Cahiers d'Asie centrale

17/18 | 2009
Le Turkestan russe : une colonie comme les autres ?

« Interdit aux Sartes, aux chiens et aux soldats » : la Russie coloniale dans le film de Sulejman Khozhaev *Avant l'Aurore* [*Tong oldidan*], 1933

Cloé Drieu

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/asiecentrale/1302
ISSN : 2075-5325

Éditeur
Éditions De Boccard

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2009
Pagination : 509-539
ISBN : 978-2-8048-0174-8
ISSN : 1270-9247

Référence électronique
Cloé Drieu, « « Interdit aux Sartes, aux chiens et aux soldats » : la Russie coloniale dans le film de Sulejman Khozhaev *Avant l'Aurore* [*Tong oldidan*], 1933 », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 17/18 | 2009, mis en ligne le 26 mai 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/asiecentrale/1302

© Tous droits réservés

«Interdit aux Sartes, aux chiens et aux soldats»: la Russie coloniale dans le film de Sulejman Khozhaev *Avant l'Aurore* [*Tong oldidan*], 1933[1]

Cloé Drieu

Abstract

This text is an analysis of Sulejman Khozhaev's film *Before Sunrise* (uzb. *Tong Oldidan*, rus. *Pered Rassvetom*), which was produced in 1933 by *Uzbekfilm* studios. As it deals with the Djizak region uprising in 1916, this film had to participate in the Soviet state propaganda, but it was finished in a period of historiographic reinterpretation, while the Russian Empires' politics had been positively reevaluated. *Before Sunrise* reveals a historiographic discourse which is very critical of the colonial period, and of Russians in particular. Furthermore, anti-Russian feelings and some sequences may suggest another reality — the beginning of the Soviet period in Central Asia. As many documents are not available to the foreign researcher (especially Party Archives), this text is more a suggestion for reading S. Khozhaev's work.

Cloé Drieu a soutenu en 2008 une thèse de doctorat intitulée *Du muet au parlant : cinéma et sociétés en Ouzbékistan (1924-1937). La fiction nationale*, sous la direction de Jean Radvanyi à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO, Paris). Elle s'intéresse aux premières élites cinématographiques nationales (Sulejman Khozhaev et Nabi Ganiev en particulier), à leur discours cinématographique et s'interroge sur la place du cinéma dans une société en formation, ainsi que sur ses rapports à l'histoire. Elle tente également de cerner les représentations nationales qui sont véhiculées par les films de fiction et la façon dont celles-ci répondent (ou, en l'occurrence, ne répondent pas) aux attentes du centre. cloe.drieu@free.fr

[1] Cet article, écrit en 2006, se fonde sur des documents inédits consultés aux Archives Centrales d'État de la République d'Ouzbékistan [*CGA RUz*] et en particulier les fonds des Studios *Uzbekfilm* (f.1803), du Commissariat du Peuple au Contrôle Ouvrier et Paysan [*NK RKI*] (f. 95) et du Comité Central exécutif [*TsIK*] (f. 86). Nous avons également consulté les Archives des films de fiction [*Gosfilmofond*] et notamment le dossier relatif à *Avant l'aurore* [GFF 1/2/1/933], ainsi que des articles de presse publiés essentiellement à Tachkent (*Pravda Vostoka, Toshkent Oqshomi, Nafosat*). En revanche, nous n'avons pas trouvé d'article relatif à S. Khozhaev dans le quotidien en langue ouzbèke *Qizil O'zbekiston*. Nous nous fondons également sur un ouvrage paru récemment (Akbarov, 2005) et sur plusieurs articles publiés au début des années 1990, alors que les Archives du Parti et celles de la Police Politique ont été ouvertes aux chercheurs pour un court moment (Karimov, 1992 ; Akbarov, 1992). Enfin, nous avons utilisé un article du fils de S. Khozhaev, Hamid Sulaymon (en russe Khamid Sulejmanov) découvert au Musée National d'Histoire, malheureusement sans référence, vraisemblablement publié dans la revue *Kino*, n° 11 de 1966. De nombreux passages de cet article sont reportés – sans référence – dans les articles de Karimov (1992) et dans celui d'Akbarov (1992). A été sollicitée, enfin, la notice bibliographique (anonyme) de S. Khozhaev publiée dans *O'zbek Milliy Entsiklopediasi* (2005, p. 550). Je tiens à remercier chaleureusement Stéphane A. Dudoignon pour les nombreuses remarques qu'il m'a faites lors de la lecture de la première version du texte.

Keywords : Cinema, 1916 uprisings in Central Asia, Theater, Anti-Russian feelings, Nationalism, Censorship, Representation, Islam.

Résumé

Ce texte est une étude du film *Avant l'aurore* (ouzb. *Tong Oldidan*, rus. *Pered Rassvetom*) de Sulejman Khozhaev, réalisé en 1933 par les studios *Uzbekfilm*. Consacrée aux révoltes de 1916 dans la région de Djizak, cette œuvre doit participer à la propagande soviétique, mais elle est terminée à une période de réinterprétation historiographique où la politique de l'Empire russe commence à être réévaluée positivement. *Avant l'aurore* se fait le porte-parole d'un discours historique très critique à l'égard non seulement de la période coloniale tsariste, mais également des Russes en général. L'exaltation de violents sentiments anti-russes et certaines scènes du film paraissent aussi suggérer une autre réalité, celle de l'Asie centrale du début de la période soviétique. En l'état actuel des documents disponibles (les archives du Parti sont fermées aux chercheurs occidentaux), ce texte est avant tout une proposition de lecture de l'œuvre de S. Khozhaev.

Mots-clefs : Cinéma, révoltes de 1916 en Asie centrale, théâtre, sentiments anti-russes, nationalisme, censure, représentations, islam.

Ân su-ye anjoman nist bejoz vahm o zan
Chasm napushide-ye 'âlam-e digar kujâst ?[2]
[Ce côté-là du monde n'est qu'imagination, supposition
Et l'autre monde, manifeste à l'oeil nu, où est-il ?]

Introduction

Réalisé en vue de fêter le 10e anniversaire de la République Socialiste Soviétique d'Ouzbékistan[3], le film *Avant l'aurore* ne verra jamais le jour sur les écrans d'Ouzbékistan et encore moins sur ceux d'URSS. Cette œuvre de S. Khozhaev est une reconstitution historique des révoltes de 1916, dans laquelle il présente la situation économique et politique comme une des causes du soulèvement provoqué par la publication du décret impérial de conscription des

2 Extrait du drame de Fitrat, *Bedil* (édition de 1924) : Allworth, 2002, p. 307.

3 Proposition de synopsis par S. Khozhaev pour le jubilé de la RSS Ouzbèke : CGA RUz, f. 86, op. 10, d. 369, ll. 1-34. Deux autres documents relatifs à des projets de films par El' Registan, jamais réalisés, étaient également présents dans ce dossier du fonds du Comité Central Exécutif [*TsIK*] : le synopsis *Potomki Vodonosa* [Les descendants des porteurs d'eau] et le scénario de *Istorija molodogo cheloveka* [L'histoire d'un jeune homme].

populations musulmanes de l'Empire pour les travaux d'arrière-front. Ce soulèvement est alors représenté comme un mouvement de libération nationale anti-coloniale qui fédère l'ensemble de la population autochtone centrasiatique. Seulement, le contexte historiographique change à partir du début des années 1930 et la politique impériale russe est perçue positivement. Le regard porté par S. Khozhaev sur la période coloniale commence donc à être contesté lorsque la production de son film se termine. Œuvre de propagande, production officielle des studios *Uzbekfilm*, *Avant l'aurore* pourrait également nous révéler autre chose de la réalité soviétique et de son fonctionnement. Le cinéma, parfois qualifié de fait social « total », est à la fois un produit économique et le révélateur d'une réalité sociale et politique qui nous renseigne sur la mise en place et l'affirmation d'une domination culturelle par le centre.

Quelques mots sur la vie de Sulejman Khozhaev (1892-1937)

Sulejman Khozhaev naît en 1892 à Tachkent, dans le quartier de Beshyog'och. Il est issu d'une famille d'agriculteurs du côté de son père, et de savants de l'islam du côté de sa mère – son grand-père, mollah, et son oncle font partie des meilleurs *qori*s [lecteurs-déclamateurs du Coran] de la *madrasa* Ko'kaldosh. S. Khozhaev étudie d'abord dans une école élémentaire traditionnelle [*maktab*], puis à la *madrasa* Ko'kaldosh jusqu'à ses 18 ans (1910) où il aurait partagé sa chambre [*hujra*] avec l'écrivain 'Abdullah Qodiriy (1894-1938)[4]. Pendant la période qui précède la Révolution, Sulejman Khozhaev se rapproche du milieu théâtral. Entre 1916 et 1917, il est membre de la troupe de théâtre amateur *Touran* créée dans la vieille ville de Tachkent en 1913 par 'Abdullah Avloniy. Cette troupe, qui a pour vocation de développer un théâtre local, œuvre pour la mise en scène et la diffusion – à l'ensemble du Turkestan – des pièces de théâtre « nationales »[5] contemporaines[6]. Elle se focalise également sur des problèmes d'éducation politique et d'instruction de la population[7]. S. Khozhaev est, aux côtés de

[4] Sulaymon, 1966, p. 6. Naim Karimov estime cette cohabitation peu vraisemblable, tout en insistant sur le fait que S. Khozhaev et 'A. Qodiriy étaient des amis très proches depuis l'enfance.

[5] Le terme « national » employé ici fait référence à l'adjectif ouzbek *milliy* et exprime l'idée de « communauté de destin » qui ne se rapporte pas à une dimension ethnique, comme cela le deviendra après le découpage ethno-territoriale de 1924-1936. « National » évoque, ici, l'idée d'un patriotisme fondé sur l'appartenance à une communauté turco-persane, dont l'islam est un vecteur essentiel d'unité.

[6] La troupe *Touran* met en scène, entre autres, la pièce *Tui* [La Noce] de Nusrullo Qudratullo et *Padarkush* [Le Parricide] de Behbudiy : Karimov, 1992 (1), p. 25.

[7] Allworth, 1964, p. 37.

Mannon Uyg'ur (1897-1955)[8] et de G'ulom Zafariy (1899-1944)[9], un de ses membres les plus actifs et il interprète plusieurs rôles dans certaines pièces mises en scène. Il est, par exemple, le *pristav*[10] dans la pièce de 'Abdullah Qodiriy *Bakhtsiz Kuëv* [Le mari malheureux] et joue un rôle (qu'il n'a pas été possible de déterminer) dans le drame musical *Leyla et Majnun* mis en scène par Sidqiy Ruhullo[11].

La troupe *Touran* perd de nombreux membres après la Révolution[12], car la majeure partie d'entre eux, adhérant au Parti communiste en 1918, est nommée à des postes importants de la nouvelle administration[13]. Sulejman Khozhaev occupe la fonction de chef de la police du quartier de Beshyog'och[14], puis est choisi pour suivre une formation de maître d'école à Samarcande et travaille pour le Commissariat à l'Instruction publique [*Narkompros*][15]. Il est également enseignant pendant plusieurs années dans l'école réformée de Mahmudxo'ja Behbudiy [Maḥmūd Khwāja Bihbūdī][16]. Il fait un séjour à Moscou en 1922[17], puis revient en Asie centrale. Il part travailler dans le Pamir en 1923 comme premier rédacteur au sein du Comité révolutionnaire [*Revkom*][18]. De retour à Tachkent, il est employé dans les Postes et Télégraphes et commence finalement, en 1926, à travailler pour les studios de cinéma en tant qu'acteur, consultant et assistant. En 1928, il est envoyé à Moscou pour suivre

8 Manon Uyg'ur, de son vrai nom Abdulmannon Mazhidov, est metteur en scène de théâtre, acteur et dramaturge. Il commence à travailler au sein de la troupe *Touran* en 1916 en tant qu'acteur, puis à partir de 1918, met en scène de nombreuses pièces de théâtre (Avloniy, Fitrat, Qodiriy, etc.). Il participe également à l'écriture du scénario du film *Alisher Navoiy,* réalisé par Komil Yormatov et produit en 1947 par *Uzbekfilm*.

