1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*

Pris, Karthala, 2013, 392 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4876>

DOI : 10.4000/1895.4876

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 211-215

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4876> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4876>

l'idéologie dominante (au sens d'idéologie particulièrement répandue) de l'œuvre d'art, de la création, de l'œuvre éternelle, pérenne et indépendante de l'histoire» (*op. cit.*, p. 107).

Dans une œuvre comme celle de Godard, elle-même fondée sur des séries de rapprochements, citations, allusions tant verbales que visuelles et sonores, le commentaire interprétatif passe de l'identification des « textes » cités – avec le « profit symbolique », la plus-value de prestige qu'apporte ce type de démarche savante (proche de la recherche des « sources » en histoire de l'art) – à l'exégèse. Cependant la démarche godardienne est toute autre que celle de la référence, du plagiat ou du pastiche puisqu'il s'agit de citations et non de citations « telles quelles », alignées, juxtaposées, ni de réemploi ou de collage, mais de citations dont on dispose comme une matière première pour une élaboration qui est tout entière celle de Godard. Dès lors quel sens peut avoir l'exégèse de l'un des éléments utilisés, du moins en restant à l'intérieur d'une histoire du cinéma et de l'art (et de la littérature, etc.), sinon de revenir à une hypothèse intentionnaliste n'interrogeant pas cette démarche dans les schèmes qui la sous-tendent et qui demanderaient de sortir et de l'œuvre en elle-même, et de l'intentionnalité godardienne.

François Albera

Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Pris, Karthala, 2013, 392 p.

Ce livre, issu d'une thèse de doctorat soutenu à l'INALCO par une historienne de l'Asie centrale aujourd'hui chargée de recherche au CNRS, étudie, à travers le prisme du cinéma, la politique des nationalités dans l'URSS des années 1920-1930, la construction d'un État soviétique en Ouzbékistan (à partir de 1924 : auparavant le « pays » fait partie d'un ensemble plus vaste, le Turkestan), l'émergence d'élites culturelles et politiques et finalement la construction d'une identité nationale. Dans un tel processus faisant jouer les relations entre struc-

ture (locale nationale) et superstructure (soviétique), la création d'« espaces de création porteurs d'imaginaires nationaux » jouant le rôle de « médiateurs idéologiques » est centrale. Au sein de ces espaces de création, où l'art et la fiction servent à « mobiliser et souder les communautés », le cinéma occupe une place de choix en raison de son accessibilité, de sa reproductibilité, de sa capacité à promouvoir des mécanismes d'indentification et à amplifier les points de vue des historiens et ethnologues locaux sur l'origine de la nation ouzbèke, son identité culturelle, son patrimoine, etc.

Des questions importantes sont soulevées dans ce livre qui concernent la nature « impériale » ou non de l'URSS (s'agissant ici d'une région colonisée par l'empire tsariste qui réprime toute manifestation d'identité nationale, culturelle et qui maintient la population dans une infériorité à tous les niveaux, l'assimilation de la révolution bolchévique à la notion, fort vulgarisée de nos jours, d'« empire soviétique » demande à être analysée de près, car l'événement révolutionnaire est sans conteste émancipateur), le rapport entre nation, national et soviétique ou, sous une autre forme, classe et nation, les tensions entre centre et périphérie dans un système de républiques fédérées, sans parler des évolutions politiques proprement dites avec la première puis la seconde période stalinienne, cette dernière marquée par la « terreur » déclenchée en 1937. Ce sont des questions qui excèdent évidemment le sous-champ du cinéma, tout l'enjeu de la démarche de l'auteure étant de les « retrouver » en partant précisément du « cas » de l'édification d'une cinématographie nationale dans l'URSS des années concernées. D'un point de vue méthodologique, on sait que parmi les spécialistes de l'URSS, le débat a opposé dans les dernières décennies de l'URSS, les « totalitaristes » et les « révisionnistes », soit une conception « idéocratique » (un État central tout-puissant exerçant un contrôle absolu sur une société atomisée) et une conception reconnaissant aux groupes sociaux une capacité d'action et une rationalité interne. Selon ce partage binaire, toutes les questions évo-

