l'intention des populations orientales. D'abord intitulée « Vost-Kino », cette société fondée en 1925 prendra le nom de Vostokkino [Le Cinéma oriental], puis à partir de 1930, Vostokfilm [Le Film oriental]. Elle produira des films jusqu'en 1935, date à laquelle la structure est supprimée : la direction est alors officiellement accusée de corruption, mais, en réalité il s'agit pour les autorités soviétiques de mettre fin à l'existence d'une organisation qui semble anachronique par rapport à la politique des nationalités telle qu'elle a évolué au milieu des années 1930.

Vostokkino est organisée sur le modèle d'une société par actions partagées entre les différentes républiques et régions nationales d'URSS. La première assemblée des actionnaires a lieu en novembre 1925 à l'occasion de la venue à Moscou des représentants des républiques et régions nationales pour la session du Comité central exécutif du Parti Communiste d'URSS. Elle réunit à la fois les représentants de Comités centraux de républiques considérées comme orientales (Bachkirie, Daghestan, Bouriatie-Mongolie, Crimée, Tatarstan, Kazakhstan) et de régions autonomes orientales (Tchéchénie, Kalmoukie, Ossétie du Nord, Karatchaévo-Tcherkésie et Kabardino-Balkarie) ainsi que des représentants d'institutions culturelles (Sovkino) et politiques (Commissariat à l'Instruction publique [Narkompros] de la RSFSR) qui se constituent également actionnaires. D'autres institutions et territoires nationaux s'agrègeront au projet dans les années suivantes⁴⁰. Les statuts de la

40. Ces actionnaires sont les suivants : les Comités centraux de la Iakoutie, Tchouvachie, Kirgizie, Comité central de la région autonome des Maris et Votiaks (future Oudmourtie), des Komis, de l'Ingouchie et des Adygués, la société de cinéma d'Azerbaïdjan Azgoskino, la société de cinéma Mejrabpromfilm, le Comité central pour le Nouvel Alphabet turc, la Maison d'édition des Peuples de l'URSS, la société de laine Šerst', le Comité central pour le coton Glavxlopkom ou encore le Syndicat des coopératives artistiques, l'Union des sociétés de consommateurs, le Syndicat des textiles de l'Union. L'hétérogénéité de ces actionnaires s'explique par des raisons d'ordre

société sont déposés au journal officiel le 12 mars 1926⁴¹. Ils stipulent que Vostokkino a pour fonction de remplir deux tâches précises :

organiser à travers la cinématographie les questions culturelles des ouvriers et paysans de l'Orient ; organiser [à travers la cinématographie] la connaissance mutuelle des peuples avec les valeurs culturelles et les progrès économiques de l'Orient⁴².

La société doit également créer des liens étroits entre les populations orientales d'URSS et celles de l'étranger afin de promouvoir les idées du socialisme. Cette dernière directive concernant le rayonnement et l'échange de films va tendre à disparaître dans les années 1930 avec l'émergence de la politique stalinienne du « communisme dans un seul pays⁴³ ».

Un premier « département de production » est créé au Kazakhstan dès 1925 et se met à fonctionner avant la publication des statuts de la société. Il s'agit en fait d'une toute petite structure : une pièce tout au plus, dans laquelle a été installée une chambre noire et une table de montage et dans laquelle travaillent de manière périodique une à deux personnes. Le premier film kazakh, estampillé du sceau de Vostokkino, est tourné à la fin de l'année 1925 et s'intitule *Les Cinq Ans de la Région autonome kazakhe*. Deux ans plus tard, le département kazakh produit *La Vie quotidienne au Kazakhstan*⁴⁴. Il s'agit de deux films qui se veulent documentaires,

à la fois économique et politique : la société Šerst' ou le Comité central pour le coton ont contribué au financement de Vostokkino pour que des films consacrés à la filière industrielle du textile soient réalisés décrivant la chaîne de production qui commençait avec le ramassage du coton en Asie centrale et qui s'achevait avec la vente de vêtements à Moscou. Tout en démontrant l'efficacité de ces institutions, ces films montraient également la coopération qui existait d'un bout à l'autre de l'Union entre les différentes nationalités.

