Chomentowski Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*

Paris, Éditions Pétra, Collection Centre-Asie, 2016, 250 pages + cahier photographique 16 pages, ISBN 978-2-84743-142-1

Caroline Damiens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/emscat/2934>

DOI : 10.4000/emscat.2934

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Référence électronique

Caroline Damiens, « Chomentowski Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)* », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 48 | 2017, mis en ligne le 05 décembre 2017, consulté le 13 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2934> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.2934>

Ce document a été généré automatiquement le 13 juillet 2021.

© Tous droits réservés

Chomentowski Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*

Paris, Éditions Pétra, Collection Centre-Asie, 2016, 250 pages + cahier photographique 16 pages, ISBN 978-2-84743-142-1

Caroline Damiens

RÉFÉRENCE

Chomentowski Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Éditions Pétra Collection Centre-Asie, 2016

- 1 Issu de sa thèse de doctorat soutenue à Sciences Po Paris en 2009, l'ouvrage de Gabrielle Chomentowski est consacré au cinéma soviétique et à son rapport à la politique soviétique des nationalités, sur une période allant de la révolution d'Octobre à la Grande Terreur. La question des « nationalités » soviétiques (pour reprendre le terme employé par les bolcheviks pour désigner l'appartenance ethnique) au cinéma est un champ d'étude récent. Ainsi, en français¹, on peut citer l'ouvrage collectif *Kinojudaica*, sur les représentations des juifs dans le cinéma soviétique (Laurent & Pozner 2012), ou l'étude de Cloé Drieu sur l'émergence du cinéma national en Ouzbékistan (Drieu 2013). L'originalité du travail de G. Chomentowski tient au fait que l'auteure, plutôt que de placer la focale sur une seule nationalité, privilégie un examen plus général de la manière dont le cinéma soviétique a traité les relations interethniques et plus particulièrement son « Orient ».
- 2 L'ouvrage se situe au croisement de l'histoire institutionnelle, de l'histoire politique, de l'histoire du cinéma et de celle des représentations. Son objectif est ambitieux : comprendre le fonctionnement d'une société sous un régime politique donné, à travers une institution cinématographique : le studio Vostokkino. Il s'agit de mener, à travers le prisme de « l'objectif de la caméra » (p. 15), différents axes de réflexion : l'évolution

des représentations ethniques en URSS, les usages politiques de l'Histoire par les bolcheviks, l'analyse du système politique soviétique et ce, en examinant ces questions sur la période du « premier stalinisme », c'est-à-dire la période des vingt premières années du régime soviétique caractérisées par l'industrialisation à marche forcée et la mécanique de la Terreur de masse.

- 3 Suivant la méthode initiée par Marc Ferro (Ferro [1977] 1993), G. Chomentowski met en regard le contenu des films et l'histoire politique de l'URSS. L'analyse est croisée avec l'examen de nombreux documents d'archives (provenant d'institutions de Russie et du Kazakhstan) ainsi que sur un dépouillement rigoureux de la presse de l'époque. Si l'auteure considère le film comme le produit d'une idéologie, elle prévient néanmoins que celui-ci est toujours « débordé par son contenu » (p. 15) et doit être envisagé comme une œuvre artistique aux interprétations complexes pour le censeur comme pour le spectateur. L'analyse entend ainsi proposer une « déconstruction de l'illusion de l'amitié des peuples créée par les films de fiction » (p. 16), et révéler ce que les films montrent autant que ce qu'ils cachent.
- 4 Dans ce travail, la difficulté à cerner et définir l'« Orient » et l'« Oriental » se pose d'emblée. L'auteure entend se différencier de la position dominante influencée par la pensée d'Edward Said (Said [1978] 1980), et envisage ici, plutôt qu'un Orient créé par l'Occident, un « Oriental créé par le citoyen » (p. 17). Cependant, cette ligne de fracture entre campagne et ville entre parfois en conflit avec la ligne ethnique (slave/non slave) et « civilisationnelle » (arriéré/civilisé) définie plus loin comme étant celle adoptée par les bolcheviks (p. 22). Cette difficulté de définition, que reconnaît l'auteure, pose plus largement la question de l'« Autre » à l'intérieur même de l'espace soviétique. Les limites poreuses de la notion d'Orient adoptée par Vostokkino, dont la mission concerne des peuples aussi divers que les Toungouses, les Tchétchènes ou les Turkmènes, renvoient en dernier ressort à l'ensemble des nationalités non russes de l'Union (voir « Qui sont les Orientaux de Vostokkino ? » [p. 180]) et posent en creux la question du statut des Russes en Union soviétique et la définition de l'Oriental en URSS.
- 5 L'auteure prend comme objet d'étude l'histoire du trust cinématographique Vostokkino (« Le Cinéma oriental »). Cette structure, regroupant diverses organisations politiques (tels le commissariat à l'Instruction publique ou les Comités centraux de plusieurs républiques et régions autonomes), est active de 1928 à 1935 dans trois bases de production (situées à Ialta, Alma-Ata et Kazan) et répond à deux ambitions. Tout d'abord, elle doit servir les nationalités soviétiques dans les différents domaines cinématographiques, c'est-à-dire donner aux « Orientaux » les moyens de se représenter eux-mêmes, créer un réseau de distribution de films dans les régions orientales de la Russie soviétique (RSFSR), produire des films de fiction, d'ethnographie, d'actualité et d'éducation politique à destination des peuples « orientaux », et former des représentants de ces peuples aux métiers du cinéma. Ensuite, Vostokkino constitue une « réponse cinématographique, sur le plan institutionnel » (p. 19) à la politique soviétique des nationalités. Adoptée en 1923, celle-ci s'articule autour de la « régionalisation » (*rajonirovanie*), qui attribue des territoires aux nationalités selon un empiement hiérarchisé complexe, et l'« indigénisation » (*korenizacija*), qui doit engendrer une promotion des élites nationales aux postes clés de l'administration.
- 6 Le premier chapitre (« À la recherche d'une réponse cinématographique à la diversité nationale de l'Union soviétique ») revient sur les débats politiques et artistiques des