9 G'ulom Zafariy, poète et dramaturge.

10 Chef de la police locale dans l'administration impériale.

11 Metteur en scène de théâtre, originaire d'Azerbaïdjan.

12 Sur ses ruines, sont formées deux autres compagnies : une troupe qui conserve le nom *Touran* dirigée alors par Uyg'ur et la Compagnie Dramatique Karl Marx [*Karl Marks Nomida Drama Truppasi*], plus progressiste, mais pas entièrement prorusse malgré les apparences. Cette troupe fut par la suite critiquée pour avoir mis en scène des pièces nationalistes et patriotiques, celle de Fitrat et Cholpon en particulier. Elle deviendra en 1920, le Théâtre National Dramatique ouzbek [*O'zbek Davlat Drama Teatri*] : Allworth, 1964, pp. 215-216.

13 Tursunov, 1983, pp. 10-11. 'A. Avloniy, par exemple, deviendra le créateur et le rédacteur de l'organe du Parti *Ishtirokiyun* [Les Socialistes].

14 Karimov, 1992 (1), p. 24 ; CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 950, l. 53.

15 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 1404, l. 14. Copie de l'interrogatoire de S. Khozhaev par la Commission de purge d'*Uzbekkino*, le 8 avril 1931.

16 Karimov, 1992 (1), p. 24.

17 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 950, ll. 50-57. Cette déclaration de Sulejman Khozhaev est envoyée au Comité Central du Parti communiste suite à la décision de l'exclure du Parti. Ce document, non daté, a vraisemblablement été écrit au début de l'année 1931.

18 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 950, l. 50.

des cours de réalisation à l'Institut d'État du cinéma [*GIK*], mais rentre à Tachkent au bout d'un an sans les avoir terminés[19]. Il se peut aussi qu'il ait suivi cette formation par intermittence entre 1928 et 1932, enchaînant des allers-retours entre Tachkent et Moscou[20]. Sulejman Khozhaev est activement impliqué dans la propagande anti-religieuse du jeune État soviétique et il a des responsabilités politiques au sein de l'organisation activiste athéiste des Sans-Dieu (en ouzbek *Xudosizlar* ; en russe *bezbozhniki)*[21]. À ce titre, il publie à Tachkent en 1931 un recueil de nouvelles intitulé *Khudosizlar qishlaqi* (*Kino Roman)* [Le village des Sans-Dieu (ciné-roman)][22]. Il participe à de nombreux tournages et joue d'ailleurs le rôle de saint homme dans le film de propagande anti-religieuse *La fille du Saint* réalisé par Oleg Frelikh (1931).

Sulejman Khozhaev et Nabi Ganiev sont les deux premiers natifs d'Ouzbékistan à avoir bénéficié de la politique d'indigénisation en matière de cinéma. Tous deux ont été consultants durant les années 1920 lors de tournages réalisés en Asie centrale par des cinéastes venus des grandes métropoles russes et invités par les studios ouzbeks. S. Khozhaev semble sincèrement reconnaissant au nouveau pouvoir soviétique et s'en vante même :

> « parmi les nationaux [*nacionaly*] ouzbeks je suis peut-être le seul […] qui, grâce à la civilisation soviétique [*sovetskaja civilizacija*], ait reçu une telle ouverture d'esprit [*shirokij krugozor*] et qui ait pu devenir acteur de cinéma, scénariste, écrivain d'œuvres artistiques en ouzbek et en russe, et dramaturge »[23].

Après des chroniques et un court-métrage, *La machine et le coton* [rus. *Mashina i khlopok*], *Avant l'aurore* est le premier – et dernier – long-métrage dont Sulejman Khozhaev ait été réalisateur et scénariste.

Quelques difficultés d'analyse

Le film muet *Avant l'aurore*, est d'une assez bonne qualité narrative, même si quelques scènes semblent ne pas avoir été complètement achevées, ou semblent avoir été montées dans la précipitation, tandis que certains plans

19 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 950, l. 14.

20 « S. Khozhaev », 2005, p. 550.

21 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 950, l. 56. Sulejman Khozhaev est également impliqué dans une société coopérative pour le logement [*ZhAKT*].

22 Khozhaev, 1931. Je remercie Naim Karimov de m'avoir indiqué cette référence et de m'avoir permis de photocopier ce document.

23 CGA RUz, f. 95, op. 7, d. 1404, l. 55.

pourraient avoir été censurés. Le nombre très important de personnages fait parfois obstacle à une compréhension d'ensemble dans la mesure où ils ne sont pas toujours facilement identifiables. L'analyse de ce film comporte également un certain nombre de difficultés d'ordre technique. La première concerne la lecture des intertitres (ou cartons), qui n'apparaissent que quelques dixièmes de seconde à l'écran, l'équivalent de quelques images/seconde et, en même temps, inversées[24]. La lecture en est quelque peu fastidieuse. Une deuxième difficulté est liée à la qualité de la copie, réalisée par captation vidéo, et dont le cadrage n'englobe pas l'image dans sa totalité (différence de format). Il arrive souvent, lors du visionnage, que des personnages sortent du cadre « trop tôt » ou qu'une partie de la scène ait lieu hors champ sans que cette faute incombe à l'opérateur lors des prises de vue. Ce problème de cadrage rend parfois difficile la lecture du texte des intertitres[25].

Cependant, la difficulté la plus importante concerne l'identification de la copie étudiée. Il est, en effet, assez difficile d'affirmer qu'elle corresponde à la dernière version travaillée et montée par S. Khozhaev, d'autant plus que soixante-dix ans se sont écoulés depuis le montage. Le film n'est pas une œuvre artistique figée et la pellicule se coupe et se monte facilement. Malgré tout, l'analyse du film a été confrontée plan par plan à plusieurs documents disponibles, en particulier dans les archives du *Gosfilmofond.* Il s'agit, pour l'essentiel, de deux procès-verbaux : le premier est dressé par le Comité de Contrôle du Répertoire [*Glavrepertkom*] de la RSFSR. Ce document, manuscrit pour une partie, n'est pas daté, mais il est, par déduction, postérieur au 19 mars 1934, date de l'autre procès-verbal. Ce dernier, qui émane du *Glavrepertkom* de la RSS Ouzbèke, autorise la diffusion du film sur le territoire ouzbek pour une durée de trois mois (jusqu'au 19 juin 1934). Ce document est accompagné de la liste du texte des intertitres, signée par le réalisateur et le responsable administratif du département « production » des studios. Cette liste, qui correspond donc à la version définitive acceptée par le Comité de contrôle du répertoire ouzbek, est pour nous d'une extrême importance puisqu'elle constitue en quelque sorte un document témoin. Or, elle coïncide avec le texte et

[24] Cette situation serait due au fait que *Avant l'aurore,* comme d'autres films muets centrasiatiques de l'époque, devait être sonorisé, vraisemblablement dans la seconde moitié des années 1930. On n'aurait donc laissé que quelques plans des intertitres comme point de repère pour la future sonorisation (dialogues). Cependant, cette dernière n'a jamais été effectuée. Il ne semble pas que le film ait été modifié par cette tentative. Les cartons sont en deux langues : russe et ouzbek (caractères latins). Il se peut aussi qu'il s'agisse d'une pratique de censure.

[25] Compte tenu de ces difficultés, le texte en russe a été privilégié, mais il a été comparé, lorsque cela était possible, au texte ouzbek.

l'ordre des cartons de la copie filmique étudiée, à l'exception seulement de quelques intertitres. Les deux principaux cartons manquants concernent la nomination du colonel Ivanov à la tête de la brigade punitive et l'attitude à adopter dans la répression des révoltes (ils seront reproduits plus tard dans notre texte). Bien que ces cartons n'apparaissent pas dans le film, il ne semble pas qu'il y ait eu des incidences sur le montage image des scènes concernant la répression, lesquelles sont à leur place et procèdent d'un continu narratif clair et cohérent. La succession des séquences est logique et, lors des scènes de répression, on distingue à plusieurs reprises des plans montrant des officiers militaires qui pourraient tout à fait correspondre au colonel Ivanov ou à l'évocation du caractère impitoyable de cette répression.

Ainsi, en se référant à ce document, nous estimons avoir étudié une œuvre très proche de celle transmise par les studios *Uzbekfilm* au Comité de contrôle du répertoire de la RSFSR. Par ailleurs, il n'est pas possible de tenter de recréer une « œuvre médiane » avec l'ensemble des documents à notre disposition, notamment parce que ces documents sont d'une trop grande variété narrative[26]. De nombreux personnages disparaissent progressivement au fil de ces versions dans le sens d'une simplification et d'une focalisation sur le personnage principal du film, Qadyr. En outre, cette recherche d'une « œuvre médiane » n'est pas cohérente dans la mesure où la dernière version est l'aboutissement d'un processus de création intellectuelle (de la part du réalisateur d'abord) et le fruit d'interactions avec ceux qui ont émis des critiques lors des visionnages devant le collectif des studios ou lors des projections publiques. Enfin, le réalisateur ne semble pas avoir été à la hauteur de son scénario, certainement trop ambitieux. Le procès-verbal relatif au visionnage des prises de vue mentionne que ces dernières sont pratiquement inutilisables[27]. Ainsi, la version finale du film est aussi dictée par les « ratés » du couple réalisateur/opérateur. Notre matériel de base sera donc le film, mais nous ferons cependant des références régulières au scénario de 1933, dernier document publié et attribué à S. Khozhaev, pour identifier les personnages et donner quelques éclaircissements diégétiques[28] dans les cas où certaines scènes ou séquences ne seraient pas claires.

26 Il s'agit d'un scénario incomplet classé dans les archives sous un faux nom (CGA RUz, f. 86, op. 10, d. 369, ll. 3-25), du scénario de 1933 et du film.

27 90 % des prises de vue seraient à refaire : procès-verbal de la réunion du département « production » des studios, après visionnage des prises de vue, le 1er avril 1933, CGA RUz, f. 1803, op. 2 d. 7, l. 51.

28 La diégèse (du grec *diegesis :* histoire) désigne l'« histoire » du film, l'univers de l'œuvre, le monde qu'elle évoque et qu'elle représente en partie. L'expression fut proposée pour la première fois par Étienne Souriau, en 1951.