41. Les statuts de la société sont publiés par l'EKOSO de la RSFSR [le Conseil économique auprès du Sovnarkom] dans le journal officiel *Ekonomičeskaja žizn'* [La Vie économique].

42. GARF, F. A 406, op. 12, d. 1473, « Correspondance avec la Charte de la société par actions *Vostočnoe Kino*, 9 mars 1926-23 mars 1926 », f. 3.

43. Par le biais des films, les Soviétiques contournent les traités diplomatiques dans lesquels ils s'étaient engagés à ne pas promouvoir l'idéologie communiste en dehors de l'URSS, et propagent ainsi le discours soviétique à travers l'Orient.

44. *Les Cinq Ans de la Région autonome kazakh* [Pjatiletie Kazaxstana], archive n° 1461 et *La Vie quotidienne au Kazakhstan* [Žizn' i byt Kazaxstana],

mais qui, à plusieurs reprises, ont recours à une mise en scène puisque le réalisateur a demandé aux protagonistes de jouer devant la caméra. À l'exception de ces deux films qui utilisent le nom de Vostokkino comme soutien à la production, la société par actions ne se met véritablement à fonctionner qu'en 1928, une fois que les actionnaires ont réuni assez de fonds pour recruter des réalisateurs et louer du matériel.

L'adaptation de Vostokkino aux bouleversements politiques en URSS

L'année 1928 constitue une année charnière dans les domaines économique, politique et culturel : Staline confirme son rôle de leader du Parti communiste ; toute l'économie soviétique est planifiée pour cinq ans ; la « révolution culturelle » est renforcée dans le cadre de « la construction socialiste » pour insuffler à la base des valeurs nouvelles propres à l'idéologie communiste. La première conférence sur le cinéma organisée par le Parti communiste se tient du 15 au 21 mars 1928, soit seulement quelques jours avant la première réunion des actionnaires de Vostokkino depuis 1926. Les critiques émises au cours de cette conférence sur les films produits jusqu'alors en URSS sont entendues par les actionnaires de Vostokkino⁴⁵. En juin, le Conseil des commissaires du peuple d'URSS (Sovnarkom) adopte la résolution « sur les directives principales de la constitution d'un plan quinquennal de développement des af-

réalisation V. Karin, archive n° 1458, Archives d'État audio et cinématographiques du Kazakhstan.

45. Du 15 au 21 mars 1928, le Parti communiste organise une conférence extraordinaire sur le cinéma. Sur la centaine de participants, seuls deux cinéastes en possession d'une carte du Parti sont présents. Même Anatoli Lounatcharski, alors commissaire à l'Instruction publique, n'assiste pas à la conférence. Sont présents essentiellement des responsables d'institutions politiques ou culturelles, tous membres du Parti qui critiquent les films réalisés destinés selon eux à un public trop élitiste et non à un public de masse. Dans l'immédiat, les directives prises lors de cette conférence ne semblent pas avoir de conséquences directes sur le cinéma, mais progressivement, toutes les organisations liées au monde cinématographique se voient « récupérées » par le Parti. Un mois après la conférence, le Sovnarkom de la RSFSR ordonne la création d'un département spécial pour la direction organisationnelle et idéologique de la littérature et de l'art (Glaviskusstvo) qui deviendra le principal organe de censure des arts en URSS. Surtout cette conférence donne le signal à l'ouverture de débats animés dans la presse et dans les lieux culturels sur ce que devrait être le cinéma dans les années ultérieures.

fares du cinéma en RSFSR⁴⁶ » qui force à réorganiser le fonctionnement autour de cette planification⁴⁷. Dans cette atmosphère de transformation administrative et d'évolution idéologique, les statuts de la société évoluent sensiblement.