quées ci-dessus et le « cas » du cinéma comme son rôle de révélateur, reçoivent des réponses différentes, que l'auteur a voulu ici « dépasser ». D'une part, selon elle, ce débat, né durant la « guerre froide », semble peu pertinent dans le cas de l'Asie centrale, d'autre part, il s'est agi pour elle de se concentrer sur « les points de rencontre, les zones d'autonomie et les espaces de négociation entre ces deux trajectoires » : d'un côté l'État (puis l'État-parti) visant la soumission, la « domestication » politiques de la société et, de l'autre, « cette même société, multiple, qui conserve des mécanismes de défense, d'adaptation ou d'action ». Un « entre-deux » pouvoir-société dont le cinéma serait donc un « révélateur », manifestant à ses différents stades –, commande, projet, scénario, production, contrôle, diffusion, réception – les interactions, négociations entre instances qui aboutissent à une « coproduction sociale et culturelle, inégale et asymétrique ». En d'autres termes, pour Drieu, « les corps sociaux (...) dispos[ant] d'une capacité d'initiative, de résistance et d'action » « négocient en partie les modalités de leur soumission », la notion de « totalitarisme » ne paraissant pertinente que dans la courte période de 1937 à 1941 (de la « terreur » à l'invasion nazie).

Si l'on part de l'aboutissement de ce processus historique – et sans céder aux mirages du « mouvement rétrograde du vrai » –, à savoir la constitution d'une identité nationale ouzbèke qui s'épanouit après la Deuxième Guerre mondiale en littérature, peinture, musique et cinéma, connaît – au cinéma – une apothéose dans les années 1960-1970 et qui nourrit aujourd'hui un sentiment national très vif dans ce pays désormais autonome (enclin malheureusement à donner une cohérence islamique à son histoire aux dépens des réalités historiques et archéologiques – dont on n'a pas hésité à détruire les vestiges!), il paraît difficile d'envisager la relation de l'Ouzbékistan soviétique sous la catégorie de « colonie ». Le principe stalinien du « réalisme socialiste » à l'endroit des républiques non russes – « national par la forme, socialiste par le contenu » –, a en effet échoué à cantonner le « national » dans « l'ornementation »,

notamment en raison d'une contradiction propre à l'évolution de l'URSS après 1937 où l'identité soviétique n'a plus le sens « idéologique » d'origine (prolétarien, internationaliste, communiste) mais un sens patriotique. La Deuxième Guerre mondiale (appelée en URSS « Grande Guerre Patriotique ») constitue, écrit Drieu, « un terrain fertile pour la renaissance des phénomènes d'identification et de réappropriation de l'espace culturel national ». Après la guerre la production cinématographique ouzbèke est presque entièrement consacrée à l'évocation de grandes figures historiques du « pays » : Avicenne, Beruni, Alicher Navoi, Ouloubek, etc. L'exemple du poète Navoi (1441-1501), appartenant à la littérature chaghataï (de langue persane), est, à cet égard, caractéristique. Au milieu des années 1920 on refusait le rapprochement entre ce représentant de la période timouride et le présent ouzbek soviétique alors que dix ans plus tard Navoi est reconnu comme « poète ouzbek » – bien qu'à l'époque concernée, les *Ozbeks* n'aient pas encore investi la région... Un comité Navoi, créé en 1938 pour préparer la célébration du 500^e anniversaire de la naissance du poète, commanda une publication sur « l'ethnogenèse du peuple ouzbek » et programma la réalisation d'un film. La guerre empêcha sa réalisation et, après la victoire, Andréï Jdanov s'opposa à sa reprise au motif que « le peuple soviétique n'avait plus besoin de films historiques mais de films qui pansent les blessures de la guerre ». Le directeur des studios ouzbeks et réalisateur du projet de film interpella alors Jdanov lors d'un congrès sur le cinéma en arguant que Navoi était la fierté du peuple ouzbek, que c'était un acteur politique d'importance et qu'il était nécessaire de lui consacrer un film, fût-ce pour répondre à tel député conservateur britannique qui avait parlé des habitants d'Asie centrale soviétique comme de « tribus nomades à moitié sauvages » et montrer qu'au xv^e siècle, au centre de l'Asie, sont nées des « idées humanistes non moins significatives qu'en Europe »... Cet argumentaire (qui peut faire songer plus près de nous à ceux dont fut coutumier un Chahine), fit que Kamil

Iarmatov, soutenu par le premier secrétaire du parti ouzbek, emporta la décision et, en 1947, se vit, comme réalisateur, couronné du Prix Staline, ainsi que les deux acteurs principaux du film.