L'univers diégétique du film *Avant l'aurore* (1933)

Avant l'aurore est un drame historique en six parties qui porte sur les révoltes de 1916 dans la région de Djizak. Il nous conte l'histoire de Qadyr qui, sous le regard menaçant de l'aigle bicéphale « symbole de despotisme et d'oppression »[29] (premier plan du film), doit se démener pour trouver des moyens de subsistance. S'ensuit alors une lente descente aux enfers. Qadyr finit par être un « objet » très convoité par les notables de la société lorsque le décret relatif à la conscription des populations indigènes est publié. En effet, ces notables cherchent à se libérer de cette obligation et se mettent alors en quête d'un jeune homme qui partirait à leur place. Qadyr ne prend pas directement part aux révoltes, mais se rebelle avec d'autres appelés, lorsqu'il prend conscience de sa position d'esclave (et de bétail) juste avant d'être envoyé à l'arrière-front. Il ne partira pas. Il se retrouve finalement à la tête d'un mouvement révolutionnaire de libération « nationale » et prend la route des montagnes suivi d'une foule d'hommes et de femmes[30]. Le film nous parle aussi de la position de la population indigène, dominée, d'une part, par une bourgeoisie locale [*boy*s[31], djadids[32]] et ses « agents » personnifiés par les mollahs et les *oqsoqol*s et, d'autre part, par le pouvoir impérial russe qui offre le cadre historique de cette double domination.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que plusieurs leitmotiv des films produits en Ouzbékistan entre 1924 et 1934 sont repris dans le travail de S. Khozhaev. C'est notamment le cas pour de nombreux aspects de la trame narrative tirés du film *De dessous les voûtes de la mosquée*[33], comme le lieu et le temps de l'action (Djizak, 1916), l'exploitation des autochtones dans l'industrie de transformation cotonnière, l'appauvrissement de la paysannerie locale par la bourgeoisie dont les *boy*s sont les complices. Ces emprunts ressortent aussi et surtout de similitudes dans le déroulement de la répression[34] et, en particulier, de la représentation du chemin de fer comme garant du maintien de l'ordre, puisqu'il achemine les soldats de la brigade punitive. Toutefois, on

29 Khozhaev, 1933, p. 7.

30 Cette scène n'est pas dans le film mais dans le scénario publié. Il est possible que la copie du film ait été mal réalisée, car les derniers plans manquent, ou que S. Khozhaev ait supprimé cette scène après des critiques émises en projections publiques.

31 Riche éleveur ou propriétaire terrien, qui équivaut au terme russe *kulak* (paysan riche).

32 Réformiste musulman.

33 *Iz-pod svodov mecheti* de K. Gertel' (*Uzbekgoskino*, 1928).

34 À tel point que S. Khozhaev a utilisé au moins un plan (que l'on a réussi à définir) du film de Gertel'. Il s'agit du plan de l'explosion d'un boulet dans une ruelle de Djizak. Cette réutilisation de plan est certainement à mettre sur le compte de la mauvaise qualité des prises de vue.

notera que, dans le film de S. Khozhaev, les autochtones insurgés réussissent à faire dérailler le train. Ce film s'inscrit donc dans une continuité et une évolution des codes de représentation que l'on essaiera de déterminer de façon plus précise dans un travail ultérieur.

Appauvrissement et dépossession, vols et pots-de-vin

Le film de S. Khozhaev dépeint une société où règnent vol et corruption, et dans laquelle le paysan perd toute autonomie financière et économique. Une des premières séquences du film – une scène de pesée à l'usine de coton de Nasyrbek(ov) [*Nosirbek*], directeur d'usine, djadid notoire et membre de la société *Touran* – n'est qu'un préambule. Qadyr (le fils) et Batyr (le père, joué par S. Khozhaev) sont deux paysans qui cultivent et récoltent le coton pour le vendre à l'usine de Nasyrbek. Lors de la pesée, Batyr s'aperçoit qu'il a été floué de façon préméditée par le commissionnaire, le mollah Umar, et par le chargé de pesée. Au lieu des 20 pouds[35] du coton de première sorte que Batyr avait vérifiés avant de venir à l'usine, on lui en attribue 16 de seconde sorte. Batyr se révolte, mais le chargé de pesée le repousse violement et l'envoie à terre. Ce dernier appelle le *pristav* (chef de la police) et un policier. Le mollah Umar leur montre les pierres, qu'il venait tout juste de ramasser, en affirmant à la police que c'était Batyr qui les avait glissées dans son sac de coton. Ce dernier, hors de lui, s'arme du couteau qu'il avait confisqué quelque temps auparavant à son fils et se jette sur le mollah Umar, mais il est empêché de commettre son crime par les personnes présentes et les policiers. Lors de cette scène, l'ouvrier qualifié Vasilij Gorbunov prend la défense de Batyr : apparemment, ce vol prémédité n'est pas un cas isolé. Il s'agit alors d'une des seules scènes de « solidarité prolétarienne » entre Russes et autochtones, ce qui vaudra au film de S. Khozhaev de nombreuses critiques[36].

Qadyr se retrouve alors seul, sans son père qui a été jeté en prison. Il cherche par tous les moyens de l'argent pour le libérer. Commencent alors une lente paupérisation et une marginalisation progressive. Après avoir vendu au bazar ses principaux outils de travail, son cheval et son *arba*[37], il décide de se rendre chez son voisin, le colon et *kulak* Ivan Kravchenko, pour lui demander de lui prêter de l'argent. Le *kulak* lui propose alors de vendre sa terre pour 300 roubles, alors

35 Poud : mesure de poids équivalent à 16,38 kg.

36 Les principales critiques ont été publiées dans la *Pravda Vostoka* du 11 septembre 1933 et du 28 février 1934.

37 Charrette à deux roues, très répandue en Asie centrale et dans le sud de la Russie.

qu'il en avait proposé à Batyr 500 quelque temps auparavant. Qadyr est obligé d'accepter et se retrouve désormais entièrement démuni de sa terre et de ses outils de travail. Il erre tout l'été et tout l'hiver, passe d'administration en administration, distribue des pots-de-vin (au *mingbāshi*[38] A'zamxon et à son serviteur) en espérant pouvoir libérer son père. Les devins et mollahs ne sont pas en reste. Qadyr «*se soucie à sa façon du sort de son père*»[39] et se rend chez un devin qui, après avoir jeté quelques petits cailloux blancs sur un tapis, lui indique que ses vœux seront exaucés. Ultime conseil : ne pas lésiner sur les dépenses.

Les intermédiaires administratifs locaux – *mingbāshi*, scribes, secrétaire… – ne sont pas les seuls corrompus, et les représentants de l'administration impériale sont également intéressés financièrement au bon fonctionnement de l'usine de Nasyrbek. C'est notamment le cas du chef de la police locale que Nasyrbek invite dans son bureau après la bagarre entre Batyr et le mollah Umar. Nasyrbek, qui voit en la personne de Gorbunov un élément dangereux, rallie à sa cause le chef de la police. Sans le quitter des yeux, Nasyrbek sort de sa poche, un peu crispé et incertain, un porte-monnaie contenant un billet de 100 roubles à l'effigie de Catherine II. Il le tend alors au chef de la police qui, après une certaine hésitation, décide de le mettre dans sa poche, les yeux rivés sur le visage de la tsarine et convaincu par son sourire enjôleur (plan rapproché sur le billet et sur une Catherine II tout sourire). Il confirme alors son dévouement à Nasyrbek et à la bonne marche de son usine. L'ouvrier qualifié Gorbunov est ensuite jeté en prison et y rejoint Batyr. Ils se reconnaissent et, attablés, commencent à fomenter un plan contre «*Les* boy *et les fonctionnaires [qui] travaillent de concert, [et qui] sont les ennemis du peuple démuni* […]». Cette scène sera la seconde et dernière manifestation de solidarité prolétarienne entre Russes et indigènes.

Qadyr se met alors à chercher du travail, mais, là encore, son entreprise échoue inévitablement… D'abord parce que personne ne souhaite embaucher le fils d'un mutin… Ensuite, parce que, comme beaucoup de ses concitoyens, il n'a aucune qualification. Cet aspect n'est pas évoqué spécifiquement dans le film au sujet de Qadyr, mais il est suggéré dans le scénario, dans la scène qui suit celle de la corruption du chef de la police locale par Nasyrbek. «*[Celui-ci] écrit dans un bloc-notes en alphabet arabe les lignes suivantes :*

[38] Dans l'administration impériale, le *Ming Boshi* ou *Mingboshi* [chef d'un millier] désigne un représentant de l'ordre issu de la population indigène. Sous sa hiérarchie, se trouvent le *Yuzboshi* [chef de centaine] et le *Ellikboshi* [chef d'une cinquantaine].

[39] Les citations en italiques sans référence correspondent au texte des intertitres.

« maître russe, ingénieur russe, chef de la police russe, …!?!?!? … musulman » sans trouver aucune dénomination à inscrire à la place des points de suspension et des points d'interrogation »[40]. Qadyr est de plus en plus loqueteux, ses habits sont déchirés, ses souliers troués, et il ne trouve aucun appui…



Qadyr dans une scène du film Avant l'aurore.

Privilège et opulence : éviter toute libération nationale

Mais la vie n'est pas dure pour tout le monde. La société russe et certains intermédiaires – les djadids, les mollahs – profitent pleinement de leur position et ne comptent pas la perdre. Nasyrbek connaît l'opulence. Il est souvent montré attablé, entouré d'une quinzaine d'hôtes à chaque fois. Un plan rapproché montre ses mains en train de rompre du pain blanc, par opposition au plan précédant qui montrait une miche de pain noire – celle des prisonniers Batyr et Gorbunov… Le bouchon d'une bouteille de champagne vole, la boisson coule à flots et déborde d'une coupe, une table est richement dressée avec des verres, des plats de *plov,* des assiettes blanches, des couverts… Nasyrbek se lève et porte alors un toast : « *À la culture et à l'instruction !* » [*za kul'turu i prosveshchenie*]. Une quinzaine d'hommes, plusieurs mollahs et *oqsoqol*s, l'avocat djadid, une serviette vulgairement attachée autour du cou et coiffé d'un *topi* [*do'ppi*][41], sont assis autour de la table. Tous les représentants de la société autochtone sont présents.

[40] Khozhaev, 1933, p. 11.

[41] Calot traditionnel de forme carrée porté par les sédentaires d'Asie centrale (ouzbeks et tadjiks principalement). Des cyprès ou des gousses de poivre [*qalamfur / qalampir*] y sont représentés en blanc sur un fond noir ou vert foncé.

L'accès à cette opulence implique un double jeu : être au service du tsar et paraître au service du peuple. Le personnage le plus caractéristique en la matière est celui de l'avocat djadid, dès les premières scènes du film. Sa représentation, non dénuée d'humour par ses ressemblances avec Charlot[42], en fait un personnage assez sympathique par son ridicule. Et son double jeu se signale par les variations de son couvre-chef au gré des circonstances : *topi* ou chapeau européen. Qadyr, chemin faisant à travers la ville nouvelle (dans laquelle se trouve l'usine de Nasyrbek), découvre un parc très avenant et décide d'y entrer pour s'y reposer. Malheureusement, celui-ci ne remarque pas l'écriteau mentionnant que «*l'entrée est interdite aux Sartes, aux chiens et aux soldats*».



Image du film Avant l'aurore.

Quelques « gentlemen » [*dzhentel'men*][43] et quelques femmes de type européen y sont assis. Il fait bon vivre. Qadyr s'assoit sur un banc et se délecte de la fraîcheur d'une légère brise (plusieurs plans de feuilles frémissantes). Une femme russe**,** assise à ses côtés, fait une moue légèrement dégoûtée et un petit mouvement en arrière en le voyant. Sur un autre banc, non loin de là, l'avocat djadid ne se détourne de la lecture de son *Vaqt*[44] que par quelques coups d'œil timidement intéressés en direction de la jeune femme. Une fillette joue avec son ballon, et vient donner une petite tape sur la jambe de Qadyr, des jeunes gens s'amusent… Ce moment de bien-être prend fin avec l'arrivée du gardien du parc qui se dirige à grands pas menaçants vers Qadyr (plan moyen de ces bottes en marche en direction de la caméra posée au sol). Il s'empresse

[42] Les films de Charlie Chaplin ou Buster Keaton étaient diffusés à Tachkent. Douglas Fairbanks était un acteur particulièrement apprécié, notamment dans le film *Le voleur de Bagdad.*

[43] Khozhaev, 1933, p. 10.