Les actionnaires décident que la production principale de Vostokkino devra être constituée de films de fiction, puis par des films ethnographiques, des films d'actualité et des films d'enseignement politique et industriel. En effet, au vu de l'attrait que les films de fiction connaissent auprès des spectateurs, il est important selon la direction de Vostokkino, d'associer l'aspect ethnographique à un scénario de fiction pour mieux toucher l'esprit des différentes nationalités. Les missions de la société vont également s'élargir aux domaines de la distribution et de la *cinéficatation*⁴⁸, c'est-à-dire la mise en place d'un réseau de salles de cinéma, lieux de projections ou cinémas ambulants en milieu rural. La structure a également pour mission de publier des livres, des revues, des brochures dans les différentes langues des nationalités orientales sur des questions liées au cinéma et d'organiser une école de cinéma et des cercles de discussion.

Les statuts de Vostokkino confirment également l'application de la politique d'*indigénisation* dans l'industrie du cinéma soviétique lors des différentes étapes de la création des films : il s'agit pour Vostokkino de faire collaborer des écrivains locaux à l'élaboration des scénarios, « les thèmes orientaux exigeant des scénaristes une très bonne connaissance de la vie et des us et coutumes de l'Orient », et également de veiller « à la création des travailleurs du cinéma des républiques nationales ». Le but est de former au sein de chaque minorité nationale des spécialistes du cinéma par métier (réalisateurs, acteurs, opérateurs, éclairagistes, scénaristes et autres), afin de permettre par la suite le recrutement de boursiers issus des minorités nationales pour la production cinématographique. Cette mission relève directement de l'application de la politique d'*indigénisation* qui doit permettre à tous les citoyens soviétiques, quelle que soit leur nationalité, d'accéder aux professions culturelles. Il s'agit là sans doute de la plus grande originalité de Vostok-

46. L.M. Budjak (éd.), *Istorija otčestvennogo kino*, op. cit., p.51.

47. Notons que si la planification oblige chaque unité de production cinématographique à établir un programme des thématiques qui seront abordées dans les films prévus ainsi que la quantité de ces films, ces plans seront rarement exécutés.

48. Ce terme est la traduction du russe *kinofikacija*, mimétisme du terme *elektrifikacija* (électrification).

kino. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma mondial, une formation est accordée à des populations qui n'auraient jamais pu avoir accès au milieu cinématographique. De plus, l'organisation administrative de la société est également marquée par cette diversité : dans chacun des départements doit être présent un membre de chaque république ou région nationale actionnaire.

Des statuts à la réalité : Vostokkino, reflet d'un Orient imaginé

Si les intentions des fondateurs de Vostokkino, telles qu'elles sont rédigées dans les rapports de réunion et les statuts de la société, semblent effectivement s'inscrire dans une volonté de renouveler l'image de l'Orient en URSS et de donner la parole aux Orientaux, qu'en est-il dans les faits ?

Notons tout d'abord que contrairement aux attentes des fondateurs, la production de Vostokkino ne s'est pas limitée aux films de fiction mais s'est également développée à travers des films ethnographiques, des films d'agitation⁴⁹ ou d'enseignement politique. Ce réaménagement des priorités s'explique essentiellement par le manque de moyens techniques, humains et financiers dont a souffert la structure : jamais Vostokkino n'a pu bénéficier d'un lieu de production qui lui fût propre. Les réalisateurs engagés par d'autres studios travaillaient de manière occasionnelle pour le studio oriental et se déplaçaient à l'occasion vers les petites structures locales à Yalta ou au Kazakhstan, ou encore au Turkménistan⁵⁰. Dans ce cadre, tourner un film de fiction revenait beaucoup plus cher qu'un film de type documentaire : pour ce dernier genre cinématographique il n'était pas nécessaire d'employer des acteurs ou d'investir dans des décors et costumes. Entre 1928 et 1935, date à laquelle la

49. Sur la distinction entre film de propagande et film d'agitation politique, voir F. Albéra, « Cinéma soviétique des années 1924-1928 : commande sociale/ commande publique », p. 65-81 in J.-P. Bertin-Maghit (éd.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveaux Mondes, 2008, p. 67.

