



Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations

Caroline Damiens

► To cite this version:

Caroline Damiens. Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. <NNT : 2017USPCF013>. <tel-01699245>

HAL Id: tel-01699245

<https://theses.hal.science/tel-01699245v1>

Submitted on 2 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre de recherches Europes-Eurasie – CREE (EA 4313)

THÈSE

présentée par

Caroline DAMIENS

soutenue le 2 octobre 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Arts

Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations (Tome 1)

Thèse dirigée par :

Mme Catherine GÉRY

Professeure des universités, INALCO

M. Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Maître de conférences, INALCO

RAPPORTEURS :

Mme Birgit BEUMERS

Professeure des universités, Aberystwyth University

Mme Cécile VAISSIÉ

Professeure des universités, Université Rennes 2

MEMBRES DU JURY :

Mme Birgit BEUMERS

Professeure, Aberystwyth University

Mme Teresa CASTRO

Maître de conférences, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Mme Catherine GÉRY

Professeure des universités, INALCO

Mme Barbara GLOWCZEWSKI

Directrice de recherches au CNRS, EHESS/Collège de France

M. Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Maître de conférences, INALCO

Mme Cécile VAISSIÉ

Professeure des universités, Université Rennes 2

Mme Eugénie ZVONKINE

Maître de conférences, Université Paris 8

TOME 1

**Fabriquer les peuples du Nord dans les
films soviétiques : acteurs, pratiques et
représentations**

REMERCIEMENTS

Au terme de ce long parcours doctoral, je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à mes deux co-directeurs de thèse : en premier lieu, Catherine Géry, qui a constamment su m'encourager et a cru dans ce projet et ma capacité à le mener à bien souvent plus que moi-même, et Dominique Samson Normand de Chambourg, pour m'avoir obligée à sans cesse relever mon niveau d'exigence.

Je remercie chaleureusement les membres du jury pour avoir accepté de me lire et de participer à la soutenance de cette thèse : Birgit Beumers, Teresa Castro, Barbara Glowczewski, Cécile Vaissié et Eugénie Zvonkine.

Mes plus sincères remerciements vont également à celles et ceux qui ont lu des parties de ce travail, à différentes étapes, et m'ont fait des commentaires dont j'ai essayé de tenir compte au mieux : Alain Blum, Masha Cerovic, Gabrielle Chomentowski, Didier Inowlocki, Hélène Mélat, Valérie Pozner, Amandine Régamey, Carole Sigman, Odile Steinauer et Eva Toulouse. Merci également à Stéphane Julinet, Catherine Hocquet-Von Raesfeldt et Jitka de Préval pour la relecture finale.

Je tiens particulièrement à exprimer ma gratitude à tous ceux et toutes celles qui m'ont apporté leur aide et leur soutien tout au long de ce long parcours, sous des formes diverses, et plus particulièrement : au CEFR, Tatiana Ossetrova et Vanessa Voisin ; à Moscou, Katja Buisch, Juliette Denis, Anna Nikolaeva et Anna Mikonis ; à Iakoutsk, Svetlana Atakova ; à Saint-Pétersbourg, Tatiana Afanassieva et Ekaterina Tolmatcheva ; et à Paris, Anne-Victoire Charrin, Katerina Kesa et Marie Vrinat-Nikolov. Je remercie également les membres du personnel des différentes institutions d'archives que j'ai visitées, en particulier : au RGAKFD, Elena Kolikova ; au Gosfilmofond, Pëtr Bagrov ; au Gosteleradiofond, Irina Igonina ; et à la bibliothèque de l'art cinématographique Eisenstein, Tatiana Dieva.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien financier de plusieurs institutions : le CEFR tout d'abord, qui m'a accordé deux bourses successives en 2013 et 2015 pour effectuer plusieurs terrains d'archives à Moscou et Saint-Pétersbourg ; l'école doctorale de l'INALCO, qui m'a octroyé une aide à la mobilité en 2012 pour mon premier terrain de recherches en Russie ; le Conseil régional d'Île-de-France pour l'attribution de la bourse Mobi'Doc 2012 ; et enfin le CREE, qui a généreusement financé une copie numérique de film auprès du Gosfilmofond, ainsi que mes déplacements nationaux et internationaux pour prendre part à des colloques et des journées d'études.

NOTES SUR LA TRANSLITTÉRATION ET LA TRADUCTION

Dans cette thèse, deux systèmes de translittération du russe ont été utilisés. Pour le confort du lecteur, le corps du texte respecte la transcription courante en français. Les prénoms et noms propres russes faisant l'objet d'une convention en français, tels Sergueï Eisenstein, Joseph Staline ou Mark Donskoï, sont retranscrits de manière traditionnelle. Dans les notes de bas de page, la bibliographie et la filmographie, le système de conversion alphabétique suit la translittération des slavistes, telle qu'elle est indiquée dans le *Manuel typographique du russiste*¹. Par exemple : Sergej Ėjzenštejn, Iosif Stalin, Mark Donskoj. Voir le tableau récapitulatif qui suit. Les titres de presse, éléments bibliographiques, sont écrits dans tous les cas selon la translittération des slavistes. Par exemple : *Sovetskij èkran*, *Večernjaja Moskva*. En revanche, les noms géographiques sont toujours orthographiés selon la transcription française (Moscou, Novossibirsk, Iakoutie). Concernant les titres d'ouvrages en anglais, la translittération anglophone du russe a été conservée.

Les termes particuliers ci-dessous seront traduits comme suit :

nacija : nation

nacional'nost' : nationalité

narodnost' : groupe national

kraj : territoire (entité administrative plus grande que la région)

oblast' : région (entité administrative plus grande que le district)

okrug : district (entité administrative à caractère ethnique)

rajon : non traduit, pluriel *rajony* (entité administrative plus petite)

¹ Serge Aslanoff, *Manuel typographique du russiste*, Paris, Institut d'études slaves, 1986, p. 34.

Table de conversion de l'alphabet russe en français

Russe	Translittération des slavistes	Transcription courante
а	a	a
б	b	b
в	v	v
г	g	g, gu ou gh
д	d	d
е	e	e ou é
ё	ë	io ou e
ж	ž	j
з	z	z
и	i	i
й	j	i ou ĭ
к	k	k
л	l	l
м	m	m
н	n	n
о	o	o
п	p	p
р	r	r
с	s	s
т	t	t
у	u	ou
ф	f	f
х	x	kh
ц	c	ts
ч	č	tch
ш	š	ch
щ	šč	chtch
ъ	”	non transcrit
ы	y	y
ь	,	non transcrit
э	è	è ou e
ю	ju	iou
я	ja	ia

TABLE DES MATIÈRES

TOME 1	1
REMERCIEMENTS	3
NOTES SUR LA TRANSLITTÉRATION ET LA TRADUCTION	4
TABLE DES MATIÈRES.....	6
INTRODUCTION.....	15
Fabriquer, imag(in)er, représenter les peuples autochtones du Nord à l'écran : quels enjeux ?	16
Les « peuples du Nord » : une catégorie soviétique de l'« allogène » et de l'« indigène »	19
Altérité ethnique et peuples autochtones au cinéma : état des lieux historiographique	22
L'URSS et le paradigme de la colonialité/modernité	29
Sources et méthode	34
Comment filmer ? Filmer quoi ? Filmer qui ? Qui filme ?.....	45
PREMIÈRE PARTIE : À LA RECHERCHE D'UNE IMAGE SOVIÉTIQUE POUR LES PEUPLES DU NORD.....	51
CHAPITRE 1 : FILMER L'« AUTRE » EN CONTEXTE SOVIÉTIQUE.....	55
1) Les peuples autochtones du Nord sur l'écran russe et la rupture de la Révolution	55
A) Représenter l'« Autre » dans le cinéma des premiers temps.....	55
a) Premières bandes ethnographiques.....	55
b) La fiction et la collaboration filmique avec des autochtones	57
c) L'Autre sibérien : un objet de curiosité ethnographique	59
B) La rupture révolutionnaire	63
a) Première fiction sur le Nord : <i>Le Révolutionnaire</i>	63
b) La politique soviétique des nationalités et la mission de modernisation	65
c) Les conséquences de la rupture révolutionnaire sur la représentation cinématographique des peuples du Nord.....	69
d) L'injonction de l'ethnographie.....	72
2) Représenter les peuples du Nord selon les principes soviétiques.....	76
A) Le film comme facteur d'intégration des nationalités à l'Union soviétique	76
B) Les fictions soviétiques sur des peuples du Nord : des représentations à réviser	78