[44] *Vaqt* [Le Temps], quotidien politique et littéraire djadid publié à Orenbourg (1905-1918) en langue tatare.

de le mettre dehors sous les rires et les moqueries des « Européens ». Seul l'avocat djadid fait profil bas et préfère se cacher derrière son journal. Qadyr, mis dehors, manque alors de se faire renverser par l'attelage de Nasyrbek caractérisé ironiquement d'« éclairé national » [*nacional'nyj prosveshchenec*][45].

L'avocat djadid, qui est également le traducteur – intermédiaire par excellence reliant les deux mondes – du général-gouverneur du Turkestan lors de son allocution avant le châtiment des révoltés, et Nasyrbek craignent toute émancipation « nationale ». Après la publication du décret, l'*ellikboshi*[46] est assassiné car il a le malheur de lire à la foule la liste des appelés. Nasyrbek convoque alors une session extraordinaire de la société *Touran* qu'il préside et s'inquiète : « *Je dois remarquer que le soulèvement ne nous apportera rien de bon et nous devons faire des efforts pour l'arrêter* ». Nasyrbek continue, après quelques remarques des personnes présentes : « *Nous devons adresser une supplique au gouverneur lui proposant de donner des hommes comme soldats* […] *et non pour les travaux d'arrière-front* ». Le mollah présent s'insurge : « *Vous voulez faire du musulman un soldat et le nourrir avec du porc ?! Je ne suis pas d'accord !* ». L'avocat djadid, présent lui aussi, n'écoute pas vraiment et demande à son voisin de lui répéter ce qui vient d'être dit. Nasyrbek continue de parler (sans que le moindre intertitre ne retranscrive son discours), puis la caméra quitte le visage de Nasyrbek pour s'arrêter sur un grand portrait en pied placé derrière lui… Le point se fait progressivement et l'on découvre le visage de Nicolas II : la société *Touran* est bien au service du tsar.

La peur de toute émancipation « nationale » se manifeste également dans l'une des dernières scènes du film. L'avocat djadid, qui fait encore office de traducteur auprès des gardes de l'armée impériale en charge de réunir les appelés, joue cette fois la carte « autochtone » (il est coiffé d'un *topi*) avec beaucoup de zèle et d'emphase : « *Frères musulmans* »… « *Frères volontaires* »… surenchérit-il alors que deux jeunes conscrits se moquent de lui. Des femmes et des enfants sont assis un peu plus loin. « *Regardez, on amène encore un 'volontaire'* » (il s'agit de Qadyr). Le mécontentement s'amplifie lorsqu'une femme se lance vers son mari et qu'elle est vertement repoussée par un garde… Le djadid fanfaronne : « *Ne vous tracassez pas pour vos familles, on s'en chargera !* ». Un conscrit crache, le regard méchant. La tension monte à tel point qu'éclate une bagarre générale. L'avocat djadid est le premier à prendre ses jambes à son cou devant ce début de rébellion.

[45] Khozhaev, 1933, p. 10.
[46] Voir note n° 38.

Le déclenchement des révoltes, la répression et l'exacerbation de sentiments anti-russes

La première vague de mécontentement, qui s'amplifiera et donnera naissance aux révoltes, se manifeste à la lecture, sur la place publique, du décret, puis à la lecture de la liste des appelés par l'*ellikboshi*. La caméra propose d'abord un plan rapproché du décret impérial en *turki*/ouzbek, puis un index parcourt les lignes du document, avant l'apparition de l'intertitre en russe :

> « *Le 25 juin 1916, il a été décidé par l'Empereur et souverain d'ordonner : pour le travail de construction des édifices de défense et de communication militaire dans la région occupée par l'armée et, en général, pour tout autre travail nécessaire à la défense du pays, d'attirer, pour toute la durée de la guerre actuelle, les populations masculines et indigènes de l'empire âgées de 19 à 43 ans inclus et énumérées ci-dessous : la population indigène des régions du Syr Darya, du Ferghana, de Samarcande, d'Ai-Malinsk, de Semipalatinsk, du Semirechie, d'Ouralsk, de Turgan et de la Caspienne, etc.* ».

Des hommes et des femmes écoutent un homme en train de lire à haute voix le décret. Un mollah lance : « *Soumettez-vous à Dieu, à son Prophète et à l'homme qui vous gouverne* ». Une femme réagit : « *Ne donnons pas nos maris, ceux qui nous nourrissent [kormil'cy] !* ». L'*ellikboshi,* qui tient la liste des appelés dans ses mains, perd patience : « *Vous ne venez pas ? Votre liste est entre mes mains* ». « *Celui qui ne se soumet pas à l'ordre du tsar – je le dénonce aux autorités !* ». Un homme crie : « *Battez-le ! Battez l'ellikboshi* » et d'autres renchérissent : « *Tuez-le !* ». L'*ellikboshi* est tué par la foule, le mollah Umar s'empresse de prévenir Nasyrbek.

Incarnant alors la figure du traître, celui-ci s'empresse à son tour de prévenir les autorités impériales. Un cavalier au galop (le mollah Umar) est muni de la missive de Nasyrbek « *Strictement confidentiel – À l'attention de sa Grandeur le Chef de district ou à l'attention du Chef de gare* ». Le mollah Umar remet donc la lettre au chef de la station qui déchire l'enveloppe et commence à lire : « *Votre Grandeur ! Je vous écris pour vous prévenir que les sujets musulmans se sont révoltés contre les Russes. Dépêchez-vous de vous cacher* […] *Le danger menace. Votre dévoué* […] ». Des hommes, armés de bâtons, traversent les rails. La missive est également transmise au chef de district [*uezd*] qui, en sueur, transmet un message au télégraphiste. Les révoltés s'approchent de l'administration de district. Une femme habillée de blanc, le visage découvert, s'avance. Le chef du district la met en joue par la fenêtre, vise et tire. La jeune femme tombe. La cavalerie s'organise et tente de faire face aux

révoltés, l'ordre d'« *ouvrir le feu sur les villages* » est donné. Des hommes et des femmes courent et se barricadent dans leur maison.

Les hommes, armés d'outils agricoles pour la plupart, se regroupent et, dans le camp adverse, la répression s'organise peu à peu. Plusieurs intertitres n'apparaissent pas dans le film, mais sont mentionnés dans le scénario (pour la plupart) ou dans la liste du texte des intertitres envoyés au *Glavrepertkom* de la RSFSR[47]. Les principaux cartons concernant la répression sont une reproduction vraisemblablement originale de deux ordres[48] :

L'ordre n° 87 du 15 juillet 1916 relatif à la nomination du colonel Ivanov qui prend la tête de la brigade punitive [*karatel'nyi otrjad*] :

> « Vous êtes nommé chef de la brigade punitive[49], faites preuve de fermeté, de détermination et soyez sans pitié, les actions punitives se définissent par le recours, envers les indigènes, à des moyens allant jusqu'à la destruction des zones de peuplement de la population insurgée. Le général Erofeev ».

Et l'ordre n° 2 du 17 juillet 1916, relatif au comportement à adopter lors de cette action punitive, envoyé au chef d'état-major, le colonel Mikhajlov :

> « Je vous propose[50] de montrer à la vermine indigène [*tuzemnyj sbrod*] toute la folie des révoltes, de ne pas lui donner la possibilité de rentrer le soir dans ses foyers, de la laisser sans moyens de survie et de l'obliger à crever de faim dans la steppe et les montagnes. J'exige du chef de la brigade[51] calme et détermination, j'ordonne catégoriquement d'affirmer une confiance en soi et de faire comprendre aux gens que la semelle de la vieille botte d'un soldat russe vaut plus cher que mille chiens indigènes [*tuzemnye svolochi*]. Le chef de l'expédition punitive ».

L'article de B. Qosimov vient renforcer la véracité historique de cet ordre en citant le témoignage de L. Alimi publié dans le journal *Ier Iuzi* n° 11 (1925),

47 En voici la liste, d'après les documents du *Gosfilmofond* GFF 1/2/1/933 : intertitre n° 88 (présent dans le film) : « Dans la province du Turkestan, en vingt-quatre heures, il ne restait plus de village ni d'aoul » ; intertitre n° 89 : « …pris par la haine de la conscription obligatoire des indigènes de la part du tsar » ; n° 90 : « *Tue-nous tous !* » ; n° 91 : « Ou renonce à ton ordre ! » ; n° 92 : « Nous ne donnerons pas nos bienfaiteurs » ; n° 93 : « Les insurgés ne pouvaient que passer à l'acte… » ; n° 94 : « Et… » ; n° 95 : « … rentrer ». Suivent alors les intertitres n° 96 et n° 97 qui sont reproduits dans l'article.

48 Le scénario publié mentionne le fait que les documents proviennent des Archives centrales (*central'nyj arkhiv*) (p. 15), et mentionne le « texte des ordres » entre parenthèses à deux reprises (pp. 61-62) : Khozhaev, 1933. Les quelques renseignements sur le travail préparatif du film sont mentionnés par Kh. Abul-Kasymova, qui parle seulement d'un travail long et méticuleux d'études de documents historiques concernant les révoltes de 1916 *in* Abul-Kasymova, 1965, p. 96.

49 Le scénario publié mentionne simplement *vojska* : Khozhaev, 1933, p. 60.

50 Cette première partie de phrase est absente du scénario publié : *ibidem*.

51 « De la brigade » absent du scénario : *ibidem.*

qui écrit que « le gouverneur militaire du Ferghana, le général Ivanov, avait déclaré publiquement que la valeur de mille autochtones n'arrivait pas à la hauteur du talon d'un de ses soldats […] »[52]. On peut aussi y déceler une incohérence historique, puisque les révoltes représentées dans le film sont celles de Djizak et non celles du Ferghana. Cette incohérence n'enlève cependant rien au caractère violent de la répression, quelle que soit la région concernée[53] ; ce second ordre serait alors là pour figurer et symboliser cette violence.

L'expédition punitive est effectivement à la hauteur de ces ordres, comme le confirment les forces en hommes et en armes déployées à cet effet[54]. Une scène du film en illustre parfaitement l'extrême cruauté. Alors que les révoltes commencent à s'étendre, que les maisons brûlent et que « *les bâtons et les poings ne pouvaient résister aux* […] *canons et aux mitraillettes* », une jeune femme encore épargnée par l'avancée de la répression militaire, joue avec son jeune enfant dans le calme. Mais soudain, retentit une explosion. Prise de peur, la femme tente de protéger son fils, mais est finalement blessée et périt dans une seconde explosion, laissant le garçon orphelin. La charge de la cavalerie se fait de plus en plus pressante, signifiée par plusieurs plans rapprochés de sabots de chevaux au galop, qui s'accélèrent par un montage de plus en plus rapide. Parallèlement, Qadyr est à terre, dans la poussière, et relève doucement la tête. Il pense à son père et un montage alterné nous le montre en train de mourir sous les coups de fouet de ses gardiens de prison. Qadyr pleure et se tient le visage dans les mains. Puis, il aperçoit l'enfant non loin de lui, resté seul sur un tas de ruines et qui cherche sa mère des yeux. La brigade punitive arrive et deux cavaliers font leur apparition. En voyant un poulet noir courir devant eux, l'un des gardes dit à l'autre : « *Tiens, un poulet sarte qui n'a pas été achevé !* ». Les deux cavaliers s'arrêtent, mettent en joue et visent le poulet. Mais c'est l'enfant qui tombe sous les balles. Qadyr sursaute en voyant la scène. Les deux soldats, vexés d'avoir manqué le poulet, repartent. Qadyr prend peur, se traîne par terre et se cache derrière une butte. La cavalerie continue d'avancer. Intertitre : « *Voilà comment le pouvoir tsariste a calmé* […] *la*

52 Qosimov, 1996, p. 19.

53 Le caractère violent et brutal de la répression des révoltes est également évoqué par Daniel Brower (2003, p. 2), au sujet du soulèvement des Kirghizes nomades dans la région du Semirechie. Les violences et les attaques sont perpétrées tant par les régiments militaires que par les colons russes et plusieurs milliers de Kirghizes périssent. Voir également Brower, 1996.