50. Conscients du peu de moyens mis à leur disposition, les créateurs de Vostokkino en appellent dans un premier temps à une coopération entre la nouvelle société et les studios de cinéma déjà existants pour que ceux-ci prêtent leur matériel (caméra, projecteurs, éclairages, etc.) et leurs réalisateurs que Vostokkino n'a pas les moyens d'embaucher à temps plein.

structure est supprimée, Vostokkino produit près de 130 films, dont une cinquantaine de films de fiction⁵¹.

Cette production, pour autant non négligeable si l'on prend en compte les conditions difficiles dans lesquelles ces films ont été réalisés, a-t-elle réussie à proposer une autre représentation de l'Orient que celle qualifiée de « bourgeoise » par les critiques de l'époque ? Les conclusions de cette analyse se fondent sur un corpus de films, hélas numériquement faible puisque, si près de la moitié des films de genre documentaire existent encore, seuls huit films de fiction ont été conservés. En confrontant les documents administratifs issus des réunions de travail et les films eux mêmes, il est possible de dégager quelques conclusions.

L'instauration de différents paliers de contrôle des films, tels « le conseil des scénarios », auquel participaient des membres d'institutions orientalistes, avaient ainsi pour but de vérifier qu'aucun détail des films n'était en contradiction avec le style ethnographique, que ces films ne répétaient pas les erreurs des films orientaux « exotiques » produits en URSS avant la création de Vostokkino, ou dans les pays « bourgeois ». Ils devaient être les garants d'un orientalisme soviétique dénué d'exotisme. À titre d'exemple, lors d'une séance du conseil des scénarios, l'orientaliste Salomon Veltman déclare à propos du film *Né à nouveau*⁵² qu'il est vain de faire croire au spectateur que les habitants des villes du Daghestan « sortent [leur] *kinžal*⁵³ pour n'importe quelle raison⁵⁴ ». D'après lui,

51. D'après nos recherches, Vostokkino aurait produit 134 films dont 54 films de fiction. Pour une étude détaillée de la production de Vostokkino et l'accès au catalogue de films, voir G. Chomentowski, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique : politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941*, Thèse de science politique, IEP de Paris, 2009, 753 p.

52. Il s'agit du film *Né à nouveau* [Roždennyj vnov'], autre titre *Seconde naissance* [Vtoroe roždenie], film de fiction muet, produit en 1931 par le studio de Yalta, scénario de V. Smirnov, réalisation d'E. V. Griaznov. L'action du film se passe dans les premières années du nouveau régime au Daghestan et traite de la rééducation d'un homme autrefois musulman pratiquant et qui embrasse à la fin du film la cause socialiste. Le film aborde également les questions de la formation des cadres locaux, la reconstruction socialiste, et les conflits interethniques. Les informations permettant de retranscrire le contenu de ce film sont tirées des différents fonds d'archives de Vostokkino au GARF et au RGALI (Rossijskij Gosudarstvennij Arxiv Literatury i Iskusstva, Archives d'État de Littérature et d'Art, Moscou).

53. Un *kinžal* est un poignard que les hommes du Caucase portent à leur ceinture dans le costume traditionnel.

cette manière de représenter les Daghestanais comme impulsifs et même agressifs « ouvre la porte à un vieux romantisme oriental de la littérature russe et cette évocation à la légère du *kinžal* dans ce film conduit par ricochet à une forme erronée de la réalité et habitue le spectateur à aimer l'exotisme⁵⁵ ».