a) <i>Tarko</i> : une vision du passé	78
b) <i>Khabou</i> : l'accusation de vision coloniale.....	81
3) Les modèles étrangers.....	90
A) Filmer l'Autre... comme les autres ?	90
a) <i>Nanouk, Chang</i> et <i>Moana</i> : films modèles	90
b) Une méthode à reproduire	94
B) Entre rejet idéologique et reprise de motifs visuels.....	100
a) Des modèles « bourgeois » à dépasser	100
b) La scène archétypale de <i>Nanouk</i>	103
CHAPITRE 2 : « CINÉ-EXPÉDITIONS » ET « ETHNOGRAFICTIONS » SUR LES PEUPLES DU NORD.....	109
1) Les « ciné-expéditions » : adapter une forme transnationale à l'idéologie soviétique....	109
A) Décoloniser le regard ?.....	109
a) La ciné-expédition : un regard et une pratique cinématographique coloniaux.....	109
b) <i>La Sixième Partie du monde</i> : contre l'exploitation spectaculaire de l'Autre et pour un monde cinématographique multiethnique	112
B) <i>Les Gens de la forêt</i> : le paradigme évolutionniste soviétique.....	118
a) Alexandre Litvinov : un « Flaherty » soviétique.....	118
b) « Dans les pas d'Arseniev » et de l'anthropologie du sauvetage	121
c) L'ethnographie comme voyage dans le passé : mise en scène de l'« arriération » culturelle	126
d) Construire le récit de l'« enjambement des millénaires » des peuples du Nord	129
2) Les « ethnografictions » : entre recherche de l'authenticité et mode fictionnel.....	136
A) Fabriquer l'authentique	136
a) Des films de fiction tournés sur place avec des autochtones.....	136
b) Tourner avec des spécialistes : les consultants et le régime de l'expertise.....	140
B) Floutage entre modes fictionnel et non fictionnel	144
a) <i>Igdenbou</i> : une « fiction documentaire »	144
b) Ethnografictions et kulturfilms : des images partagées.....	149
c) Réception des ethnografictions.....	152
CHAPITRE 3 : LA TECHNOLOGIE DU CINÉMA COMME PERFORMANCE DE LA MODERNITÉ : MODERNISER, « CINÉFIER » LES PEUPLES DU NORD.....	159
1) Le motif technologique	159
A) <i>À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri</i> : le héros est derrière l'appareil de prise de vues.....	159
a) Un nouveau héros soviétique : l'explorateur à la caméra.....	159
b) Centralité de la caméra, objet technologique	164
B) La technologie : incarnation du progrès social.....	167
a) Le motif technologique : <i>Nanouk</i> ajusté au contexte soviétique.....	167
b) La technologie : incorporer les peuples du Nord au projet socialiste, incarner la « mission soviétisatrice »	168

2) La technologie cinématographique au service de la création d'une nation de spectateurs	172
A) Inventer un spectateur autochtone à l'écran	172
a) Intégrer les autochtones du Nord à la nation des spectateurs	172
b) Aller au cinéma comme voie de la modernité : l'« entrée » dans le paradigme historique	175
B) ... et sur le terrain : la « cinéfication » des territoires du Nord	178
a) La cinéfication dans le Nord	178
b) Transformer les sociétés filmées par la magie de la technologie	184
c) La technologie cinématographique contre le « spectacle chamanique »	189
d) Une cinéfication inachevée ?	192
Conclusion de la première partie : Mettre en scène la mission soviétisatrice du « peuple de la caméra » au travers des « Nanouk soviétiques »	200
DEUXIÈME PARTIE : ÉVOLUTIONS DU RÉGIME DE REPRÉSENTATION DES PEUPLES DU NORD DANS LE CINÉMA SOVIÉTIQUE DE FICTION	205
CHAPITRE 4 : FIGURER LA MISSION SOVIÉTISATRICE ACCOMPLIE	207
1) Mutations du cinéma expéditionnaire et ethnographique	207
A) La reconfiguration des pratiques de tournage et ses conséquences	207
a) Institutionnalisation du genre documentaire dans un territoire « cinématographiquement conquis »	207
b) Rapprochement des tournages et reconstitutions dans la fiction	212
B) <i>La Fille du Kamtchatka</i> : la fin de la pratique expéditionnaire	217
a) Pressions économiques et resserrement du contrôle	217
b) L'expédition comme motif	225
2) Une vision de la politique soviétique des nationalités réalisée à l'écran	230
A) La fin de l'injonction ethnographique au cinéma, répercussion de l'« indigénisation silencieuse »	230
B) Mise en scène de la « mission soviétisatrice accomplie »	232
a) <i>Gaitchi</i> : l'enfant nanaï, fils de la patrie soviétique	232
b) <i>La Fille du Kamtchatka</i> : une vision du Nord tel qu'il doit être	234
C) <i>La Tribu perdue dans le passé</i> : un film non réalisé de Litvinov	240
a) Un remake des <i>Gens de la forêt</i> et une adaptation de <i>Dersou Ouzala</i>	240
b) Entre mise en scène d'une société autochtone soviétisée et respect de la culture de l'Autre	244
c) Un film impossible à l'heure du mythe de la « mission accomplie »	247
CHAPITRE 5 : LE RÉCIT DE LIBÉRATION SOVIÉTIQUE ET SES RÉVISIONS DANS LE CINÉMA DU DÉGEL	251
1) Mettre en scène un récit de libération	251
A) Un régime de représentation qui couvre la période « stalinienne »	251
B) Motifs du récit de libération des peuples du Nord	255
a) Figures de l'insatisfaction	255
b) Une vision téléologique du « contact libérateur »	258

c) Le sauvetage	264
d) La seconde naissance	268
e) La révélation par la démonstration technologique	271
f) Le « commerce équitable »	274
g) Variations à l'intérieur du régime de représentation	277
2) Réviser les récits canoniques après Staline : <i>Le Chef de la Tchoukotka</i>.....	279
A) Le cinéma après Staline.....	279
a) La « renaissance » de l'industrie cinématographique.....	279
b) Filmer la « nouvelle vie » des peuples du Nord dans le cinéma documentaire	283
B) La neige de l'Arctique pour restaurer la pureté révolutionnaire	288
a) Un film de plus sur l'arrivée de la Révolution en Tchoukotka ?.....	288
b) Retrouver la virginité révolutionnaire par la comédie	290
c) Un récit enraciné dans la fiction, plus à même de rendre la vérité historique.....	293
C) Remake, révision, détournement du motif civilisateur.....	295
a) Refaire, réviser les textes staliniens.....	295
b) Les tribulations d'un gramophone dans le Grand Nord	297
c) Déplacement de la fracture nationale par le retournement du motif civilisateur.....	301
CHAPITRE 6 : LES AUTOCHTONES COMME « FIGURES ÉCOLOGIQUES »	305
1) Dersou Ouzala et ses « clones » : reconceptualisation de l'« arriération ».....	305
a) Une coproduction internationale au service de la politique soviétique des nationalités	305
b) Tradition littéraire et descendants cinématographiques	310
c) D'une vision ethnicisée de l'union « homme de progrès-homme du peuple » à la reconceptualisation de l'arriération	314
2) Une figure écologique.....	317
A) Réévaluer la place de l'humain dans la nature	317
a) Décentrement de la place de l'humain dans l'univers	317
b) L'émergence d'une conscience écologique.....	318
c) Puissante ou vulnérable : la nature-personnage.....	322
B) La figure de l'autochtone au centre du discours écologique cinématographique	325
a) Défendre l'environnement par le film avec la figure de l'autochtone dans le rôle principal	325
b) Une vision « naturalisante » transnationale.....	328
c) Réviser le récit de la modernisation	331
d) Le motif du gramophone au service de la parole autochtone ?	334
C) Les peuples autochtones comme la chance perdue de la civilisation	336
a) Un autre savoir, une autre éducation, un autre maître pour un autre disciple	336
b) Le sauvetage inversé	339
c) Des enfants de la nature à l'âge de l'enfance de l'humanité	342
d) Un monde autochtone déjà perdu.....	344
e) La soviétisation/modernisation comme responsable de la disparition des modes de vie autochtones	345