années 1920 autour de la question d'un cinéma « sur » les nationalités, à l'origine de la création de Vostokkino. Le cinéma est appelé à mettre en image le changement apporté par la révolution d'Octobre en termes de rapports entre les peuples, à éclairer la politique anti-impérialiste et internationaliste de l'URSS des premières années, et à montrer que la question nationale n'est qu'un aspect de la lutte des classes. En outre, le nouveau média est vu comme particulièrement adapté pour communiquer avec les nationalités orientales perçues comme « arriérées » et moins rationnelles.

- 7 Les premiers films sur la question souhaitent proposer une alternative aux représentations, jugées « exotiques » et « impérialistes », des films étrangers à tendance orientale qui rencontrent un succès massif sur les écrans soviétiques, de même visent-ils à diffuser un message politique. Reprenant l'idéologie socialiste à leur compte, des œuvres aujourd'hui disparues, telles *La Vallée des larmes* (1924) ou *La Musulmane* (1925), condamnent les « survivances » du passé, dont la religion en premier lieu. Cependant, ces films déclenchent fous rires ou fureur et font l'objet de débats houleux et de nombreuses critiques, car ils n'échappent pas à l'exotisme dénoncé par ailleurs. Face aux critiques, le style ethnographique est mis en avant par certains cinéastes comme solution offrant un gage d'authenticité. L'auteure rappelle ainsi l'implication d'ethnographes, de géographes et de linguistes dans la culture et les arts et non pas seulement dans le travail de définition des nationalités et de délimitation des territoires nationaux. Les ethnographes en particulier engagent les cinéastes à collaborer avec eux dans un but éducatif. Enfin, le chapitre revient sur l'éclosion de studios locaux, à tendance plus ou moins nationale (Tchouvachkino en Tchouvachie [1926-1932] ou Kino-Sibir' en Sibérie [1926-1930]²), et qui seront, à terme, absorbés dans Vostokkino. L'auteure y voit une volonté émanant de différents groupes ethniques à être représentés à l'écran.
- 8 Le deuxième chapitre (« Vostokkino, un studio de production cinématographique pour les nationalités orientales ») envisage l'objet étudié sous un angle plus institutionnel. Il est consacré au fonctionnement de Vostokkino, de sa fondation à sa liquidation. L'auteure décrit précisément l'organisation de la structure du studio (un trust soviétique), le circuit de production d'un film au sein de celui-ci, en insistant sur le travail de la censure (la vérification du contenu des films). Cette partie revient également sur les missions assignées au studio : mise en place d'un réseau de distribution, production de films et formation des Orientaux aux métiers du cinéma. Cette dernière tâche, qui doit permettre à ceux-ci de se représenter eux-mêmes au cinéma, est la plus problématique. En dépit des discours affichés et d'un effort de formation, l'auteure note une faible représentativité des Orientaux dans l'organigramme de Vostokkino (même si cette présence y est plus importante que dans d'autres studios). L'analyse fait apparaître un « plafond de verre inébranlable pour les cinéastes orientaux » (p. 78) qui restent cantonnés, même avec une formation de réalisateur, à des fonctions d'assistant ou d'opérateur. Le manque de moyens financiers pousse en effet la direction à confier la réalisation des films à des cinéastes expérimentés, majoritairement de nationalité russe ou juive, et qui s'accaparent les rares moyens de production.
- 9 Dans le troisième chapitre (« Les films de Vostokkino »), plus ancré dans l'histoire du cinéma, G. Chomentowski réhabilite l'œuvre filmique du studio. En mettant en avant les innovations techniques et esthétiques des films produits par Vostokkino ainsi qu'en réévaluant leur impact à l'époque, l'auteure entend redonner une place à cette