Face à cette vigilance accrue, on observe néanmoins en étudiant le contenu des films de Vostokkino, une proximité avec les thèmes orientaux représentés dans le cinéma occidental, et qualifié de « bourgeois » par les Soviétiques. Dans des films produits tout au long de l'existence de la société, soit de 1928 à 1935, les Orientaux, qu'ils soient Turkmènes, Kirghizes ou encore originaires de la République des Maris⁵⁶, sont souvent décrits comme incapables de se battre pour accéder à une vie meilleure, rappelant ainsi l'immobilisme de la vie orientale dépeinte dans les films français ayant pour cadre le Maghreb. Dans ces films produits en France et en URSS à la même époque, il faut toujours l'intervention du colon ou du Soviétique venu du centre ou de l'Ouest pour apporter à l'Oriental à la fois l'éducation et les objets de la modernité. Un spécialiste du cinéma colonial écrit à propos de l'orientalisme dans les films européens des années 1930 que de manière générale ces films montrent toujours le statut héroïque du voyageur qui vient maîtriser une nouvelle terre et ses trésors que le « primitif » local a ignorés jusqu'à présent⁵⁷. C'est exactement le même canevas que l'on observe dans des films tels que *La Terre a soif* ou *Kara-Bougaz* : les habitants de la région du Turkménistan où se déroule l'histoire de ces films sont condamnés à mourir de soif à cause du manque d'eau potable ; seule la venue des représentants du régime soviétique leur permettra de trouver sur leurs terres les ressources nécessaires pour remédier à ce manque.

De même, « l'acte de civilisation [qui] passe par le combat con-

54. RGALI, F. 2489, op. 1, d. 37, « Protocoles de la réunion du conseil de scénario (3 janvier 1931-21 décembre 1931) », f. 90, Intervention de S. M. Veltman.

55. *Ibid.*

56. En citant ces populations orientales, nous faisons référence respectivement aux films suivants : *La Terre a soif* [Zemlja žaždet] de Julij Raizman (N&B, Muet, 1930), *Kara-Bugaz* d'Aleksandr Razumnyj (N&B, Parlant, 1935), *La Chanson sur le bonheur*, *Le Secret de Kavrylja* [Pesnja o ščast'e, Tajna Kavrylja] de Mark Donskoj et Vladimir Legošin (N&B, Parlant, 1934).

57. E. Shoat, « Gender and Culture of Empire », p. 19-68 in M. Bernstein & G. Studlar (éd.), *Visions on the East, Orientalism in Film*, Londres, I. B. Tauris Publishers, 1997, p. 27.

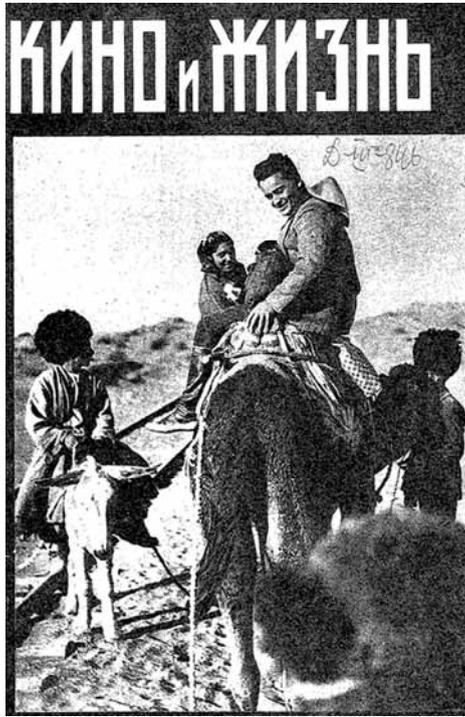


Photo de tournage du film *La Terre a soif* [Zemlja Žaždet] de Juli Rajzman (1930) produit par Vostokkino paru dans la revue *Kino i Žizn'* (Cinéma et Vie), 19, juil. 1930, couverture de numéro.