Conclusion de la deuxième partie : De la mission de libération soviétique à la « nostalgie impérialiste »	350
TROISIÈME PARTIE : TOURNER AVEC OU SANS LES AUTOCHTONES ?	
ENJEUX DE PARTICIPATION, DE VISIBILITÉ ET D'INCARNATION ACTORALE	
.....	353
CHAPITRE 7 : TOURNER AVEC LES AUTOCHTONES : CO-CONSTRUCTIONS, NÉGOCIATIONS ET RÉAPPROPRIATIONS DANS L'ESPACE DU FILM.....	357
1) Les autochtones : co-auteurs invisibles (?) des films	357
A) Le rôle des guides dans les ciné-expéditions	357
a) Retrouver l'agentivité des autochtones dans la relation filmeurs-filmés	357
b) Limites des sources	359
c) Identification des collaborateurs autochtones	362
d) La position centrale des guides	365
B) Des films co-construits avec les autochtones filmés	367
a) Les guides et les personnes filmées : « coproducteurs » des films	367
b) Le tournage en expédition : l'espace filmique négocié	371
c) « Feed-back » et collaboration cinématographiques	375
d) Reconnaissance de l'apport autochtone et vision programmatique du cinéma ethnographique	380
2) Les « acteurs ethniques »	383
A) Tourner avec des autochtones : la pratique vue du côté des cinéastes	383
a) Un gage d'authenticité	383
b) Entre « typages », « non-acteurs » et « autopersonnages »	387
c) Les acteurs ethniques dans le contexte soviétique	391
d) Des « acteurs nés » sans carrière	395
B) Participer à un tournage : la pratique vue du côté des autochtones	398
a) Un travail comme un autre et une expérience de sociabilité	398
b) Réappropriations dans l'espace du film	401
c) Le film : une zone de contact ambivalente	404
CHAPITRE 8 : TOURNER SANS LES AUTOCHTONES : VISIBILITÉ DES ACTEURS	
PROFESSIONNELS ET INVISIBILITÉ DES AUTOCHTONES.....	409
1) Changements dans les pratiques de casting.....	409
a) Amplification du recours aux acteurs professionnels non autochtones.....	409
b) La pratique du « typage » réservée aux figurants.....	415
c) Contestations et enjeux du « casting traditionnel »	418
2) Le « casting traditionnel » en contexte soviétique : questions de réception et de production	422
A) <i>La Fille du Kamtchatka</i> : quelle perception de l'Autre ?	422
a) Des spectateurs face à un « flou » national	422

b) Complexité de l'incarnation actorale ethnique.....	426
c) Vers la création d'un « Autre soviétique » générique	430
B) <i>Alitet s'en va dans les montagnes</i> : quelle « fabrication » de l'Autre ?	432
a) Retrouver le processus de casting dans les archives	432
b) Quelle actrice pour incarner une Tchouktche ?	434
c) La question de l'emploi des acteurs ethnicisés.....	440
CHAPITRE 9 : RETOUR DU DISCOURS DE L'AUTHENTICITÉ.....	447
1) Transcrire l'authenticité dans le cinéma après Staline	447
a) Authenticité, vérité et sincérité au centre des valeurs cinématographiques	447
b) (Ré)inventer un genre synthétique entre fiction et non-fiction	451
c) Redécouvrir le pouvoir de l'imagination.....	456
d) Le mythe de l'authenticité : expression de la culpabilité loutcha	461
2) La question de l'acteur au sein de la rhétorique de l'authenticité	465
a) Des castings de plus en plus professionnalisés.....	465
b) Des pratiques qui répercutent une politique culturelle hiérarchisée.....	468
c) Les acteurs : entre typage et professionnalisme	472
Conclusion de la troisième partie : Des constructions cinématographiques successives des différents discours de l'authenticité et de l'ethnicité.....	479
QUATRIÈME PARTIE : VERS UNE SOUVERAINETÉ VISUELLE ? LES (TÉLÉ)FILMS D'ANATOLI NITOTCHKINE ET/OU IOURI RYTKHÉOU	483
CHAPITRE 10 : LA FICTION TÉLÉVISÉE ET LES PEUPLES DU NORD	487
1) La fiction télévisée soviétique et la question nationale en URSS	487
A) La fiction unitaire télévisée en Union soviétique.....	487
a) Le téléfilm entre « écran bleu » et grand écran	487
b) L'unité de création Èkran	490
B) Les enjeux de la question nationale à la télévision.....	493
a) La « téléfication » soviétique	493
b) La diffusion télévisée en Sibérie, Extrême-Orient et dans le Grand Nord.....	496
c) La télévision soviétique et les peuples du Nord	499
2) <i>L'Ami de Tymantcha</i>.....	505
A) Un téléfilm pour et sur les téléspectateurs du Nord	505
a) Un réalisateur attiré par le Nord : Anatoli Nitotchkine	505
b) Tymantcha et son ami le loup : du « sauvage » dans la « civilisation »	508
c) Une réflexion sur la modernité soviétique ?	511
B) Réappropriation et <i>empowerment</i> autour d'une fiction télévisée en langue évenke	515
a) Un succès de télévision qui renoue avec les méthodes ethnografictionnelles.....	515
b) Un film en langue évenke : l'apport de la philologie évenke Zinaïda Pikounova	518
c) Le film comme facteur d' <i>empowerment</i> autochtone	524

CHAPITRE 11 : IOURI RYTKHÉOU SCÉNARISTE : *LES PLUS BEAUX BATEAUX* ET LA RÉAPPROPRIATION DE L'IMAGE ANIMÉE 533

1) Un écrivain autochtone tenté par le cinéma 533

- A) La double identité, tchouktche et soviétique, de l'écrivain Iouri Rytkhéou 533
 - a) La recherche de soi, avec ou contre les modèles soviétiques ? 533
 - b) Symbole de la réussite de la politique nationale soviétique : un rôle difficile à tenir 537
- B) Genèse cinématographique des *Plus Beaux Bateaux* 541
 - a) Premiers pas vers le cinéma 541
 - b) La version non réalisée du film : célébrer l'œuvre de la Révolution et critiquer la soviétisation.543

2) *Les Plus Beaux Bateaux* : un film du point de vue autochtone 550

- A) La réappropriation du contrôle des images animées 550
 - a) Genèse du film 550
 - b) Le cinéma autochtone ou « quatrième cinéma » 552
 - c) Un quatrième cinéma soviétique 556
- B) Un film sur soi 562
 - a) Une réponse aux précédentes représentations 562
 - b) Un film-chant tchouktche 565
 - c) Passer du statut d'objet à celui de sujet : contrôler le regard 568
 - d) Une position ambivalente sur la tradition 570
- C) Je est-il un autre ? 572
 - a) Une revendication de l'égalité 572
 - b) L'Autre comme miroir 576
 - c) Vèkèt dans tous ses états 578
- D) La réception des *Plus Beaux Bateaux* 585
 - a) Mesurer la réception des téléfilms en URSS 585
 - b) Redécouvrir l'Autre en soi 588

CHAPITRE 12 : UNE SOUVERAINÉTÉ VISUELLE AUTOCHTONE EST-ELLE

POSSIBLE EN URSS ? 595

1) L'œuvre audiovisuelle de Rytkhéou et l'impossibilité de faire entendre sa voix 595

- A) *La Trace du glouton* : se sentir étranger parmi les siens 595
 - a) Le scénario face à la censure : « Pourquoi soudain la civilisation serait coupable ? » 595
 - b) Le film « corrigé » : exprimer une double appartenance 599
- B) *Quand partent les baleines* : une légende tchouktche à la télévision 605
 - a) Une « légende contemporaine » en langue autochtone 605
 - b) Le temps du mythe pour parler du présent 609
 - c) Un film incompris ? 612

2) L'incompréhension comme motif : *Le Chamane blanc* 615

- a) Nitotchkine sans Rytkhéou : le retour au point de vue du soviétisateur 615
- b) L'enjambement des millénaires revu et enrichi 617
- c) Un dialogue de sourds ? 622

d) Une réception entre discours soviétisateur et ouverture à l'Autre	627
Conclusion de la quatrième partie : Multi-subjectivité à la soviétique ou cacophonie des représentations ?.....	632
CONCLUSION.....	637

INTRODUCTION

Pour toute notre Weltpolitik il est diablement important de conquérir la confiance des indigènes ; de gagner trois et quatre fois ; de prouver que nous ne sommes pas des impérialistes... C'est un problème mondial, sans exagération, mondial. Ici, il faut être archiprudent. Cela se répercutera en Inde, en Orient, ici, il ne faut pas plaisanter, ici, il faut être mille fois prudent.

Vladimir LENINE²

L'expérience à l'étranger ne doit en rien nous consoler, qui déplore le nombre de tribus indiennes exterminées lors de la colonisation de l'Amérique du Nord alors que nous aurions sauvegardé presque tous les peuples minoritaires. Personne n'en disconvient : nous les avons sauvegardés. Mais comment ? Excusez-moi pour cette manière cavalière de dire les choses, mais on a parfois l'impression que nous ne les avons sauvegardés que pour l'exotisme.