Les premiers films ouzbeks ont cependant de tout autres caractéristiques que l'auteure inscrit à la fois dans l'histoire institutionnelle des compagnies de cinéma qui se créent dans la région (leurs politiques commerciales, leurs rapports distendus avec les autorités politiques et les organismes centraux de Moscou) et dans celle des représentations. En l'occurrence, pour la période 1924-1927, il s'agit d'« exotisme révolutionnaire et imaginaire colonial ». Ainsi *le Minaret de la mort* qui sort en 1925. Son réalisateur est Viatcheslav Viskovski, vétéran du cinéma tsariste. On sait que le cinéma russe cultivait un exotisme parent de celui qui régnait dans le cinéma mondial, rattaché à ce qu'on peut appeler globalement un « orientalisme » et que les cinéastes russes cultivèrent ce « genre » lors de leurs exils après 1919 (ainsi Protazanoff, Volkoff, Tourjansky, au sein de l'Ermolieff parisienne puis l'Albatros avec les différentes « Mille et une nuits »). Viskovski émigra en 1920 aux États-Unis puis revint en URSS où le Sevsapkino l'engagea pour trois films dont *le Minaret de la mort*. En 1928, il réalisa pour Sovkino *la Troisième Femme du mollah* sur la politique d'émancipation des femmes tatares de Kazan. Pour *le Minaret* il s'inspira d'une légende (où l'une des femmes d'un émir de Boukhara, convaincue d'adultère, doit être jetée du haut d'un minaret) pour dénoncer la tyrannie des anciens gouvernants et exalter la libération des peuples d'Orient (des paysans opprimés prennent d'assaut la forteresse de l'émir et c'est ce dernier qui est précipité du haut du minaret dans le vide) en « ranim[ant] dans les mémoires l'horreur de l'Émirat vécue il y a peu par le peuple... ». Beaucoup de scènes furent tournées en plein air, des milliers de figurants requis mais de nombreuses « attractions » additionnelles, tournées dans les studios de Leningrad (ou carrément empruntées à d'autres films), infléchirent l'esthétique du film du côté de l'exotisme et du divertissement (scènes de harem et de palais, cracheurs de feu, contorsion-

nistes, danses avec des serpents, jonglage, etc.). Si le film « ne véhicule pas à proprement parler un imaginaire colonial », dit l'auteure, car « il ne disqualifie pas l'univers autochtone », il n'en caricature pas moins l'histoire locale et recourt à des stéréotypes (on peut rapprocher Oleg Frelikh, l'acteur principal, de Rudolph Valentino dans *le Sheik*). Sur le plan idéologique soviétique, en outre, il substitue une « histoire d'amour » à la lutte des classes comme moteur de l'action.

Le film est un grand succès en URSS et il est vendu très largement à l'étranger (29 pays) où il remporte des recettes supérieures à celles de *la Mère*, *le Cuirassé Potemkine* (qui, il est vrai, connaissent des obstacles puisqu'ils sont parfois interdits – comme en France). Les intellectuels ouzbeks sont hostiles au film et la critique soviétique globalement négative (« film bourgeois exotique », pour Nepmen) tandis que les cinéastes d'avant-garde prennent ce film pour cible (Viskovski apparaît dans *Débris de l'empire* d'Ermiler pour incarner un ancien patron d'entreprise métallurgique, nostalgique de l'ancien régime).

La Musulmane de Dimitri Bassalygo (1925) offre un cas différent à son origine puisqu'il a fait l'objet d'une commande du Département féminin du Bureau centrasiatique du CC du PC du Turkestan aux studios Proletkino, mais il aboutit à un résultat proche du *Minaret*. Dans le scénario – écrit à Tachkent –, il s'agit de la « vie moderne des femmes d'Orient », de leur émancipation et de la mise en valeur du travail des clubs féminins. Le réalisateur (lui aussi formé dans le cinéma russe d'avant 1917 au sein de la firme Khanjonkov où il assiste Evguéni Bauer) va négliger ce scénario comme l'objectif éducatif du commanditaire et orienter le film dans un sens commercial, divertissant en incluant des rebondissements (fuites, poursuites, retrouvailles) qui n'étaient pas prévus. Ce film n'ayant pas été conservé, il est difficile d'en dire plus mais, à son propos comme à ceux d'autres films de cette première époque comme *la Lépreuse* de Frelikh, *la Seconde Épouse* de Doronin, il peut sembler exagéré d'insister comme le fait Drieu, sur la comparaison avec le film colonial occidental

(genre *Pépé le Moko*). L'exotisme et les clichés ne peuvent occulter des récits centrés sur l'émancipation des femmes ou les rapports sociaux oppressifs, différence de taille avec l'acceptation d'un état de fait et même son exaltation dans les films coloniaux français, américains et autres.