54 Kh. Z. Zijaev (1991, pp. 34-35) cite d'après les archives militaires, que 14 bataillons et demi avaient été déployés, 33 centaines [*sotni*], 42 canons et 69 mitraillettes ; la référence aux CGVIA SSSR, fonds de l'état-major principal de la partie asiatique, op. 293/916, d. 4, l. 122.

révolte qui a éclaté spontanément en Asie centrale en 1916 ». Sur le monticule, un chaton fait son apparition, à la place du garçonnet.

Éviter la conscription

Dans le film, le déclenchement des révoltes par la publication du décret a donc donné lieu à de fortes actions répressives, largement utilisées par le réalisateur pour exacerber des sentiments anti-russes. La publication du décret a également engendré deux attitudes pour éviter la conscription des autochtones puisque « *un conscrit devait être proposé toutes les trois maisonnées* ». Certains tirent à la « courte paille » : celui qui tombe sur le petit papier blanc sur lequel est inscrit le mot « *qora* » [noir] est bon pour le départ. D'autres, dont le rang social est plus élevé, cherchent un homme qui pourrait partir à leur place. « *Celui qui possède peut employer* […] ». Qadyr devient alors une proie idéale pour celui qui veut éviter la conscription. Les documents des archives militaires cités par Kh. Z. Zijaev attestent de cette possibilité pour un certain nombre de notables :

> « La violence des incidents [perpétrés par] une large masse de populations a entraîné l'exemption de la conscription des représentants de l'administration locale de bas échelon, des *imāms*, des mollahs et enseignants des écoles coraniques [*muddari*s], ainsi que de tous les gens bénéficiant des droits nobiliers [*prava dvorjan*], des descendants de citoyens honorables ou de ceux bénéficiant des droits attribués aux citoyens honorables [*pochetnyj grazhdanin*] »[55].

Commence alors une longue quête dans laquelle *« tout le monde cherchait un vagabond »*[56]. Et la charge peut se monnayer cher. Le directeur des bains[57] qui avait « sauvé » Qadyr de la pauvreté en le nourrissant et en l'habillant négocie d'abord sa propre exemption. Ils se rendent ensemble sur le lieu de rassemblement des appelés. Qadyr, propret et étonné par sa nouvelle apparence, ne comprend pas encore. Le propriétaire des bains négocie avec deux hommes : « *1 000 roubles, pas un de moins !* ». Puis l'attelage de Nasyrbek arrive dans la cour, il descend et s'approche de Qadyr. Commence alors un marchandage de plus en plus insoutenable. Nasyrbek et le directeur des bains se l'arrachent et renchérissent comme sur un marché aux esclaves. Le propriétaire des bains s'insurge : « *Vous voulez me le prendre sans contrepartie ?* » […]

55 CGVIA, f. « Partie asiatique de l'état-major », op. 263/916, d. 42, ch. III, ll. 16-17 *in* Zijaev, 1991, p. 29.

56 Texte mentionné dans GFF 1/2/1/933, intertitre n° 123 : « Chacun cherchait un [homme] sans demeure et sans terre [bezdomnyj i bezzemel'nyj] ».

57 L'identité de cette personne n'est pas clairement définie dans le film. C'est le scénario qui donne ces indications : Khozhaev, 1933, p. 16.

«*Je l'ai nourri, habillé !*». Et Nasyrbek de répondre : «*C'est un parent* [*rodstvennik*], *j'étais à sa recherche* […]». Qadyr regarde la scène, Nasyrbek tend finalement un billet au propriétaire des bains… Les enchères atteignent donc 1 000 roubles[58]. Qadyr réalise alors : «*Ils me vendent comme du bétail*». Il fixe des yeux Nasyrbek qui baisse la tête, honteux. Qadyr regarde autour de lui et s'empare d'une grosse pierre qu'il jette sur Nasyrbek. Ce dernier s'écroule et n'a pas le temps de sortir son pistolet de sa poche[59]. Il tombe sans vie. La prise de conscience de cette domination aura été lente dans l'esprit de Qadyr. Il aura fallu attendre cette dernière séquence du film pour qu'il comprenne littéralement sa position d'esclave et de bétail et qu'il se révolte.

« À Boukhara et dans ses environs, le passé est présent »[60]

Jusqu'ici, notre étude du film restait cantonnée à un premier niveau d'analyse, celui d'une représentation de la société impériale. Mais, à partir de la séquence décrite ci-dessous, s'opère un très probable glissement sémantique. Revenons donc un peu en arrière dans le film, avant que Qadyr ne se révolte lors de son appel pour le départ, c'est-à-dire deux semaines après la répression des révoltes, lorsque les coupables doivent être exécutés. La place publique est composée d'une partie basse, où se trouve la «plèbe» autochtone assise, et de deux parties surélevées, où se trouvent, d'un côté, plusieurs potences où pendent des corps, bien droits, et, de l'autre côté, la tente qui accueillera le gouverneur et ses invités. Dans la résidence du général-gouverneur du Turkestan, des gardes impériaux, des cosaques, des femmes aux belles ombrelles s'affairent et se préparent pour se rendre sur la place publique et assister à l'exécution. Le cortège d'attelages et d'ombrelles prend la route, et Qadyr, se trouvant sur leur chemin avec une jarre pleine d'eau, est obligé de faire un écart et de sauter dans le canal de dérivation [*ariq*] pour éviter de se faire écraser. Le cortège passe, Qadyr se relève, sa jarre est à terre, brisée. Sur la grand-place, la fanfare militaire commence à jouer pour l'arrivée du gouverneur et de ses hôtes. Un comité d'accueil composé d'« autochtones » – avocat djadid, Nasyrbek, *boy*s, mollahs, etc. – et de Russes – le *kulak* Ivan Kravchenko, un pope…– les attend avec des présents.

58 B. Qosimov cite le *Vaqt* du 30 août 1916, dans lequel il est fait mention que « de riches Turkestanais pouvaient aller jusqu'à payer 1 000 à 1 500 roubles pour faire remplacer leur fils »: Qosimov, 1996, p. 118.

59 Nasyrbek échappe à l'interdiction du port d'arme faite aux autochtones. Au début du film, Batyr avait confisqué à Qadyr le couteau qu'il portait du fait de cette interdiction.

60 Allworth, 2002, p. xvi.

Le gouverneur arrive enfin (les Sartes se lèvent) et scrute la plèbe (très forte contre-plongée). Les Sartes s'agenouillent alors, puis se mettent en position de prière, le front touchant le sol pour certains. Plusieurs plans suivent : la fanfare militaire, un soldat avec une mitraillette, la potence et les pendus. Le gouverneur monte jusqu'à la tente avec les cosaques et les femmes aux ombrelles. On aperçoit aussi l'avocat djadid habillé à l'européenne. Le comité d'accueil salue le gouverneur, les notables turkestanais se mettent à genou et baissent la tête, alors que les gens de type européen le saluent debout mais avec beaucoup de déférence, en tendant les cadeaux que prennent les soldats accompagnant le gouverneur. Plusieurs plans se succèdent encore : le *koulak* se recoiffe et avance vers le gouverneur, un autre Russe se refait la moustache, un vieux-croyant (?) s'approche encore… Puis un mollah avance en courbant l'échine, vient ensuite un *boy* qui serre la main du gouverneur. Suit encore un plan des Sartes, toujours la tête sur le sol. Retour sur la poignée de main : le *boy* est en véritable position d'adoration face au gouverneur. Plan rapproché sur leur poignée de main et sur celle du gouverneur qui la retire un peu dégoûté. Tout le monde le suit alors vers la tente. Vient un plan d'ensemble montrant de nouveau la plèbe sarte toujours en position de prière (en bas) et la tente du gouverneur (en haut). Le gouverneur – au milieu de ses invités – commence à parler et l'avocat djadid traduit : « *Son excellence daigne vous autoriser à lever la tête* »[61].

Cette scène figure à elle seule toute la société turkestanaise représentée dans le film. Le gouverneur et sa « cour », les intermédiaires – djadids, *boy*s, mollahs, les colons russes … – et, enfin, le peuple. Leurs positions sociales sont clairement représentées par leur positionnement spatial : le chef et ses suppôts en haut, le peuple, en bas. Le caractère dévotionnel, appliqué à un homme – le gouverneur – transforme alors le peuple, par la contrainte, en adorateur d'idoles, et le gouverneur auquel est vouée cette dévotion représente ainsi une figure satanique. Jusque-là, la représentation de la société impériale reste en accord avec un discours officiel soviétique qui diabolise encore l'Empire, ce qui ne durera plus très longtemps. Le peuple est spolié et exploité par les intermédiaires, eux-mêmes dominés par le gouverneur et implicitement le tsar, qui forment le cadre politique et institutionnel dans lequel sont commises toutes ces exactions. Et les djadids cumulent aussi les tares. Ils personnifient d'abord la figure du traître, car au lieu de soutenir les

61 En russe : « *Ego prevoskhoditel'stvo soizvolilo razreshit' vam podnjat' golovu* » ; en ouzbek : « *General hazratlari bashingizni sajdadan kotarishga ijazad berdilar* » ; en ouzbek moderne : « *General xazratlari boshingizni sajdadan ko'tarishga ijozat berdilar* ».

révoltes[62], ils en informent les autorités. Ils sont également panturcs dans la mesure où ils cherchent, lors d'un dîner chez Nasyrbek, à aider la Turquie[63]. Ils sont aussi panislamistes car, lors de ce même dîner, ils collectent des fonds destinés au califat. Enfin, ce sont des bourgeois qui exploitent le peuple (Nasyrbek et son usine) et se jouent de lui (l'avocat djadid).

Seulement, le travail sur cette scène d'« adoration » portée au général-gouverneur coïncide avec la lecture d'une description figurant dans un pamphlet, signé par Mustafa Chokay oglu [Chokaev] (1886-1941)[64], qui raconte que « le 21 janvier 1925, lors de l'anniversaire de la mort de Lénine, la population musulmane du vieux Tachkent, sur les ordres des autorités, dut s'agenouiller et rester quelques minutes dans cette position dégradante de véritables esclaves coloniaux. Cet acte odieux du pouvoir soviétique resta longtemps sous silence dans les journaux soviétiques. Et ce ne fut que deux mois et demi plus tard, le 9 avril 1925, que le journal de Tachkent, le *Qizil O'zbekiston* [l'Ouzbékistan rouge] se décida à publier un article de son correspondant de Moscou[65]. M. Chokay mentionne aussi que cet acte d'agenouillement était « réservé » aux seuls musulmans (ce qui est aussi figuré dans le film) : « Pourquoi les musulmans doivent se mettre à genoux, tandis que les non musulmans restent debout et crient : 'Lénine est mort, mais son œuvre est éternelle ?' »[66].

Le général-gouverneur du Turkestan serait-il alors une figuration de Lénine ? Le parallèle fait relativement sens pour plusieurs raisons. D'abord, il y a de très fortes probabilités que cette « humiliation nationale aussi incroyable »[67] reste profondément ancrée dans les mémoires et que sa « cinégénie »[68] devienne ainsi source d'inspiration pour le réalisateur. Ensuite, parce que la

62 Certains djadids voyaient par cette conscription un moyen pour les populations centrasiatiques de s'intégrer davantage à l'Empire : Khalid, 1998, p. 241.