Viatcheslav OGRYZKO³

Sorti sur les écrans russes en 2015, le film d'Alekseï Fedortchenko, *Les Anges de la Révolution* (*Angely revoljucii*, 2014), met en scène une brigade de travailleurs culturels soviétiques envoyés dans la région du Kazym auprès des autochtones khantys et nénètses pour leur apporter, ou plutôt leur imposer, la Révolution et ses valeurs de modernité. Ils sont pour cela armés de tous les arts d'avant-garde : le théâtre, la peinture, la musique et bien sûr le cinéma. En accordant une place d'importance à la projection cinématographique, le film, librement inspiré des événements de la guerre du Kazym de 1934⁴, rappelle le rôle central, sur les plans matériel et symbolique, attribué au cinéma dans la relation interculturelle avec les peuples autochtones à l'époque soviétique. Incarnation de la modernité dans sa version

² Lettre de V.I. Lenin à A.A. Ioffe, 1921, in V.I. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, 5^e édition, Moscou, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1965, pp. 189-190. *C'est moi qui traduis. Par la suite, sauf indication contraire, toutes les citations traduites du russe ou de l'anglais le seront par mes soins.*

³ Viatcheslav Ogryzko, « Un écrivain entre traditions, communisme et nouvelle économie », *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, p. 30.

⁴ Voir à ce propos Art Leete, *La Guerre du Kazym : La Lutte des peuples de Sibérie occidentale contre le pouvoir soviétique en 1933-1934*, Paris, L'Harmattan/Adéfo, 2007.

soviétique et technologique, le cinéma est un des symboles du changement de valeurs culturelles et sociales. Il fonctionne également comme un espace — imaginaire ou réel — de rencontre, d'interaction, voire de conflits. Dans ce qui semble l'unique texte sur la question écrit à l'époque soviétique, « L'écran soviétique et les peuples du Nord », un autre cinéaste, Vladimir Chneiderov, revient sur la double dimension de représentation et de diffusion assignée au septième art auprès des peuples autochtones⁵. Dans la vision soviétique, le cinéma constitue un moyen de connaissance à la fois *sur* et *pour* les peuples du Nord. Instrument d'éducation par l'image et de modernisation, le médium se trouve chaque fois placé au cœur de la relation entre les bolcheviks et les peuples autochtones du Nord soviétique. C'est cette relation particulière que cette thèse se propose d'interroger par le prisme des films eux-mêmes.

Fabriquer, imag(in)er, représenter les peuples autochtones du Nord à l'écran : quels enjeux ?

En travaillant sur les *représentations* des autochtones créées par le cinéma soviétique de fiction (films et téléfilms) et en décortiquant leur fabrication, je souhaite dessiner les contours de la *vision* que les cinéastes soviétiques s'en font, en accord ou non avec le programme politique révolutionnaire de l'Union soviétique, qui implique une transformation radicale de la société et prétend rompre avec les visions du passé. Les pages qui suivent se concentrent donc sur l'(les) *imaginaire(s)* produit(s) par les films, replacé(s) dans leur contexte historique. Le cinéma se révèle un médium particulièrement adapté à la création d'un imaginaire, puisque, dans son sens originel, le verbe « s'imaginer » signifie, rappelons-le, « s'en faire une image »⁶.

Comment le cinéma soviétique a-t-il traité la question de ses peuples autochtones ? Au départ de cette enquête, un constat : la manière dont le cinéma hollywoodien a fait du récit de la conquête de l'Ouest et des Amérindiens l'armature de son cinéma et s'en est servi comme d'une sorte de « manuel d'histoire populaire » est bien connue. Mais qu'en est-il du cinéma soviétique ? Sur la base à la fois des films et des archives papier non-film, cette question sera étudiée ici pour la première fois de manière approfondie, au carrefour de plusieurs approches — l'analyse filmique, l'histoire culturelle du cinéma, l'histoire des représentations et l'histoire politique soviétique — afin de faire émerger un aspect méconnu du cinéma

⁵ V.A. Šnejderov, « Sovetskij èkran i narody Severa », in I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971, pp. 188-199.

⁶ Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 36.

soviétique. Ce dernier étant considéré par ses créateurs comme une alternative à Hollywood, un des enjeux sera de replacer la question dans le contexte des représentations des peuples autochtones au sein d'un environnement visuel plus large, afin de mettre au jour la spécificité du regard soviétique sur l'altérité autochtone et sa construction.

Je m'attacherai à répondre à plusieurs interrogations : *qu'est-ce qui est filmé ? Qui est-ce qui est filmé ? Quel(s) récits(s) et quel(s) personnage(s) sont filmés ? Comment* sont-ils filmés ? Et surtout, *qui* filme *qui* ? Plus concrètement, et en termes cinématographiques, cela signifie : avec quels acteurs ou « non-acteurs » ? Par quels procédés cinématographiques (fictionnel ou non fictionnel) ? À quels endroits (en studio ou sur place) ? D'autre part, il convient de se demander s'il existe une parole spécifique des peuples autochtones dans les films. Si oui, que dit-elle ? Comment s'exprime-t-elle ? Et surtout, est-elle entendue ? Il s'agit de déterminer la place des peuples du Nord dans le cinéma soviétique et dans l'imaginaire qu'il a contribué à façonner ; et de voir comment cette place évolue en fonction du moment historique. Plus généralement, la manière dont le cinéma soviétique s'est emparé de la question de l'« Autre » sera interrogée. Autant de questions qui tournent autour de celle de la construction de la *subjectivité* et du *regard*.

Pour éviter de rester à la surface des images et ne pas se limiter à la question de la représentation, je m'efforcerai d'examiner la *fabrication* des représentations dans ses dimensions à la fois les plus concrètes et les plus symboliques. Pour cela, on examinera également les *acteurs*, prenant le mot à la fois dans son sens sociologique (les divers individus qui contribuent à fabriquer les représentations filmiques) et dans son sens cinématographique (les comédiens professionnels ou pas, autochtones ou pas, choisis pour incarner les autochtones dans les films). En outre, les *pratiques*, de tournage notamment, seront considérées comme des éléments déterminants dans la signification des représentations filmiques. Cela implique par exemple d'interroger le rapport filmeurs/filmés dans les cas où d'« authentiques » autochtones sont mis en scène, mais aussi de poser la question de l'incarnation actorale dans les cas où personnages et situations sont « reconstitués » en studio avec des acteurs. Enfin, la question de la diffusion des films et de leur réception sera aussi esquissée, moins en profondeur cependant, du fait principalement du manque de données sur ce point.

Les questions fondamentales qui travaillent les représentations filmiques soviétiques des peuples du Nord s'articulent autour des questions de modernité et d'authenticité. En effet, filmer l'Autre, dans le contexte des peuples du Nord soviétiques, cela signifie souvent moderniser l'Autre, vu comme « arriéré ». Le cinéma joue un rôle prépondérant dans

l'« enjambement des millénaires » que sont supposés accomplir les peuples du Nord sous l'impulsion soviétique pour « rattraper » leur présumé retard historique et « entrer » pleinement dans la modernité. Cependant, ces mêmes peuples vont incarner, dans le regard des « filmeurs » non-autochtones soviétiques, une figure de l'authenticité (directement issue de leur association à la « tradition »). Les peuples autochtones sont ainsi censés se moderniser, mais, dans le même temps, rester eux-mêmes, c'est-à-dire conserver leurs spécificités ethniques. Le cinéma est un des lieux privilégiés de la mise en scène de ces variations autour de la question centrale de l'opposition entre le « progrès » — social et technologique — et l'« arriération » — ethnique et historique. Un des objectifs de ce travail est de mettre au jour les contradictions et les ambivalences qui émergent des représentations, ainsi que les problèmes que se posent les artisans du cinéma, art de la modernité, pour imag(in)er des figures autochtones modernisées par la soviétisation et fabriquer une rhétorique de l'authenticité.

Une des expressions cinématographiques de la construction de l'authenticité passe par la question de la fiction et de la non-fiction⁷. Les cinéastes sont en permanence à la recherche d'un mode visuel adéquat pour représenter l'altérité ethnique. Mais, de manière plus profonde, le débat autour du rapport fiction/non-fiction reprend sous une forme cinématographique la question de la fabrication de l'authenticité, supposément mieux traduite par un mode non fictionnel.