© Bibliothèque historique d'État (Moscou)

tre les maladies, pour l'éducation, la religion, la mise en valeur, le changement des habitudes vestimentaires⁵⁸ » récurrent dans le cinéma colonial français est également au cœur des récits filmiques de Vostokkino : la mission civilisatrice du régime soviétique dans les régions orientales considérées comme « arriérées » sert de ligne idéologique pour tous les scénarios. Il est bien entendu nécessaire de rappeler que les intentions de « civiliser » des Français d'une part et du régime des bolcheviks d'autre part, étaient fort différentes : les premiers agissant au nom du christianisme et de l'impérialisme, les seconds se prévalant du socialisme et de l'accès pour tous les

58. Y. El Fitoun & M. Pinto, « L'image de l'Afrique dans le cinéma », p. 246-249, in N. Bancel, P. Blanchard & L. Gervereau, *Images et colonies, Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, ACHAC, 1993, p. 249.

peuples à la modernité. Pour autant, nous sommes tentés en étudiant les films de Vostokkino ainsi que les scénarios des films aujourd'hui disparus de rapprocher ces deux dynamiques civilisatrices qui, d'un point de vue idéologique, devraient s'opposer. Les films de Vostokkino nous interrogent sur la mission de « conversion » des Soviétiques qui entendent éradiquer toute survivance de pratiques religieuses, imposer leur vision du monde, leur mode vestimentaire⁵⁹, en démontrant la supériorité morale et parfois physique de l'Occidental sur les Orientaux⁶⁰. L'Oriental est presque toujours confiné à une représentation caricaturale de l'arriéré.

Par ailleurs, arrêtons-nous un instant sur la mission de Vostokkino qui consistait à faire des films à destination des populations orientales de l'Union soviétique. Que savons-nous de l'exploitation des films et de leur diffusion parmi ces populations ? C'est tout d'abord à Moscou, en 1930, que l'hôtel « Continental » est transformé en salle de cinéma, pouvant accueillir 550 spectateurs, pour l'exploitation des films de Vostokkino. Ce sont donc en priorité les Moscovites qui les premiers verront, dans un style ethnographique, les populations orientales « arriérées » sur les écrans de cinéma. Cette première étape dans la diffusion des films de la société répond en fait à la décision prise par les actionnaires que les films devaient « permettre à une large masse de travailleurs de faire connaissance avec la vie, les coutumes et la construction socialiste des peuples "orientaux" soviétiques et de se rendre compte avant tout de l'arriération et des anciennes mauvaises habitudes dans les républiques et régions nationales⁶¹ ». Ainsi les films de Vostokkino n'ont pas seulement pour destinataires un public oriental, mais également des spectateurs qui ont la capacité de percevoir le fossé culturel entre les différentes nationalités. N'est-ce pas là à nouveau un point commun avec le cinéma oriental produit au même moment dans les pays qualifiés de « bourgeois » par les responsables

59. Dans des films tels que *La Chanson sur le bonheur* ou bien *Kara-Bougaz*, les héros « orientaux » à la fin du film troquent leurs habits traditionnels pour l'uniforme soviétique.

60. À titre d'exemple, dans *Kara-Bougaz*, le personnage Hans Miller porteur du projet socialiste, arrive à vaincre les Orientaux à leurs propres sports, l'*Ulak-Tartysh*, un des jeux traditionnels équestres des nomades d'Asie Centrale.

61. RGALI, F. 645, op. 1, d. 531, « Matériaux du Comité Principal du Répertoire, réunion des actionnaires de la société par actions Vostokkino, le 26 mars 1928 », f. 196.

de la propagande et qui diffusaient avant tout leur film dans la métropole ?

Conclusion

Cette histoire peu connue du cinéma oriental permet un éclairage nouveau à la fois sur l'industrie cinématographique en URSS des années 1920, prise en étau entre considérations économiques et politiques, et également sur le positionnement des dirigeants soviétiques concernant la définition des populations orientales et sur les priorités à leur accorder. Le débat qui anime les actionnaires de la société en 1927 sur l'appellation de Vostokkino témoigne du souci de démarcation que les responsables politiques soviétiques ont voulu établir entre leur représentation supposée authentique de l'Orient et celle qualifiée de déformée, produite par le bloc capitaliste. Alors que le nom de Vostokkino est à peu près admis par tous depuis 1925, certains actionnaires remettent en cause cette dénomination. Un d'entre eux déclare :

Vostokkino n'est pas, à mon sens, un nom approprié et nous rappelle les départements existants dans les sections culturelles de l'Occident et de l'Orient inculte, et dans les gouvernements bourgeois. À mon avis, il serait préférable d'appeler ce studio Nackino [Nacional'noe kino, abréviation de Cinéma des nationalités]. Cela représenterait mieux la spécificité de ce studio. D'autant plus que toutes nos nationalités ne sont pas orientales.