production dans la cinématographie soviétique. Se restreignant à la fiction, priorité du studio, elle analyse en détail trois films, qui reflètent chacun une des thématiques privilégiées du studio³, à savoir : *Zelim-Khan* (1929, Oleg Frelikh) sur l'oppression des minorités nationales au Caucase dans l'empire tsariste ; *La Terre a soif* (1930, Iouli Raizman) sur la construction du socialisme dans les régions « arriérées », en l'occurrence ici l'irrigation en Asie centrale et plus généralement les grands travaux de développement dans cette région ; *La Chanson sur le bonheur* (1934, Mark Donskoï & Vladimir Legochine) sur l'éducation et l'indigénisation des peuples « arriérés » (ici les Maris), film qui oscille entre la promotion des cultures nationales et un discours civilisateur porté par la soviétisation. L'analyse fait ressortir que les trois œuvres présentent une vision similaire de la société où les antagonismes sont d'abord de classe avant d'être ethniques. Mais l'auteure insiste sur le fait que tous contiennent des personnages nationaux complexes et, surtout, que ces derniers se révèlent être des agents de premier plan de leur propre libération et de la construction du socialisme, à la différence des personnages qu'on trouvera dans les films ultérieurs (tel *Kara-Bougaz*, film examiné dans le dernier chapitre).

- 10 Le chapitre suivant (« Vostokkino dans la tourmente de la centralisation et de l'étatisation ») porte sur le processus de centralisation de l'industrie du cinéma pendant les années 1930, et plus largement sur la question du cinéma face au pouvoir, jusqu'à la liquidation de Vostokfilm (nouveau nom de Vostokkino à partir de 1930). La suppression du trust est le résultat de deux évolutions politiques : la centralisation de toutes les institutions culturelles (ici finement analysée en prenant en compte différents jeux d'échelle et séquences historiques) et surtout la remise en cause des mesures de promotion des cultures nationales, remplacées par un processus unificateur de toutes les nationalités vers une identité supranationale soviétique, dont la Russie constitue le ciment. L'auteure rappelle que, lors de cette page sombre de l'histoire du studio, autocritiques et condamnations entraînent des purges dans l'industrie cinématographique qui, comme l'ensemble de la société, n'est pas épargnée par la terreur stalinienne.
- 11 Enfin, l'ultime chapitre (« Exotisme et paternalisme russe dans le cinéma soviétique oriental : l'exemple de *Kara-Bougaz* [1935] d'Alexandre Razoumny ») se penche sur l'un des derniers films produits par Vostokkino et ouvre des pistes de réflexion sur la possibilité d'un « orientalisme » soviétique. Le chapitre prend pour objet *Kara-Bougaz*, film immédiatement interdit⁴, qui a pour sujet la construction d'une usine de dessalement d'eau de mer sur les rives de la mer Caspienne. *Kara-Bougaz* offre une illustration des relations interethniques telles que l'entend le pouvoir soviétique au milieu des années 1930 : des Orientaux à la nationalité mal définie, présentés comme « arriérés » face à des Russes porteurs de la civilisation, au sein d'un récit qui met en avant le retard culturel à travers l'inégalité entre hommes et femmes.
- 12 Face à cette vision caricaturale du « grand frère » russe qui apporte la révolution et la modernité, l'auteure compare le film aux représentations cinématographiques occidentales des colonies. Ne voulant pas réduire, avec raison, les films soviétiques à de simples répliques de ces œuvres, elle avoue retrouver malgré tout les mêmes poncifs sur les régions « arriérées » (fascination pour le désert, apport de la modernité et de la civilisation à des populations immobiles, supériorité des Russes dans de nombreux domaines) et compare *Kara-Bougaz* à la relation de domination de l'Occident sur l'Orient identifiée par Said (p. 182 ; voir Said [1978] 1980). Si l'auteure relève des différences