Enfin, la question cruciale de la participation ou de la non-participation des autochtones à la création de leur image filmique, que ce soit devant ou derrière la caméra, constitue une autre interrogation centrale. Cette question pose celle, plus large, du regard et de la subjectivité mis en scène ainsi que du contrôle de l'image animée. Là encore, ce point recoupe celui de l'authenticité (la participation autochtone légitimant la représentation filmique) et la question du rapport fiction/non-fiction (notamment dans le cas du recours aux acteurs). Mais, plus important, examiner la participation permet de placer la focale depuis le point de vue des autochtones qui contribuent à la fabrication de leurs représentations filmiques. Ce décentrement donne la possibilité d'esquisser des lectures alternatives des objets filmiques et d'envisager autrement l'espace du film.

⁷ Je préférerai souvent le terme « non-fiction » à celui de « documentaire ». D'abord, parce que le premier est plus global, incluant entre autres le cinéma scientifique ou éducatif. Ensuite, parce que l'application du concept de documentaire au cinéma n'est théorisée et généralisée qu'à partir des années 1930. Je réserverai donc le vocable « documentaire » aux films de non-fiction explicitement inscrits dans cette catégorie ou pour signifier l'opposition à la « fictionnalité » et à la facticité de l'image.

Les figures filmiques d'autochtones du Nord forment tout au long de la période soviétique des points de référence stables qui permettent aux Soviétiques d'éprouver leur propre vision de la modernité. Un des buts de cette étude est de mettre en lumière la façon dont les représentations naviguent constamment dans un continuum entre modernité et authenticité au sein de la rhétorique du progrès, centrale dans le discours soviétique (qui entend être « progressiste » contre le camp « réactionnaire »). Je m'efforcerai toutefois de mettre en œuvre plusieurs lectures de ces représentations, notamment à l'aune de la participation autochtone à leur fabrication, pour insister sur leurs ambiguïtés et la multiplicité possible de leurs significations.

Dans un but de précision, j'utiliserai le néologisme *Loutcha* pour désigner les Européens de Russie, reprenant la dénomination utilisée par les autochtones à travers toute la Sibérie. Le mot *Loutcha* [*luča* ou *luca*], déformation de *ruskij* [russe], est une notion désignant à l'origine les Russes et qui signifie « non autochtone », « Blanc » ou « appartenant au monde urbain »⁸. Le terme se révèle satisfaisant pour qualifier les Européens qui entrent en contact avec les sociétés autochtones de Sibérie et du Nord, et qui ne peuvent pas tous être qualifiés de « Russes » (certains étant de nationalité ukrainienne, juive, etc.). Il offre en outre l'avantage d'éviter la confusion que pourrait provoquer le mot « Blanc » dans le contexte de la Russie post-guerre civile (qui oppose les Rouges aux Blancs). Enfin, il permet de se placer, tant que faire se peut, du point de vue des autochtones, l'usage du terme étant attesté pour toute la Sibérie.

Les « peuples du Nord » : une catégorie soviétique de l'« allogène » et de l'« indigène »

Les peuples dont il est question ici, les « peuples autochtones peu nombreux du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient [*korennye maločislennye narody Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka*] », selon la dénomination officielle soviétique, sont plus communément nommés les « petits peuples du Nord [*malye narody Severa*] ». Outre le critère géographique parfois flottant⁹, ces peuples entrent dans les cadres conceptuels utilisés pour définir les peuples autochtones au niveau mondial : 1) dans une perspective culturelle : des peuples possédant

⁸ Eva Toulouze, « Indigenous agency in the missionary encounter : the example of the Khanty and the Nenets », *Journal of Ethnology and Folkloristics*, Vol. 5, n° 1, 2011, p. 71. Récemment, le terme s'est mis à désigner les autochtones russifiés. Faute de mieux, je l'utiliserai dans ce travail selon le sens défini plus haut.

⁹ Il faut noter que le « Nord » peut être parfois situé très au Sud. Rappelons que Vladivostok, capitale de la région du Primorié où se situe le pays de l'Oussouri dont il sera beaucoup question dans cette thèse, se trouve, à peu de choses près, à la même latitude que Marseille.

des traits socioculturels spécifiques ; 2) dans une perspective structuraliste : en fonction de leur position au sein de la structure sociale du pays dans lequel ils vivent, des peuples dans une position subalterne sur le plan économique, politique ou culturel ; 3) dans une perspective historique : des peuples qui habitaient le pays, ou une région du pays, à l'époque de la conquête ou de la colonisation¹⁰. Ajoutons à cette définition 4) une perspective politique : caractérisés par une dimension a-nationale, les peuples autochtones « cherchent à définir une souveraineté qui n'est pas celle de l'État, mais une manière d'être au monde qui relie par des connexions diverses, politiques ou ontologiques ces 6 % de la population mondiale¹¹ ».

Dans le cas soviétique, et dans les limites de cette définition, la liste des peuples du Nord, reconnus comme tels par l'URSS, regroupe 26 groupes ethniques, vivant traditionnellement de la chasse, de la pêche et de l'élevage de rennes¹². Dans un ordre géographique allant d'Est en Ouest, il s'agit des Saames, Khantys, Mansis, Nénètses, Énètses, Selkoupes, Nganassanes, Dolganes, Kètes, Évenkes, Évènes, Ioukaguirs, Tchouvantses, Tchouktches, Koriaks, Itelmènes, Iuits, Aléoutes, Nivkhes, Néguidales, Nanaïs, Oultches, Orotches, Oroks, Oudégués et Tofalars¹³. Il faut signaler d'emblée que cette liste n'est pas rigide et a connu des modifications en fonction des fluctuations politiques soviétiques. Par exemple, les Dolganes ont un temps disparu des statistiques ethniques (ils sont absents des recensement de 1939 et 1959 où ils sont « fusionnés » avec les Iakoutes) avant d'être réintégrés. De la même manière, certains peuples ont tout simplement été « supprimés » des recensements, comme les Téléoutes en 1934¹⁴.

La liste des 26 peuples du Nord s'appuie sur les catégories géographiques qui

¹⁰ Bernard Duterme, « Peuples indigènes et minorités ethniques : les conditions sociales de leur reconnaissance », *Alternatives Sud*, Vol. VII, n° 2, 2000, www.cetri.be/spip.php?article1430 (consulté le 3 janvier 2015).

¹¹ Barbara Glowczewski, Alexandre Soucaille, « Introduction », *Multitudes*, n° 30, 2007, p. 22. Voir à ce propos la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones, qui a été adoptée en 2007 par l'Assemblée générale de l'ONU. Le texte est disponible à l'adresse : http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_fr.pdf (consulté le 25 août 2016).

¹² Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994, p. 1. Pour une liste plus complète, voir Anne-Victoire Charrin (dir.), *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, une vie, deux mondes*, Paris, Autrement, 1994. Voir également le site de RAIPON : Association des peuples autochtones du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient (Russian Association of Indigenous peoples of the North, Siberia and Far East), en russe : *Assotiacia korennnyx maloc'islennyx narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossijskoj Federacii – AKMNSS i DV RF* : <http://raipon.info/peoples/> (consulté le 13 avril 2017).

¹³ Les dénominations des peuples du Nord ont elles-mêmes changé avec le temps. Pour un précis de ces dénominations, voir la liste descriptive des 26 peuples du Nord et la carte géographique en annexe. Pour plus de simplicité, j'utiliserai systématiquement dans ce travail les noms modernes (la plupart du temps autonymes) sauf dans les cas où c'est l'ancienne dénomination qui est utilisée dans les documents d'archives cités. Je m'efforcerai cependant chaque fois de rappeler le nom moderne pour plus de clarté.

¹⁴ Dimitri A. Funk, « Les Téléoutes, le peuple "qui n'existait pas" », *Sibérie « Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 425-429.

définissent la dichotomie soviétique Est/Ouest en termes de peuples, c'est-à-dire sur les paradigmes de l'indigénité (applicable en gros à tous les non-Russes)¹⁵ et de l'arriération culturelle (pour lesquels les Soviétiques ont défini des caractéristiques officielles et une liste de peuples auxquels elles s'appliquent). En plus de ces indicateurs, pour pleinement comprendre la catégorie conventionnellement nommée « petits peuples du Nord », il faut ajouter le paradigme de « peuple moribond » ou « en voie d'extinction [vymirajuščij] » qui leur est souvent accolé, et qui est dû directement à la faiblesse numérique de leurs représentants. Le terme officiel pour désigner ce concept en Union soviétique est en effet celui de « peuples numériquement peu nombreux [maločislennye narody] » (c'est-à-dire qui compte moins de 50 000 représentants). Cette dénomination officielle constitue en fait un renouvellement de la catégorie impériale de « peuples allogènes [inorodcy] »¹⁶, supposément « purifiée » par la science soviétique par excellence : la statistique¹⁷. Le terme s'impose après celui d'« indigène [tuzemec] », initialement choisi par les Bolcheviks désireux de régler la « question indigène [tuzemnyj vopros] »¹⁸. Dans les pages qui suivent, pour désigner cette catégorie, les expressions « peuples du Nord » (sans le péjoratif « petits »), « peuples autochtones du Nord » ou plus simplement « autochtones » seront utilisées indifféremment.