À dire vrai la tension entre les objectifs de ces films (commandes, principes politiques), la prise en compte qu'en font les scénarios et le « détournement » divertissant qui en est souvent fait serait à mettre en relation avec les politiques cinématographiques fluctuantes à Moscou même au plus haut niveau (Trotzki, Boukharine, Staline) : le cinéma est une source de revenu, il est un vecteur d'éducation et de propagande, faut-il exiger du spectateur un effort intellectuel (comme le préconise Eisenstein) ou capter son attention à l'aide de motifs spectaculaires (les « Pinkerton rouges »), etc. Le fait (rappelé dans ce livre) que les revenus du cinéma en URSS sont dominés durant les années 1920 par l'exploitation des films étrangers (*Robin des Bois*, *le Voleur de Bagdad...*) ne peut être ignoré. De fait, on assiste, après la sortie du *Minaret de la mort*, à une augmentation de fréquentation dans les cinémas d'Ouzbékistan de 40 %...

La période suivante étudiée est celle de la « révolution culturelle » (1927-1931) visant à liquider « l'inégalité culturelle entre les peuples d'URSS » qui coïncide avec la « deuxième révolution » et aboutit au premier Plan quinquennal (industrialisation). L'auteure y voit « sous des apparences modernisatrices » l'imposition d'une « norme », celle de « la Russie prolétarienne, urbaine et athée » et la volonté de « contrer les nationalismes émergents et les anciennes élites au pouvoir ». Cependant, là aussi, l'émancipation des femmes et la laïcisation des sociétés musulmanes (*via* indigénisation du personnel, « discrimination positive », promotion des langues et particularismes nationaux) peut difficilement être rabattue sur un objectif de domination « impériale », d'autant que l'auteure indique que le « moment de la révolution culturelle peut être considéré comme un espace de convergence entre l'idéologie centrale et certains

idéaux politiques réformistes, une partie de l'élite culturelle désormais ouzbègue voyant dans le parti communiste une opportunité politique de légitimation de leur pensée, notamment à propos de la question féminine. » Cette ambivalence (qui est l'une des formes de cet « entre-deux » méthodologique entre « totalitarisme » et « révisionnisme ») traverse le livre plus qu'il ne propose une articulation des deux approches et repose en partie sur une propension à considérer les « valeurs » bolchéviques (point de vue de classe, internationalisme) comme *a priori* dénuées de légitimité, envisagées seulement comme des instruments de pouvoir du « centre » sur les régions « périphériques » (même si les aléas de la politique du parti et de l'État, en particulier lors des purges, expriment une indéniable et criminelle coercition). C'est une réserve qui porte sur les énoncés généraux que la riche documentation concernant les films retenus excède – ce qui peut dès lors poser le problème de leur fonction de « révélateurs » de ces courants généraux (empruntée à Marc Ferro). Il reste que l'analyse des films, l'examen de leurs conditions de production puis d'exploitation, leur réception ensuite offrent une série de cas passionnants de cette rencontre entre différentes logiques à l'œuvre. Tel film (*les Chacals de Ravat*), « film national prosoviétique » est accepté par le public et refusé par le pouvoir central, tel autre, à l'inverse (*Chachvon*) en accord avec l'idéologie centrale est rejeté par le public local. Souvent c'est le « langage » du film qui fait obstacle. Dans le cas de *Chachvon*, qui s'inscrit dans la campagne de dévoilement, de rejet de la *paranja* (manteau de poils de chèvre recouvrant tout le corps de la femme y compris le visage), le réalisateur débutant, Mikhail Averbakh (élève de Kouléchov) développe une assimilation du voile à un linceul et fait un large usage de la caméra subjective afin de signifier le passage de l'obscurité à la lumière (comme le fera à son tour Vertov dans *Trois chants sur Lénine*) et pour interpeller le spectateur (style direct). Or ce film connaît une réception difficile dont l'accueil de la presse rend compte ou formule à sa façon. Drieu demande si *Chachvon* « répond aux attentes des