dans les intentions de « colonisation » des territoires entre les systèmes capitaliste et communiste (p. 174), elle remarque que celles-ci s'estompent quand il s'agit des représentations⁵. On pourra regretter que cette confrontation avec le cinéma occidental n'ait pas été effectuée plus systématiquement pour les autres films étudiés, afin de mettre en lumière d'éventuelles similarités, divergences et jeux d'influence entre les films soviétiques sur l'Orient et leurs équivalents occidentaux. Autre regret, l'étude de la réception (notamment des possibilités d'interprétation alternative par différentes strates du public, ici plus particulièrement des « Orientaux »), n'est pas traitée dans le livre. Si cette absence n'est pas spécifique à cet ouvrage (le point de vue des spectateurs ordinaires souvent ne pouvant pas être déterminés par les archives d'époque), c'est ce point d'entrée qui aurait permis de mettre en lumière les « multiples pistes complexes » (p. 15) de la réception de ces œuvres de propagande par les spectateurs.

- 13 Malgré ces quelques remarques, *Filmer l'Orient* réussit son pari : partir d'une institution cinématographique, Vostokkino, pour traiter divers aspects historiques. Vostokkino se révèle en somme un excellent objet d'analyse interdisciplinaire. En conséquence, l'ouvrage s'adresse aux lecteurs intéressés par l'histoire du cinéma dans ses dimensions politique, institutionnelle et sociale, mais également par la question des rapports interethniques en URSS, et plus généralement, par l'histoire politique de ce pays.

BIBLIOGRAPHIE

- Dašibalova, I. N. & A. A. Bazarov 2013a Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (pervaja čast'), *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk* 3, pp. 50-58
- 2013b Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (vtoraja čast'), *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk* 4, pp. 88-96.
- 2013c Kinodokumental'naja xronika kak istočik izučenija burjatskoj ètničnosti, *Vlast'* 6, pp. 102-105.
- 2014 Kinofikacija burjat: sovetskij repertuar v diaxronii, *Žurnal sociologii i social'noj antropologii* 73(3), pp. 180-192.
- Drieu, C. 2013 *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937* (Paris, Karthala).
- Ferro, M. [1977] 1993 *Cinéma et histoire* (Paris, Gallimard).
- Galkin, A. V. 2008 K voprosu ob istorii čuvaškogo kino (iz istorii kinostudii Čuvaškino), *Vestnik čuvaškogo universiteta* 4, pp. 17-22.
- Laurent, N. & V. Pozner (dirs) 2012 *Kinojudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980* (Paris, Nouveau monde).
- Said, E. [1978] 1980 *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'américain par C. Malamoud (Paris, Édition du Seuil).
- Sarkisova, O. 2017 *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia* (Londres, I.B. Tauris).

Vatolin, V. A. 2012 *Kino v Sibiri. Ljudi. Sobytiya. Fakty. 1896-2012* (Novossibirsk, Priobskie vedomosti).

NOTES

1. En anglais, voir le récent ouvrage d'Oksana Sarkisova sur les représentations des nationalités dans les films de non-fiction soviétiques (Sarkisova 2017). En russe, voir les travaux d'I.N. Dašibalova et A.A. Bazarov sur les Bouriates au cinéma (Dašibalova & Bazarov 2013a, 2013b, 2013c, 2014).
 2. Sur ces deux structures, on se reportera, respectivement, à Artur V. Galkin et à Viktor A. Vatolin (Galkin 2008 ; Vatolin 2012).
 3. Le choix a aussi été guidé par l'accessibilité. En effet, sur 54 fictions (sur un total de 132 films) produites par Vostokkino et recensées par l'auteure, seules huit ont été préservées. On se reportera au catalogue établi par ses soins à partir des archives (pp. 187-202).
 4. Les raisons de l'interdiction restent peu claires. Il semble que les responsables de la Direction du cinéma aient montré le film en avant-première au Français Henri Barbusse plutôt qu'au premier spectateur et dernier censeur, Staline, et que ce dernier s'en soit vexé. Les responsables auraient alors préféré interdire le film.
 5. Seul le traitement des personnages féminins orientaux semble diverger : les femmes orientales sont généralement sources de perversion dans les films coloniaux alors qu'elles sont porteuses de modernité dans le cas soviétique (p. 174).
-

AUTEURS

CAROLINE DAMIENS

Inalco/musée du quai Branly – Jacques Chirac