L'historien Yuri Slezkine remarque toutefois que la catégorie « petits peuples du Nord » n'a jamais été véritablement conceptualisée et qu'elle repose avant tout sur la tradition, en dépit des politiques publiques mises en œuvre (quotas, « discrimination positive »¹⁹, etc.), rarement appliquées avec cohérence²⁰. Malgré l'abolition officielle des différences par le régime, les peuples du Nord représentent une forme d'altérité essentielle pour l'imaginaire russo-soviétique. Considérés à la limite de l'extinction, en trop petit nombre et trop arriérés pour recevoir le statut de « nationalité [nacional'nost'] » (ils sont désignés comme des « groupes nationaux [narodnosti] »), ils sont supposés être « assistés » par le régime pour se développer. Si l'on s'en tient au schéma scientifique soviétique de développement historique,

¹⁵ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 126.

¹⁶ John W. Slocum, « Who, and When, Were the Inorodtsy? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *The Russian Review*, Vol. 57, n° 2, avril 1998, pp. 173-190.

¹⁷ Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, p. 85.

¹⁸ James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony 1581-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 243.

¹⁹ Pour un témoignage qui réfute les effets positifs de la « discrimination positive », voir Tjan Zaotschnaja, « La vérité sur mon peuple : les Itelmènes du Kamtchatka », *Sibérie « Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 435-442.

²⁰ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 1-2.

les peuples du Nord sont censés avoir connu un mode de développement non capitaliste²¹. C'est ce qui constitue l'essence de leur différence avec les « grands » peuples de Sibérie (comptant plus de 50 000 représentants comme les Iakoutes ou les Bouriates), supposés avoir eu un développement vers une nation « bourgeoise », avant que la révolution d'Octobre ne change le cours de l'histoire²². L'URSS s'est ainsi auto-attribué la « mission » de faire passer les peuples du Nord directement au stade du communisme en « enjambant les millénaires [*minovat' tisjačeletija*] ». Par ailleurs, comme les deux citations placées en exergue l'indiquent, la situation des peuples du Nord soviétiques est souvent mise au service du politique. La révolution bolchevique est censée les avoir « sauvés » de l'extinction, voire du génocide promis aux peuples autochtones par l'impérialisme et le capitalisme. Les historiens soviétiques n'hésitent pas à mobiliser l'exemple de la situation catastrophique des Amérindiens aux États-Unis, patrie du capitalisme, pour légitimer le régime²³.

Altérité ethnique et peuples autochtones au cinéma : état des lieux historiographique

De nombreux ouvrages ont été rédigés sur la question des représentations ethniques au cinéma²⁴. Dans le cas soviétique, pour pleinement comprendre les représentations filmiques des peuples du Nord, il est essentiel de lier cette question à celle plus large du rapport entre les différentes « nationalités » en Union soviétique. Censé traduire visuellement la volonté politique qui affirme l'égalité de tous les peuples à l'intérieur de l'Union, le cinéma soviétique est souvent célébré comme multinational par les historiens du cinéma en URSS²⁵. Des travaux plus récents ont nuancé cet enthousiasme officiel en montrant que les cinématographies « nationales » ne s'épanouissent réellement que lors de deux périodes : l'époque charnière entre les années 1920 et 1930 et la décennie 1960²⁶. Qu'on la célèbre ou qu'on regrette sa non-réalisation, la multinationalité du cinéma soviétique reste toutefois trop

²¹ Sur la bibliographie abondante à ce sujet, voir I.A. Zibareva (dir.), *Malye narody sovetskogo severa v èpoxu socializma. Bibliografičeskij ukazatel' (1917-1985)*, Tomsk, Izdaltel'stvo tomского universiteta, 1987.

²² M.A. Sergeev, *Nekapitalističeskij put' razvitija malyx narodov Severa*, Moscou-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955, p. 521.

²³ *Ibid.*, p. 529.

²⁴ Parmi l'abondante bibliographie, citons Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an interpretive history of Blacks in American films*, New York, Bantam, 1974 ; Lester Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, New York, Frederick Ungar, 1982. En français, voir Régis Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy*, La Madeleine, LettMotif, 2016.

²⁵ L.X. Mamatova, *Sovetskoe mnogonacional'noe kino*, Moscou, Znanie, 1975. Édition augmentée : *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*, Moscou, Znanie, 1982.

²⁶ Pëtr Bagrov, Jakov Butovskij, Evgenij Margolit, « Mnogonacional'nyj sovetskij kinematograf », *Èncyklopedija otečestvennogo kino*, 2004, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=20 (consulté le 23 avril 2017).

souvent inscrite dans les frontières des quinze républiques socialistes soviétiques (RSS). Refusant d'être un État-nation pour fonder un État multinational, l'URSS des premiers temps a pourtant bâti sa structure territoriale avec des instruments qui reproduisent et multiplient le modèle de l'État-nation, en dessinant les unités ethno-territoriales sur son sol selon une hiérarchie complexe²⁷. On retrouve cette spatialisation dans certains travaux occidentaux consacrés au cinéma soviétique et à la question nationale²⁸, en particulier ceux qui placent l'analyse en regard de la construction nationale et/ou d'une réflexion sur l'impérialisme russo-soviétique²⁹. La chute de l'Union et sa recomposition en autant d'États indépendants a engendré la naissance de cinématographies nationales qui confirment la puissance performative des frontières internes héritées de l'époque soviétique³⁰.

Au sein du renouveau historiographique qui a marqué le champ des études sur le cinéma russo-soviétique depuis la chute de l'URSS³¹, plusieurs chercheurs se sont néanmoins efforcés de dépasser ce découpage politique pour étudier de façon plus globale la manière dont le cinéma soviétique a traité des relations interethniques et a contribué à façonner les identités et territoires nationaux à l'intérieur de l'Union. À cet égard, les deux récentes publications de Gabrielle Chomentowski, sur le cinéma de fiction, et d'Oksana Sarkisova, sur la non-fiction, forment un diptyque complémentaire³². La question nationale dans le cinéma soviétique a bénéficié d'un intérêt renouvelé lié aux développements historiques sur la question

²⁷ Alain Blum, Elena Filippova, « Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire (le cas du système politique soviétique et russe) », *Espace Géographique*, Vol. 4, n° 35, 2006, pp. 317-327.

²⁸ Lino Micciché, « The Cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republics », in Anna Lawton (dir.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1992, pp. 291-302. Voir également les ouvrages dirigés par Jean Radvanyi (dir.), *Le Cinéma géorgien*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1988 ; *Le Cinéma d'Asie centrale soviétique*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991 ; *Le Cinéma arménien*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1993.

²⁹ Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013 (l'ouvrage est issu d'une thèse de doctorat : *Du muet au parlant : cinéma et société en Ouzbékistan (1919-1937). La fiction nationale*, Thèse de doctorat : histoire, INALCO, 2008) ; Michael Rouland, Gulnara Abikeeva, Birgit Beumers (dir.), *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2013.

³⁰ Birgit Beumers (dir.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, London, I.B. Tauris, 1999 ; Gul'nara Abikeeva, *Naciostroitel'stvo v Kazaxstane i drugix stranax Central'noj Azii i kak etot process otražetsja v kinematografe*, Almaty, OF « CCAK », 2006 ; Cécile Vaissie, « L'identité russe au cinéma : entre mémoire, instrumentalisation et reconstructions », in Marion Poirson-Dechone, (dir.), *Le Cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, Cinémaction-Éditions Charles Corlet, 2013, pp. 91-96. Voir également les nombreux numéros spéciaux de la revue en ligne *KinoKultura* (<http://www.kinokultura.com/>) consacrés aux cinémas nationaux postsoviétiques.

³¹ Pour un excellent et récent état des lieux du champ en langue anglaise, voir Birgit Beumers, « Introduction », in Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016, pp. 1-20.

³² Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Éditions Pétra, 2016 (l'ouvrage est issu d'une thèse de doctorat : *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique. Politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941*, Thèse de doctorat : Science politique, IEP Paris, 2009) ; Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, Londres, I.B. Tauris, 2017 (tiré de sa thèse : *Envisioned Communities: Representations of nationalities in non-fiction cinema in Soviet Russia, 1923-1935*, Thèse de doctorat : histoire, Central European University, Budapest, 2004).

nationale en URSS et à l'ouverture des archives³³. C'est principalement l'« Orient » soviétique qui a intéressé les chercheurs, qui ont pour la plupart concentré leurs efforts sur les années 1920 et 1930³⁴. Bien qu'il s'agisse effectivement d'années cruciales pour la cinématographie soviétique et la compréhension des mécanismes à l'œuvre en termes de représentation nationale, cette focalisation temporelle laisse en friche les périodes plus tardives du « siècle soviétique³⁵ ».

Parmi les nationalités dépourvues de RSS, ce sont surtout les Juifs qui ont fait l'objet d'une attention qui ne faiblit pas³⁶. D'autres nationalités ont généré des études, comme les Tsiganes³⁷ ou les Bouriates³⁸, mais, à ce jour, peu de travaux se sont penchés sur les représentations cinématographiques des peuples du Nord. À l'époque soviétique, on ne trouve qu'un seul article, cité plus haut, signé du cinéaste Vladimir Chneiderov, publié sur la question³⁹. Le texte, qui se borne à énumérer divers films sur cette thématique et à célébrer les effets positifs conjugués du cinéma et la politique léniniste sur ces peuples, signale par son unicité même la place marginale accordée à cette question par les historiens soviétiques du

³³ Antérieur à la chute de l'URSS, signalons le numéro spécial de la revue *Slovo*, dirigé par Jean Radvanyi, sur le thème « Cinéma et Culture nationale en URSS », n° 9, 1988. Sur la question nationale soviétique, voir : Yuri Slezkine, « The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism », *Slavic Review*, Vol. 53, n° 2, 1994, pp. 414-452 ; Ronald Gregor Suny, Terry Martin (dir.), *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, Oxford, Oxford University Press, 2001 ; Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit. ; Douglas Northrop, *Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004 ; Francine Hirsch, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

³⁴ Michael Smith, « Cinema for the Soviet East: National Facts and Revolutionary fiction in Azerbaijani Films », *Slavic Review*, hiver 1997, Vol. 56, n° 4, pp. 645-678 ; Farbod Honarpisheh, « The Oriental "Other" in Soviet Cinema. 1929-1934 », *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, Vol. 14, n° 2, 2005, pp. 185-201 ; Anaita Khudonazar, « Early Soviet Film: From Tsarist to Soviet Vision of Central Asian Women », *Caucasus and Central Asia Newsletter*, n° 9, 2006, pp. 2-7 ; Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit.

³⁵ Pour reprendre l'expression de Moshe Lewin, *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2003.

³⁶ Françoise Navailh, « L'image du juif dans le cinéma soviétique : les fantômes du Yiddishland », *CinémaAction « Cinéma et judéité »*, n° 37, 1986, disponible à l'adresse http://www.kinoglaz.fr/image_juif_cinema_sovietique.php (consulté le 23 avril 2017) ; Miron Černenko, *Krasnaja zvezda, želtaja zvezda. Kinematografičeskaja istorija evrejsstva v Rossii, 1919-1999*, Vinnica, Globuspress, 2003 ; Natacha Laurent, Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde, 2012 ; Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust, Soviet cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

³⁷ Jasmine Jacq, « La représentation du tsigane dans le cinéma soviétique (1919-1991), analyse d'une mythification », in Florent Montclair (dir.), *Gipsies in European imagery: arts and literature*, Republican Imagery (2), Centre d'Études pour l'Éducation et l'Interculturalité / University of Philology and Education Delaware, 2015.

³⁸ I.N. Dašibalova, A.A. Bazarov, « Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (pervaja čast') », *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk*, n° 3, 2013, pp. 50-58 ; « Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (vtoraja čast') », *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk*, n° 4, 2013, pp. 88-96 ; « Kinodokumental'naja xronika kak istočnik izučeniya burjatskoj ètničnosti », *Vlast'*, n° 6, 2013, pp. 102-105 ; « Kinofikacija burjat: sovetskij repertuar v diaxronii », *Žurnal sociologii i social'noj antropologii*, Vol. 73, n° 3, 2014, pp. 180-192.

³⁹ V.A. Šnejderov, « Sovetskij èkran i narody Severa », art. cit.

cinéma. Pourtant, dès les années 1960 et surtout dans les années 1970, l'histoire du cinéma est « régionalisée » par les chercheurs soviétiques, y compris en Sibérie et dans le Nord. Plusieurs ouvrages délaissent le niveau d'analyse des républiques fédérées et ancrent le cinéma dans des territoires administratifs comme les républiques autonomes (RSSA)⁴⁰ ou les régions⁴¹. Dans ces textes toutefois, la question des peuples autochtones du Nord passe au second plan derrière l'affirmation d'une identité « régionale ».

Conséquence de la place de plus en plus grande accordée à l'image et à l'anthropologie visuelle, ce sont les anthropologues qui se sont emparés de la question des peuples du Nord au cinéma à partir du XXI^e siècle. Parmi ceux-ci, citons les travaux en français de Charles Stépanoff⁴² et, en russe, de Iouri Klitsenko⁴³, de Dmitri Arzioutov⁴⁴ et d'Ivan Golovnev⁴⁵. Ce dernier vient de soutenir une thèse en ethnologie consacrée au réalisateur soviétique Alexandre Litvinov (dont il sera beaucoup question dans les pages qui suivent), dans laquelle il s'attache à cerner la méthode ethnographique du cinéaste afin de la proposer comme modèle pour une anthropologie visuelle contemporaine⁴⁶. Cet intérêt pour l'image englobe aussi la photographie dans une approche plus large de culture visuelle⁴⁷.

⁴⁰ K.E. Maslov, *Kino v Burjatii*, Burjatskoe-knižnoe izdatel'stvo, Oulan-Oude, 1964 ; A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, Iakoutskaia, Jakutnigoizdat, 1973 ; N.E. Savvinov, *Annotirovannyj katalog fil'mov o Jakutii*, Upravlenie kinofikacii pri Sovete ministrov JaASSR, Iakoutskaia, 1976 [1964] ; du même, *Jakutija — kinos'emočnaja ploščadka*, Iakoutskaia, Jakutskoe knižnoe izdatel'stvo, 1977.

⁴¹ N.I. Markov, *Kino na Severe*, Arkhangelsk, Severo-zapadnoe knižnoe izdatel'stvo, 1972.

⁴² Charles Stépanoff, « Le chamane et ses mises en scène en Russie », *Religions et Histoire*, n° 5, 2005, pp. 48-53 ; « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 », in Elisabeth Anstett-Gessat, *Un Patrimoine sous influences : usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris, Petra, 2009, pp. 113-141.

⁴³ Ju.V. Klicenko, « Tradicii prazdnika Ikonipko v kino: iz istorii s'emok fil'ma Mstitel' », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/klitsenko-ikonipko/> (consulté le 17 décembre 2012) ; (avec I.E. Maksimova), « "Indejcy Sibiri": Èvenki v sovetskix igrovix fil'max 1920-1930 gg. », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2012).

⁴⁴ Dmitrij Arziutov, « Ètnograf s kinokameroj v rukax. Prokof'evy i načalo vizual'noj antropologii samodijcev », *Antropologičeskij forum*, n° 29, 2016, pp. 187-219. Voir la traduction en anglais : Dmitry V. Arzyutov, « Samoyedic diary: Early Years of Visual Anthropology in the Soviet Arctic », *Visual Anthropology*, Vol. 29, n° 4-5, 2016, pp. 331-359.

⁴⁵ I.A. Golovnev, « Pervoe ètnokino. Aleksandr Litvinov », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (39), 2012, pp. 156-167 ; « Sovetskoe ètnokino na pike svoego vzlëta. Vtoraja dal'nevostočnaja kinoèkspedicija A.A. Litinova », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (43), 2013, pp. 162-173 ; « Velikaja kamčatskaja kinoèkspedicija », *Vestnik VGIK*, n° 15, février 2013, pp. 18-28 ; « Čukotskaja èkspedicija A. Litinova. Final sovetskogo ètnokino », *Ural'skij istoričeskij vestnik*, n° 3 (44), 2014, pp. 118-127 ; « "Lesnye ljudi" – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », *Ètnografičeskoe obozrenie*, n° 2, 2016, pp. 83-98.