spectatrices», si «les symboles et associations d'idées» sont perçus par le public et s'il n'eût pas mieux valu «donner des modèles de comportement» aux femmes au «premier degré». Problème récurrent et qui n'est pas qu'ouzbek ni même soviétique (tous les débats sur le cinéma politique, militant des années 1970 en repassent par là) et qui forme l'autre pôle de la critique des clichés et stéréotypes dénoncés tout à l'heure. Sans préjuger des éventuelles et inévitables maladroites ou incompréhensions dont a pu faire montre le réalisateur et son équipe, faut-il pour autant conclure des difficultés d'accès à ce type de film qu'il «révèle le décalage entre le travail d'un réalisateur formé et nourri par les débats intellectuels, esthétiques et idéologiques sur le cinéma et un public ouzbek qui n'a pas encore assimilé la complexité du "langage" cinématographique et qui surtout n'a pas les mêmes référents culturels»? Ce serait isoler le rapport du film au public d'un contexte susceptible de préparer ce public, des présentations et discussions qui peuvent accompagner le film voire le commenter en direct (bonimenteur) et de tout un ensemble de pratiques pédagogiques usant d'autres médias mais convergents avec le cinéma (journaux illustrés, théâtre d'agitation, panneaux muraux, etc.). Il semble qu'à demeurer fixé sur l'accueil *hic et nunc* du film on crée une nouvelle ambivalence qui s'appuie en outre sur les commentaires de ceux qui monopolisent le discours (les critiques, les journalistes, les représentants) sans qu'on puisse savoir ce que les spectateurs ont pensé.

Il reste que ce parcours d'un peu moins de vingt ans de cinéma en Ouzbékistan à travers un nombre réduit mais significatif de films enrichit et renouvelle les études sur le cinéma soviétique en offrant une approche inégalée sur un cinéma national mal connu (on n'a rien dit faute de place de la 3^e période distinguée ici : 1931-1937, «Les apories de la politique des nationalités») et dont l'inscription dans une société en proie à des bouleversements majeurs durant la période (modernisation, mutations dans les mœurs, le système politique) peut donner à penser sur d'autres

cas, y compris contemporains, de pays où la sujétion des femmes, les rapports d'autorité patriarcale, les structures religieuses et claniques perdurent.

François Albera

Daniel Banda, José Moure (textes choisis et présentés par), *Charlot : histoire d'un mythe*, Paris, Flammarion Champs arts, 2013, 272 p.

Après trois volumes d'anthologies (*le Cinéma : naissance d'un art*, 2008 ; *le Cinéma : l'art d'une civilisation*, 2011 ; *Avant le cinéma : l'œil et l'image*, 2012), Daniel Banda et José Moure s'attaquent à un nouveau chantier, les commentaires innombrables consacrés à Charlie Chaplin. Comme les auteurs l'écrivent dans la préface – il faut bien produire cette citation dans son intégralité pour avoir une idée de l'ampleur du territoire balisé –, les textes relèvent des «types d'écrits les plus divers : des poèmes, nombreux (Lovecraft, Aragon, Éluard, Crane, Maïakovski, Garcia Lorca, Alberti, Mandelstam, Ponge, Drummond de Andrade). Des manifestes : au sens strict comme le "Hands Off Love" des surréalistes, ou en un sens plus large puisque la figure de Charlot a valeur de manifeste des temps modernes dès la fin des années 1910 et dans les années suivantes, pour Michaux comme pour Sartre, pour Epstein comme pour Mariategui. Des articles : pour des quotidiens ou des revues, essentiellement ici des revues littéraires ou culturelles qui consacrent un numéro spécial à Charlot ou à Chaplin, des revues d'art mais ouvertes à tous les arts, et d'avant-garde souvent. Des essais (Soupault, Eisenstein). Des monographies (celle de Delluc est la première). Des recueils de texte (Bazin). Des chapitres consacrés à Charlot dans des ouvrages portant sur l'art et l'esthétique dès les années 1920. Des textes dans lesquels Charlot cristallise une idée de l'humain à l'âge moderne (Arendt) ou un mythe de notre temps (Morin). Ou enfin des apparitions littéraires de Charlot qui se nourrissent de l'image muette (Max Jacob, Albert Cohen). » Banda et Moure citent encore d'autres noms, de toutes nationalités (les traductions – pour la quasi