63 Il s'agit notamment du discours fait par l'avocat djadid dont les intertitres exacts sont : « *Mon Dieu ! Cela fait déjà un an que dure la guerre* »… « *On a beaucoup aidé le Tsar russe* »… « *Je propose que l'on envoie de l'aide à nos frères Turcs* »… Réponse de son voisin « *C'est la guerre maintenant… et les contacts avec la Turquie sont coupés* ».

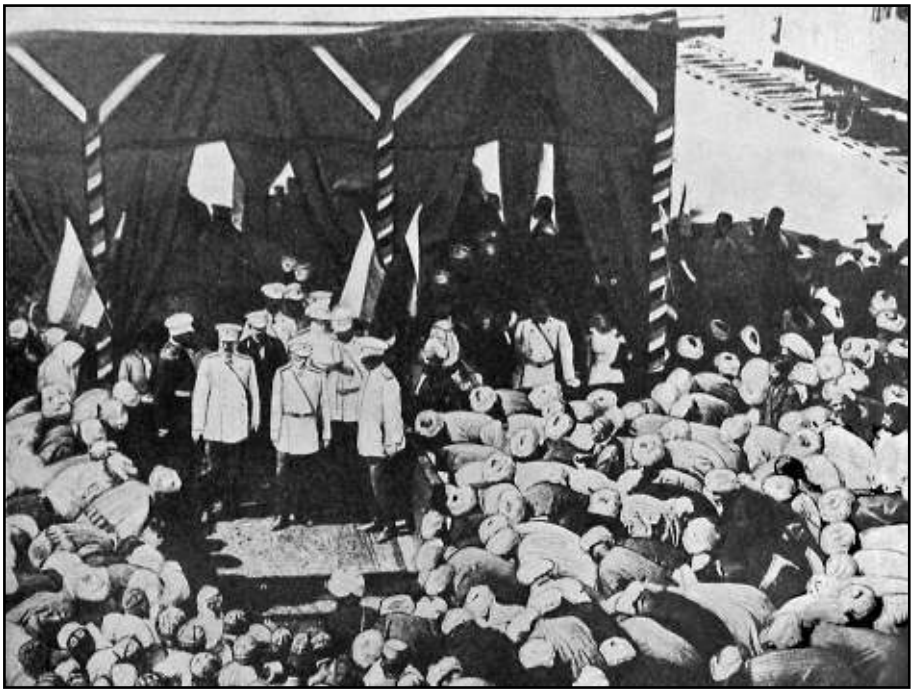
64 Mustafa Chokay oglu est une des grandes figures de la lutte pour l'indépendance du Turkestan. Né dans une famille aristocratique de la région de Kyzyl Orda (actuel Kazakhstan), il fait des études de droit à Saint-Pétersbourg et participe activement à la vie politique du Turkestan. Il est l'un des dirigeants de l'éphémère gouvernement provisoire du Turkestan autonome, basé à Kokand (décembre 1917-février 1918) et s'exile ensuite en France, en Angleterre, et finalement en Allemagne, où il finira ses jours.

65 Cité *in* Tchokaieff, 1928, p. 19.

66 *Ibidem*, p. 58.

67 *Ibidem*.

68 Ce mot est calqué sur le terme « photogénie ».



Les autorités russes venues sur place calmer la révolte de Djizak (1916)

rhétorique religieuse est utilisée – au moins dans les années 1920 – pour parler de Lénine et essayer de légitimer les idées marxistes-léninistes et le pouvoir soviétique en Asie centrale[69]. Lénine devient le « prophète de l'Orient »[70], alors que Mahomet est relégué au rôle de « prophète social ». Mais contrairement à ce dernier, Lénine est un prophète bien « réel » :

69 Cette rhétorique n'est cependant pas spécifique à l'Asie centrale. L'influence des formes et des thèmes religieux pour représenter Lénine et les Bolcheviks est très présente, entre autres, dans les affiches et fascicules publiés au début des années 1920. « *Les Bolcheviks sont comme les apôtres qui apportent au peuple la lumière et la vérité* » (Tumarkin, 1983, p. 69). Le pouvoir soviétique initie (d'abord vers 1924, mais surtout à partir du début des années 1930 en Asie centrale) une véritable propagande anti-religieuse. L'islam n'avait pas été particulièrement attaqué par les politiques officielles de la Russie tsariste (Karimov, 2001, p. 182), caractérisées par une faible ingérence [*ignorirovanie*] dans la sphère sociale et religieuse (Keller, 2001, p. 28). Les ulémas devaient cependant prêter serment d'allégeance (O'Neil, 2006, p. 32).

70 « *Lenin prorok na Vostoke* » [Lénine prophète en Orient] tiré d'un article de Abuzjam (1924, p. 3), membre du Comité central du Parti communiste palestinien. Moustapha Tchokaieff [Mustafa Chokay oglu] cite un article du *Qizil O'zbekiston* intitulé « Lénine, est-il un prophète ou non ? » sans mentionner de référence exacte. Des sourates du coran ont été utilisées pour tenter de démontrer que « Lénine était un prophète » ou qu'il « possédait un don de clairvoyance prophétique » : Tchokaieff, 1928, p. 41.

> « Lénine n'est pas un prophète d'outre-tombe [*zagrobnyj*] mais [un prophète] de la vraie vie ; il n'est pas un prophète du ciel, mais de la terre. Lénine est terrestre [*zemnoj*]. Il ne veut pas améliorer l'homme pour le ciel, mais améliorer la vie de l'homme sur terre »[71].

Les activistes athéistes mettent à contribution la symbolique et le vocabulaire religieux de l'islam, afin de montrer « la compatibilité de l'identité nationale avec le marxisme-léninisme ». Il est possible que S. Khozhaev se soit réapproprié ce procédé en le détournant…

L'hypothèse d'une critique du pouvoir soviétique par S. Khozhaev est renforcée par certains autres éléments. Cette séquence est tout d'abord particulièrement marquante par sa longueur diégétique (et donc son caractère insistant) ce qui lui conférerait un sens particulier : les musulmans doivent rester agenouillés depuis l'arrivée du gouverneur, pendant toute la montée de celui-ci vers sa tente – en incluant la remise des présents – jusqu'à la traduction de l'avocat djadid. Plusieurs minutes se passent donc, même si la durée de cette séquence est de 60 secondes[72]. Par ailleurs, la représentation des révoltés condamnés se rapproche fortement de celle des *basmachi*s qui sont nécessairement borgnes dans l'iconographie soviétique, telle qu'elle est diffusée et « médiatisée » par les photographies et films produits en Ouzbékistan. Ensuite, les sentiments anti-russes mis en exergue dans le film sont particulièrement virulents, le paroxysme étant atteint dans la scène ou le garçonnet est tué à la place d'un poulet. Implicitement, l'enfant n'en a même pas la valeur aux yeux des militaires russes puisqu'ils n'éprouvent aucun remords, mais plutôt de la déception d'avoir manqué la volaille. Enfin, le passé de S. Khozhaev est aussi marqué par des liens avec plusieurs organisations politiques anti-soviétiques, dont il était membre, comme *Turk Odam Markaziyati* [en russe : *Obshchestvo tjurskikh federalistov ;* Société des fédéralistes turks] et *Milliy Istiqlol* [Indépendance nationale][73].

La scène d'« idolâtrie » offre donc la possibilité d'un glissement de sens décisif. Elle est une « passerelle temporelle » qui nous permet d'effectuer une translation sémantique. Dans quelle mesure ce film sur les révoltes de 1916 ne nous parle-t-il pas d'une réalité sociale post-révolutionnaire, celle des premières années du pouvoir soviétique en Asie centrale ? Et implicitement, ce glissement de sens ne nous renseignerait-il pas également sur la dimension

[71] Abuzjam, 1924, p. 3.

[72] La durée totale du film est de 50 minutes environ.

[73] Entretien avec Naim Karimov du 17 janvier 2006 à Tachkent ; Turdiev, 1996 ; « S. Khozhaev », 2005.

coloniale de l'Union soviétique des années 1920-1930, perçue comme telle par certains Centrasiatiques[74]. À partir de cette symbolique, qu'il est impossible de valider entièrement, le doute s'installe donc sur le bien-fondé d'un discours filmique qui ne s'attacherait qu'à juger de la période impériale. D'autant plus que le contexte de création littéraire de l'époque est propice à ce genre d'expériences. Dans une situation de faible, puis d'absence de liberté d'expression, la fiction historique se révèle comme un moyen de parler de la réalité grâce au pouvoir d'évocation du texte (littéraire ou filmique) et aux associations d'idées qui font sens pour un lecteur ou un spectateur, contemporains ou non. L'utilisation du double langage est un moyen de décrire, de façon détournée, une réalité[75].

L'ambiguïté du thème des révoltes de 1916

Le film nous révèle un double univers diégétique, qui permet lui aussi le glissement de sens ou plus exactement de révéler une continuité – au plan social en particulier – entre la période impériale et la période soviétique[76]. D'un

74 Safarov, 1921 ; Ryskulov, 1925 ; Tchokaieff, 1928. Pour une réflexion plus détaillée sur la question, voir Khalid, 2006.

75 Bien que cette recherche de la dissimulation ne soit guère l'apanage des intellectuels centrasiatiques, ceux-ci offrent de nombreux exemples notoires, où le double langage est un mode de création littéraire et artistique et un procédé d'« accommodation » dans une société totalitaire. Sans s'étendre sur la question, on peut alors mentionner Fitrat qui, avec d'autres écrivains au début des années 1920, essaya d'apaiser la critique des Bolcheviks en écrivant des œuvres qui répondaient à leurs demandes en matière littéraire. Son *Qiyamat* [Le Jugement dernier], qui contribue à la propagande anti-religieuse, s'inscrit dans cette stratégie. L'écrivain doit alors concilier différentes attentes : « pour satisfaire les nationalistes et les critiques libéraux, il devait s'opposer au régime soviétique et aux colonisateurs russes ; pour satisfaire les communistes et se sauver de la destruction, il devait éviter les sentiments anti-russes et pour encourager l'action selon les lignes marxistes, il devait glorifier la nouvelle ère socialiste » (Allworth, 1964, pp. 62-63). Comme le mentionne également S. A. Dudoignon au sujet de Fitrat, la force d'évocation fait également sens pour un lectorat non contemporain de leur auteur : « Même le *Jugement dernier* de Fitrat, œuvre de satire antireligieuse écrite à l'aube des années vingt et régulièrement rééditée à l'attention des enfants des écoles, fut lue comme une dénonciation des tares du jeune État soviétique » (Dudoignon, 1993). On peut encore citer Sadriddin Ayniy qui, en 1946, par ses descriptions de la Boukharie ancienne, décrit « l'injustice sociale, l'arbitraire sanglant et le mépris du droit de la société féodale », et éveille « dans l'esprit de son public quelque parallèle avec une réalité bien contemporaine » (*Ibidem*, p. 97). Le contexte de création des années 1920-1930 est déterminant dans ce qu'il nous révèle d'un des modes de productions des œuvres littéraires, sans que l'on puisse cependant attester entièrement de son influence sur la création de Sulejman Khozhaev. On sait cependant qu'il est intégré dans le milieu théâtral et littéraire. C'est un proche de 'Abdullah Qodiriy (Karimov, 1992, p. 25). Il est d'ailleurs probable qu'il ait fréquenté Fitrat lorsque celui-ci quitte Boukhara pour Tachkent en 1917, et rejoint la compagnie *Touran* de 'A. Avloniy. Fitrat la quittera assez rapidement n'étant pas en harmonie totale avec 'A. Avloniy, prosoviétique à cette époque : Allworth, 1964, pp. 109-110. Kh. Akbarov mentionne également que S. Khozhaev et Fitrat auraient écrit un scénario dont le titre (en russe) est *V strane gde carstvoval Umar* [Le pays où régnait Umar] : Akbarov, 1992.