La réponse de la direction du studio est assez surprenante. Ainsi, on rétorque à cet actionnaire que les différentes nationalités représentées par Vostokkino participent à une même culture, à savoir la culture arabo-musulmane et à ce titre l'utilisation du terme « vostok » prend tout son sens. D'ailleurs en 1928, pour entériner cette idée, il est décidé que l'emblème du studio de Vostokkino associerait une calligraphie arabisée avec l'alphabet cyrillique⁶². On note ici l'incapacité de la part de certains responsables politiques de penser les populations dites « orientales » en URSS comme un groupe hétérogène ne partageant pas tous la même culture. En effet, de nombreuses nationalités représentées par Vostokkino ne sont orientales que du fait qu'elles sont considérées comme « arrié-

62. Cette décision est d'autant plus surprenante qu'au même moment est créé à Bakou le *Comité central pour le Nouvel Alphabet turc* qui a pour mission de latiniser les alphabets arabes en Union soviétique.

Рис. С. Юткевича.



« Cliché du cinéma "oriental" : il y a bien des kinjals, mais pas d'orient ! »

Dessin de Sergueï Youtkevitch,

paru dans la revue *Kino* (Cinéma), 12 janvier 1926, p 4.

© Bibliothèque historique d'État (Moscou)

rées » par Moscou et n'ont jamais utilisé l'alphabet arabe (les Maris, les Tchouvaches, les populations de Sibérie...) et ne relèvent absolument pas d'une culture « arabo-musulmane ». Cette confusion entre un Orient européen et les spécificités d'un Orient russe et soviétique tend à confirmer la remarque du slaviste Leonid Heller à propos de la littérature russe : « l'imaginaire culturel russe, tout en restant tributaire de ses propres expériences orientales, subit l'influence de l'imagerie de cet Orient inventé par l'Occident dont parle Edward Saïd⁶³ ». Finalement Vostokkino, créé pour diffuser une image alternative et authentique de l'Orient, reprend à son compte certains poncifs du cinéma colonial que les fondateurs de la société avaient pourtant voulu éviter et qu'ils avaient condamnés : le processus de généralisation et la caricature.

Toutefois, s'il semble que « le cinéma oriental » produit en URSS ne s'est pas affranchi d'une vision impérialiste de l'Orient, il

63. L. Heller, « L'orientalisme russe : parenté, altérité, étrangeté ? » in F. Lesourd (éd.), *L'Alterité, étude sur la pensée russe*, Lyon, Faculté de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 102.

reste pour autant incontestable que la réflexion et l'activité autour du cinéma oriental ont eu un impact essentiel sur l'industrie cinématographique en URSS : de nombreux films ont fait découvrir sur les écrans des peuples et cultures inconnus d'une majorité de la population soviétique ; de nombreux « Orientaux » ont pu, grâce à la politique d'indigénisation, accéder aux métiers du cinéma. C'est ainsi que Vostokkino a pu compter parmi ses employés des assistants-réalisateurs ossètes et tchouvaches, des caméramans tatars ou kabardes. Malheureusement, la suppression de Vostokkino laisse certains de ces professionnels nationaux du cinéma sans ressources : bien que Moscou ait décidé que ces derniers seront pris en charge par les studios des républiques fédérées nationales, ces professionnels se voient en réalité refuser un travail dans ces studios. De plus, la disparition de Vostokkino s'accompagne de celle de nombreuses nationalités des écrans d'Union soviétique : à l'exception d'une description folklorique de certaines d'entre elles, la plupart n'auront plus l'occasion d'être les héros de leurs films de fiction.

Fondation des Sciences politiques –
Institut d'études politiques, Paris.