76 Le pouvoir soviétique est perçu par la dernière génération djadide, après la répression de l'Autonomie turkestanaise de Kokand, « comme le continuateur de l'œuvre d'expropriation territoriale, de ruine économique et de régression culturelle des communautés musulmanes autochtones » : Dudoignon, 2002, p. 159.

côté, se trouve un monde « politiquement correct », avec une représentation des djadids qui devient de plus en plus négative depuis les années 1927-1928[77], une diabolisation de la Russie impériale, une critique de la religiosité en général et des mollahs en particulier, en accord avec la propagande anti-religieuse et la campagne lancée en Asie centrale au début des années 1930. Il s'agit alors de la représentation officielle de l'histoire en cours dans les années 1920 et au début des années 1930. Mais le second univers du film, le monde du social, est, quant à lui, quasiment atemporel. Il est révélé par le personnage de Qadyr, qui reste en dehors de l'Histoire : il ne prend pas part aux révoltes, il n'assiste même pas au châtiment et ne participe donc pas à la scène d'« idolâtrie », mais reste au milieu du chemin (de l'Histoire) avec sa jarre brisée, en tant que témoin inactif. Il est alors le référent d'une réalité sociale faite de chômage, de spoliation, de paupérisation…

Le thème des révoltes de 1916, et plus généralement la question coloniale, a occupé une place de choix dans la littérature djadide turkestanaise[78] comme drame fondateur d'une résistance collective. Il offre un terrain sémantique particulier et propice au double langage. Dans le cas de *Avant l'aurore*, la critique de la Russie impériale colonisatrice permet de laisser cours à des sentiments anti-russes qui ne passent pas inaperçus. Dans le film, la libération « nationale » ne repose que sur les forces autochtones. S. Khozhaev échoue dans la tentative de montrer que « le seul chemin pour la libération [des masses laborieuses] est le chemin de la lutte en étroite union [*v tesnom sojuze*] avec les travailleurs russes sous la direction du prolétariat »[79]. Dans le scénario, il avait pourtant essayé d'insister sur la solidarité prolétarienne en travaillant sur une autre séquence, dans laquelle les cheminots russes, sous la direction de Vasilij Gorbunov, aidaient les révoltés à faire dérailler un train. Ceux-ci sont arrêtés par Batyr qui leur dit de ne pas se montrer. « Le peuple dans son désespoir ne peut comprendre que vous voulez les aider, et comme Russes, il vous tuera ! »[80]. Il fut donc incapable de créer cette solidarité prolétarienne… Exista-t-elle réellement…? Et la critique essentielle porte sur le caractère nationaliste du

[77] Entre 1917 à 1927, la littérature djadide et nationaliste n'était pas encore critiquée par les marxistes ouzbeks « effectifs ». « À partir de 1927, un changement dans l'opinion officielle sur le mouvement djadid s'opère et les djadids passent alors de la catégorie de progressistes à celle de réactionnaires. Le djadidisme devient officiellement indésirable » : Allworth, 1964.

[78] Qosimov, 1996, p. 119. C'est également le thème du roman historique de *Keche va Kunduz* [Nuit et jour] de Cholpon (1936) : Dudoignon, 2002, p. 138.

[79] « Tong Oldidan, Pered rassvetom », *Pravda Vostoka,* 11 septembre 1933, p. 4. L'article, écrit à la suite d'une première projection publique du film, est signé des initiales O. Or.

[80] Khozhaev, 1933, p. 60.

film : « Le principal et très important défaut du film est l'interprétation bourgeoise des révoltes de 1916, et la teinte nationaliste qu'a donnée à son film S. Khozhaev ». Son œuvre n'est qu'une opposition entre deux « camps ennemis » [*vrazhdebnyj lager'*] et les Russes sont montrés uniquement comme des ennemis dominateurs. Le personnage de Gorbunov est une « personnalité sans éclat »[81]. Comble de ce nationalisme, S. Khozhaev ne montre pas la lutte du peuple contre les « costumes-cravates » [*pidzhachki i galstuchki*] à savoir, les membres de la bourgeoisie locale et les djadids.

La problématique soulevée par le traitement des révoltes de 1916 est ambiguë. Il s'agit, dans un premier temps, de faire l'apologie d'une émancipation « nationale » et de montrer l'esprit de communauté face à la domination coloniale russe. Mais le contexte politique des années 1930 évolue progressivement. On commence à réécrire l'Histoire[82], à exalter le passé glorieux de la patrie russe et le regard porté sur l'Empire se modifie lui aussi, à partir de la mort de l'historien Mikhail Nikolaevich Pokrovskij (1868-1932). Alors que l'Empire russe était diabolisé et défini comme une « prison des peuples » ou « le mal absolu » [*absoljutnoe zlo*], par rapport à une politique des nationalités qui se voulait libératrice et émancipatrice, le discours évolue progressivement. Un décret du Bureau centrasiatique près le Comité central daté du 23 mai 1934 « recommande » d'éradiquer la conception « bourgeoise et colonisatrice » de la Russie impériale de tous les discours scientifiques sur l'Asie centrale[83]. Cette nouvelle historiographie commence à se former au cours des années 1930 mais, parallèlement, on publie, encore en 1934 et 1935, des ouvrages dénonçant la Russie comme un « gendarme barbare et féodal, à moitié asiatique » ou les « horreur des pillages, des meurtres et des violences faites aux Tatars, aux Bashkirs et aux autres groupes nationaux »[84]. Le film *Avant l'aurore* s'inscrit donc dans un contexte historiographique changeant. Un peu plus tard, la Russie impériale deviendra un « moindre mal » [*naimen'shee zlo*][85] puis elle « sauvera » finalement l'Asie centrale de la domination britannique.

81 « Tong Odidan, Pered rassvetom », *Pravda Vostoka,* 11 septembre 1933.

82 Le point de départ de ce processus de réécriture est la lettre de Staline « O nekotorykh voprosakh istorii bolshevizma. Pis'mo v redakciju zhurnala "Proletarskaja Revoljucija" [Sur quelques questions d'histoire. Lettre à la rédaction du journal "Proletarskaja Revoljucija"] » et le décret du Comité Central du PC(b) du 31 juillet 1931 concernant la publication de travaux sur la guerre civile : Germanov, 1998.

83 Abdurakhimova, 1994, p. 11.

84 Respectivement Shteinberg, 1934, p. 51 et Asfendijarov, 1935, p. 110, cités par Tillet, 1969, p. 33.

85 Tillet, 1969, p. 45.

Avec l'évolution de l'historiographie soviétique relative à l'empire colonial, les révoltes de 1916 doivent elles aussi être réévaluées et désormais traitées dans leur propension à mettre cet esprit de communauté « nationale » au service de la Révolution et de la nouvelle idéologie. Les révoltes de 1916 sont une aurore révolutionnaire, un élément transitoire qui amène les peuples d'Asie centrale à la prise de conscience d'une soumission de classe et les pousse à participer à la Révolution[86]. Ces révoltes permettent ainsi d'« indigéniser » la révolution qui, en Asie centrale, est exclusivement le fait de la population russe[87]. Ainsi l'envoi des conscrits centrasiatiques pour les travaux de l'arrière-front – et implicitement la politique impériale – devient bénéfique puisque c'est une « école politique pour les travailleurs d'Asie centrale » :

> « La [révolte coloniale] a permis le mûrissement de la situation révolutionnaire tant dans les métropoles que dans leurs colonies. Ainsi, pris pour le travail de l'arrière-front, les habitants d'Asie centrale se sont révélés de bons transmetteurs pour les idées de la révolution prolétarienne, et souvent ses initiateurs dans leur patrie, lorsqu'ils y reviennent en 1917, démobilisés ou en permission. [… Ils] ont mené un travail explicatif auprès de leurs proches et de la population. Nombre de soldats de l'arrière, situés dans les grandes villes, ont reçu une éducation politique »[88].

Et ce n'est pas tant le caractère nationaliste dénoncé par la critique russe dans la *Pravda Vostoka* qui est mise en avant dans le procès-verbal du *Glavrepertkom* de la RSFSR, que l'incompétence artistique du réalisateur et surtout son incapacité à faire la transition idéologique entre le mouvement de révolte de 1916 et la Révolution.

> « Les conditions du soulèvement, comme le soulèvement lui-même, sont montrés de façon primitive et ne sont pas motivés comme il se doit. Les personnages principaux [sont] : le paysan, son fils, le travailleur, les révolutionnaires d'un côté et les fonctionnaires capitalistes, la police, les mollahs de l'autre. Tout est présenté très naïvement et de façon théâtrale, non véridique et ridicule. […] Le désir «idéologique» de montrer la naissance d'une conscience de classe des peuples oubliés

86 Le thème des révoltes est aussi le sujet du film *Amanguel'dy* (1938, M. Levin) réalisé au Kazakhstan mais produit par *Lenfilm* d'après un scénario de V. Ivanov, B. Majlin et G. Musrepor. Amanguel'dy Imanov – un des meneurs des insurgés – est éveillé aux idées bolchevikes par un soldat russe (Egor) membre de l'expédition punitive impériale dans la région des steppes. Amanguel'dy devient alors un véritable révolutionnaire ; il lutte activement contre les membres du parti Alash Orda et les contre-révolutionnaires : Siranov, 1966, p. 343.

87 Buttino, 1997.

88 Shestakov, 1936, p. 4.

> pendant la période du régime tsariste s'est soldé par […][89] et même une entreprise aventureuse [*avantjura*]. Tout cela est la conséquence d'une faible culture cinématographique de l'auteur, le réalisateur S. Khozhaev, et d'une incompétence à exprimer cinématographiquement un thème complexe. En résultat, le mouvement révolutionnaire en Asie centrale est banalisé par un auteur politiquement et artistiquement sans talent. Dans ce cas, interdire le film »[90].

Une question se pose par ailleurs… Pourquoi le réalisateur n'arrive-t-il pas à faire le lien avec la Révolution alors qu'il adhère au parti communiste et participe activement au pouvoir soviétique ?

Épilogue

Le film est donc interdit par le *Glavrepertkom* de la RSFSR à une date qu'il n'a pas été possible de déterminer[91]. Il est probable qu'il soit sorti pour un temps très court, bien qu'aucune trace dans la presse (russophone ou ouzbèke) n'ait pu être trouvée[92], si ce n'est un encart publié en dernière page de la *Pravda Vostoka* du 15 juin 1934, mentionnant que la production du film était terminée. Quoi qu'il en soit, plusieurs projections publiques de la première version du film avaient déjà été organisées en février 1934. Destinées aux « travailleurs de l'art », aux membres du Parti et plus largement à la communauté soviétique, elles ont soulevé de vives discussions[93]. Une série de rencontres [*rjad soveshchanij*] fut également organisée à l'initiative de Dmitrij Ivanovich Manzhara[94], avec la participation des dirigeants de la RSS ouzbèke[95]. Une commission spéciale (dirigée par Manzhara) fut également créée au sein du Comité central du parti communiste ouzbek, car le film de S. Khozhaev a coûté particulièrement cher (près de 250 000 roubles)[96], et les autorités ouzbèkes, les studios, son collectif et le réalisateur avaient intérêt, pour des raisons différentes (jubilé décennal de la RSS ouzbèke, réalisation du plan, rentabilité…),

89 Il a été impossible de déchiffrer ce mot (manuscrit).

90 GFF 1/2/1/933 (*Tong Oldidan).*

91 La date du procès-verbal du *Glavrepertkom* de la RSFSR est absente: GFF 1/2/1/933 (*Tong Oldidan).*

92 Une attention particulière a été accordée aux programmes des salles de cinémas, sans succès.

93 *Pravda Vostoka* du 28 février 1934.

94 Manzhara est membre du Bureau Centrasiatique du Comité central. Il périt dans les purges en 1938.

95 *Pravda Vostoka* du 28 février 1934.

96 Le budget du film avait été estimé à 120 000 roubles. Après le tournage, celui-ci s'élevait à 177 000 roubles (CGA RUz, f. 1803, op. 2, d. 7, l. 52), mais, compte tenu de la mauvaise qualité des prises de vue, une somme supplémentaire sera allouée. Le film aurait coûté au moins deux fois plus cher que prévu (*Pravda Vostoka* du 11 sept. 1933), soit 250 000 roubles environ.

à terminer le film et à le voir sur les écrans. On imagine sans peine que le film cristallisait aussi de nombreux enjeux politiques, dont il n'est pas possible de rendre toute l'ampleur par manque de documents.

Sulejman Khozhaev sera finalement emprisonné quelques mois plus tard, en décembre 1934[97], car il aurait regretté, au moment de l'assassinat de Kirov, que ce ne soit pas Staline qui ait péri à sa place[98]. Il a été condamné à la peine capitale le 14 août 1937, puis exécuté le 20 août dans le camp Malik situé dans les environs de Tachkent, où il était retenu depuis son arrestation[99]. Face aux changements politiques et, de fait, historiographiques, la production du film *Avant l'aurore* se termine dans une période de réévaluation historique. Le film, qui a demandé environ deux ans de préparation – depuis l'écriture du scénario, en passant par la réalisation puis le montage – est-il alors un instrument de propagande réellement adapté à l'Union soviétique des années 1930 ? Et qu'a réellement voulu faire Sulejman Khozhaev dans son film *Avant l'aurore ?* L'Aurore est-elle l'aube de la Révolution ou celle d'une libération désirée du pouvoir soviétique ? Si tel en est le cas, le seul sentiment fédérateur auquel le réalisateur fait appel dans le film, est une identité musulmane, meurtrie alors que les musulmans sont métamorphosés par la contrainte en adorateurs d'idole. La Russie devient l'Infidèle par excellence… Le cinéma serait-il alors un acte de résistance ?

Abréviations

CGVIA SSSR	Central'nyj gosudarstvennyj voenno-istoricheskij arkhiv SSSR [Archives centrales d'État militaires et historiques]
CIK	Central'nyj ispolnitel'nyj komitet [Comité central exécutif]
GFF	Gosfilmofond (Gosudarstvennyj fond kinofil'mov Rossijskoj federacii) [Archives d'État des films de fiction de la Fédération de Russie]
GIK	Gosudarstvennyj institut kino [Institut d'État du cinéma]
Glavrepertkom	Glavnyj komitet po kontrolju za repertuarom pri Glaviskusstve [Comité principal de contrôle du répertoire au sein du Comité principal de l'Art]

97 Akbarov, 2005, p. 54.

98 Il a été dénoncé pour avoir dit « *bachchag'arlarning qo'li kattasiga etmayapti-da* [les mains de ces bâtards n'auraient-elles pas pu toucher le grand ?] » : Akbarov, 1992.

99 *Ibidem*.

ZhAKT	Zhilishchno-arendnoe kooperativnoe tovarishchestvo [Société coopérative pour le logement locatif]
Narkompros	Narodnyj kommissariat prosveshchenija [Commissariat du peuple à l'instruction publique]
NK RKI	Narodnyj kommissariat raboche-krest'janskoj inspekcii [Commissariat du peuple de contrôle ouvrier et paysan]
Revkom	Revoljucionnyj komitet [Comité révolutionnaire]
RSFSR	Rossijskaja sovetskaja federativnaja socialisticheskaja respublika [République socialiste fédérative soviétique de Russie]
CGA RUz	Central'nyj gosudarstvennyj arkhiv respubliki Uzbekistan / O'zbek Respublikasi Markaziy Davlat Arxivi [Archives centrales d'État de la République d'Ouzbékistan]

Archives

GFF	*Gosfilmofond* [Archives d'État des films de fiction]. Dossier *Tong Oldidan.*
CGA RUz	fond 86, *Central'nyj ispolnitel'nyj komitet – CIK* [Comité central exécutif].
	fond 95, *Narodnyj kommissariat raboche-krestjanskoj inspekcii – NK RKI* [Commissariat du peuple au contrôle ouvrier et paysan].
	fond 1803, *Uzbekfilm* [Studios *Uzbekfilm*].

Bibliographie

ABDURAKHIMOVA Nodira, 1994 : *Kolonial'naja sistema vlasti* [Le système colonial du pouvoir], Tachkent : Aftoreferat, Académie des Sciences de la République d'Ouzbékistan, 2002.

ABUL-KASYMOVA Khanjara, 1965 : *Rozhdenie uzbekskogo kino* [Naissance du cinéma ouzbek], Tachkent : Nauka.

ABUZJAM, 1924 : « Lenin i Vostok [Lénine et l'Orient] », *Pravda*, 6 février.

AKBAROV Khamidulla, 1992 : « Bevaqt so'ndirilgan iste'dod [Un talent qui s'éteint trop tôt] », Tachkent : *Toshkent Oqshomi* [Le Soir de Tachkent], 3 février.

———, 2005 : *Kino san'ati tarixi* [Histoire de l'art cinématographique], Tachkent : Toshkent Islom Universiteti.

ALLWORTH Edward, 1964 : *Uzbek Literary Politics,* London, Paris : Mouton & Co.

———, 2002 : *Evading Reality, The Devices of Abdalrauf Fitrat, Modern Central Asian Reformist,* Leiden, Boston, Köln : Brill.

Asfendiarov S. D., 1935 : *Istorija Kazakhskoj SSR (s drevnejshikh vremen)* [Histoire de la RSS Kazakhe, depuis les temps anciens], Alma-Ata : Kazakhstanskoe kraevoe izdatel'stvo.

Brower Daniel, 1996 : « Kyrgyz Nomads and Russian Pionneers : Colonization and Ethnic Conflict in the Turkestan Revolt of 1916 », *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, n° 44/1, pp. 41-53.

———, 2003, *Turkestan and the Fate of the Russian Empire,* London, NY : Routledge Curzon.

Buttino Marco, 1997 : « La révolution des Russes », *Les Cahiers du Monde Russe,* vol. 38, n° 1-2, pp. 195-222.

Dudoignon Stéphane A., 1993 : « Changements politiques et historiographie en Asie Centrale (Tadjikistan et Ouzbékistan, 1987-1993) », *Cemoti,* n° 16, pp. 85-134.

———, 2002 : « Islam et nationalisme en Asie Centrale au début de la période soviétique (1924-1937). L'exemple de l'Ouzbékistan à travers quelques sources littéraires », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* n° 95-96-97-98, pp. 127-165.

Germanov Valerij, 1998 : « Expansion of the Marxist Historiographic Mentality in Central Asia, or Specialities of International 'Witch-Hunt' in the 1930's », *Ijtimoiy Fikr-Obshchestvennoe mnenie* [Opinion publique], Tachkent, n° 1, pp. 54-63.

Karimov Naim, 1992 : « Uzbek kinosining qaldirg'ochi [L'hirondelle du cinéma ouzbek] », *Nafosat*, n° 1, pp. 24-26 (1) ; *Nafosat* n° 2, pp. 25-27 (2) ; *Nafosat* n° 3-4, pp. 14-15 et 18-19 (3).

———, 2001 : « Islam and Politics in Twentieth Century Uzbek Literature », *in* S. A. Dudoignon and H. Komatsu (eds.), *Islam and Politics in Russia and Central Asia,* London, New York, Bahrain : Kegan Paul, pp. 181-193.

Keller Shoshana, 2001 : *To Moscow not Mecca,* Westport : Preager.

Khalid Abeed, 1998 : *The Politics of Muslim Cultural Reform,* Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

———, 2006 : « Backwardness and the Quest for Civilization : Early Soviet Central Asia in Comparative Perspective », *Slavic Review*, vol. 65, n° 2, pp. 231-251.

Khozhaev Sulejman, 1931 : *Khudasizlar qishlaqi (Kino Roman)* [Le village des Sans-Dieux (ciné-roman)], Tachkent : Ozneshr (en caractères latins).

———, 1933 : *Tong Oldidan (pered rassvetom)* [Avant l'aurore], Moscou/Tachkent : SOAGIZ.

« Khozhaev Sulejman » (notice), 2005 : *O'zbek Milliy Entsiklopediyasi,* Tachkent, vol. 9, p. 550.

O'Neill Kelly, 2006 : « Allegiance to Tsar and Allah : Crimean Tatars in the Russian Empire », *Central Eurasian Studies Review*, vol. 5, n° 1, pp. 31-36.

Qosimov Begali, 1996 : « Sources littéraires et principaux traits distinctifs du djadidisme turkestanais (début du 20e siècle) », *Cahiers du Monde russe,* vol. 37, n° 1-2, janvier-juin, pp. 107-132.

RYSKULOV Turar, 1925 : *Revoljucija i korennoe naselenie Turkestana* [La révolution et la population autochtone du Turkestan], Tachkent : Uzbekskoe Gosudarstvennoe Isdatel'stvo.

SAFAROV Grigorij, 1921 : *Kolonial'naja revoljucija (opyt Turkestana)* [La révolution coloniale (l'expérience du Turkestan)], Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo (Réédition : Society for Central Asian Studies, Reprint series n° 4, Oxford, 1985.)

SHESTAKOV A. V, 1936 : « 20-letie vosstanija v Srednej Azii [Le vingtième anniversaire des révoltes en Asie centrale] », *Revoljucija i nacional'nosti*, Moscou, n° 9, pp. 41-44.

SHTEINBERG E., 1934 : *Ocherki istorii Turkmenii* [Essais sur l'histoire de la Turkménie], Moscou/Leningrad.

SIRANOV K., 1966 : *Kinoiskusstvo sovetskogo Kazakhstana* [L'art du cinéma du Kazakhstan soviétique], Alma-Ata : Kazakhstan.

SULAYMON Khamid (en russe Sulejmanov Khamid), 1966 (vraisemblablement) : « Otam haqida [À propos de mon père] », *Kino*, Tachkent, n° 11.

TCHOKAIEFF Moustapha [Chokay oglu Mustafa], 1928 : *Chez les Soviets en Asie centrale, Réponse aux communistes français,* Paris : Messageries Hachette.

TILLET Lowell, 1969 : *The Great Friendship, Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities,* University of North Carolina Press, 1969.

TUMARKIN Nina, 1983 : *Lenin Lives !,* Cambridge, London : Harvard University Press.

TURDIEV Sherali, 1996 : « Rol' Rossii v podavlenii dzhadidskogo dvizhenija [Le rôle de la Russie dans la répression du mouvement djadid] », *Central'naja Azija*, n° 1 (version abrégée de l'article paru *in Cahiers du Monde Russe*, vol. 37, n° 1-2, pp. 211-222).

TURSUNOV T., 1983 : *Oktjabr'skaja revoljucija i uzbekskij teatr* [La Révolution d'octobre et le théâtre ouzbek], Tachkent : FAN.

ZIJAEV Kh. Z., 1991 : « Nacional'no-osvoboditel'noe vosstanie 1916 goda v Turkestane [La révolte de libération nationale de 1916 au Turkestan] », *Obshchestvennye nauki v Uzbekistane* [Sciences sociales en Ouzbékistan], Tachkent, n° 7, pp. 27-36.