⁴⁶ Ivan Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg (na primere tvorčestva A.A. Litvinova)*, thèse de candidat : ethnologie, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Moscou, 2016.

⁴⁷ Igor' Krupnik, Elena Mixajlovna, « Pejzaži, lica i istorii : èskimosskie fotografii Aleksandra Forštejna (1927-1929 gg.) », *Antropologičeskij forum*, n° 4, 2006, pp. 188-219 ; David G. Anderson, Craig Campbell, « Picturing Central Siberia. The Digitization and Analysis of Early Twentieth-Century Central Siberian Photographic Collections », *Sibirica*, Vol. 8, n° 2, été 2009, pp. 1-42 ; Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against*

L'intérêt des anthropologues, s'il se révèle essentiel dans la mise au jour d'une filmographie longtemps négligée, met également en lumière, par défaut cette fois, la circonscription de la question des peuples autochtones à la discipline ethnographique et, par contrecoup, sa quasi exclusion du champ de l'« art » cinématographique⁴⁸. C'est un de nos objectifs que de contribuer à briser cette distinction pour faire entrer pleinement la question des représentations des peuples du Nord dans le champ des études cinématographiques. Pour cela, il sera surtout question ici des films de fiction, qui ont reçu moins d'attention de la part des anthropologues.

Bien qu'aucune étude approfondie n'ait été menée sur les peuples autochtones dans le cinéma soviétique, depuis que je me suis engagée dans la préparation de cette thèse (en 2011), les chercheuses Irina Melnikova et Oksana Sarkisova ont publié des articles sur ce thème dans une perspective d'analyse des représentations cinématographiques⁴⁹, faisant écho au regain d'attention des anthropologues. C'est dans cette même veine que je souhaite m'inscrire : mon propos n'est pas de juger de la justesse des représentations filmiques des peuples représentés d'un point de vue ethnographique ou de documenter la constitution d'une discipline, mais d'étudier la manière dont le médium cinématographique est utilisé pour forger une (des) image(s) de la *catégorie* « peuples autochtones du Nord ». À cette fin, les diverses dimensions du cinéma, esthétique, politique ou technique, seront mobilisées dans l'analyse. Par ailleurs, malgré le renouveau de l'intérêt autour de cette question, on constate un délaissement du médium télévisuel⁵⁰. Un des objectifs de ce travail est aussi de remédier à ce manque en incluant les fictions télévisées sur les peuples du Nord dans l'analyse et, ce faisant, d'ancrer

History in Indigenous Siberia, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014 ; E.A. Mixajlovna, *Skitanija Varvary Kuznecovoj. Čukotskaja ěkspedicija Varvary Grigor'evny Kuznecovoj. 1948-1951 gg.*, Saint-Pétersbourg, MAË RAN, 2015.

⁴⁸ En France, ce cloisonnement disciplinaire est reflété par les collections des bibliothèques spécialisées et par les cycles de projections. Ainsi, la bibliothèque du cinéma François-Truffaut à Paris ne contient qu'une poignée de livres sur la question des peuples autochtones au cinéma (hormis les Amérindiens dans le western). Les ouvrages de référence sur le sujet sont en revanche tous disponibles à la médiathèque du musée du Quai-Branly, consacrée aux civilisations non occidentales. C'est au même musée du Quai-Branly que se sont tenus des cycles de projections consacrés aux peuples autochtones, à l'image des programmations « Cinéma et cultures maori » en 2011, « Aborigènes d'Australie » en 2012 ou « Indiens des plaines » en 2014.

⁴⁹ Irina Melnikova, « Images of the Native Peoples of Siberia and the Far East in Russian Film », *Orient on Orient. Images of Asia in Eurasian Countries*, n° 13, 2013, pp. 1-15 ; Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 9, n° 1, 2015, pp. 2-23.

⁵⁰ À l'exception notable des travaux de Melissa Chakars : « Flowers, steppe fire and Communists : Images of modernity and identity on TV shows from Soviet Buryatia in the Brezhnev years », in Stewart Anderson, Melissa Chakars (dir.), *Modernization, Nation-building and Television History*, New York-Londres, Routledge, 2015, pp. 147-164 ; « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television : programming for children, teens and youth in Buryatia », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016).

avant tout la question des représentations des peuples du Nord dans le champ de l'image animée.

De manière plus vaste, étant donné la spécificité du « syntagme de peuples autochtones qui, au grand dam des États, n'a pas de définition, pas de norme, et qui relève [...] de la seule auto-identification⁵¹ », est très vite apparue la nécessité de positionner l'analyse dans une perspective qui dépasse la question de la nation envisagée par territoires⁵². Pour cette raison, on s'efforcera ici de constamment remettre les représentations filmiques soviétiques dans le contexte plus large des peuples autochtones dans la cinématographie mondiale, en soulignant similitudes et différences, afin de mettre en lumière les particularités de la construction du regard soviétique sur l'altérité autochtone. Recontextualisée dans ce cadre plus vaste, l'image soviétique des peuples autochtones prend une autre dimension, qui marque sa non-réductibilité à la question des nationalités en URSS. En effet, la question des peuples autochtones au cinéma recoupe d'autres problématiques spécifiques à ces peuples, comme les questions de modernité et d'authenticité. Le cinéma états-unien s'impose comme premier (mais pas unique) point de comparaison. Tout d'abord, parce qu'il existe de nombreuses similitudes historiques entre la situation coloniale des Amérindiens et des peuples de Sibérie, soulignées par plusieurs chercheurs⁵³ ; ensuite, parce qu'Hollywood reste un point de référence constant, honni ou fascinant, pour l'industrie cinématographique soviétique⁵⁴.

Hors de l'aire culturelle soviétique, la bibliographie sur les peuples autochtones au cinéma est conséquente. Les peuples d'Amérique ont fait l'objet de nombreux travaux, qui sont loin de se limiter au cas des Amérindiens des westerns hollywoodiens⁵⁵ : les chercheurs

⁵¹ Barbara Glowczewski, Alexandre Soucaille, « Introduction », art. cit., p. 27.

⁵² Bien que certaines nationalités faisant partie des peuples du Nord aient été « territorialisées » par l'octroi d'un territoire national, ceci est loin d'être systématique. Voir la liste descriptive et carte des 26 peuples « peu nombreux » du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient en annexe.

⁵³ Voir par exemple James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, op. cit., p. xvi ; Marjorie M. Balzer, *The Tenacity of Ethnicity: A Siberian Saga in Global Perspective*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 7.

⁵⁴ Maja Turovskaja, « Gollivud v Moskve, ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-x i 40-x godov », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 97, 2010, pp. 51-63, traduit en anglais et annoté par Richard Taylor : Maya Turovskaya, « Hollywood in Moscow, or Soviet and American Cinema in the Thirties and Forties », *KinoKultura*, n° 46, 2014, <http://www.kinokultura.com/2014/46-turovskaya.shtml> (consulté le 25 août 2016) ; Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011, pp. 62-67 ; Valérie Pozner, « La référence hollywoodienne dans le cinéma soviétique entre 1928 et 1930 », in Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dmitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*, Paris, Nouveau Monde, 2013, pp. 49-70.

⁵⁵ Parmi les multiples ouvrages, citons John E. O'Connor, Peter C. Rollins (dir.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2003 ; Edward Buscombe, *Injuns! Native Americans in the Movies*, Bodmin, Reaktion Books, 2006 ; LeAnne Howe, Harvey Markowitz, Denise K. Cummings (dir.), *Seeing Red. Hollywood's Pixeld Skins. American Indians and Film*, East Lansing, Michigan State University, 2013.

ayant également travaillé sur les peuples d'Amazonie⁵⁶, d'Amérique latine⁵⁷ ou du Grand Nord américain⁵⁸. Les représentations filmiques des peuples autochtones d'Océanie ou d'Afrique, tout comme celle des minorités nationales de Chine, ont fait l'objet d'analyses approfondies⁵⁹. Cette profusion de recherches montre que la question n'est pas marginale aux yeux de nombreux chercheurs, bien au contraire. À l'instar de la littérature et des autres arts, le cinéma, en tant que producteur d'imaginaire, sert de « révélateur » de la place à laquelle sont assignés les autochtones dans une société donnée.

La question des autochtones au cinéma est en effet étroitement liée à la construction de la différence raciale dans le discours scientifique anthropologique occidental qui s'échafaude au XIX^e siècle⁶⁰. Les images animées, produites dans l'énorme majorité des cas par des Occidentaux, sont mises au service de l'édification de la différence culturellement construite entre le « soi » historique et l'« Autre » primitif⁶¹. Ainsi, la plupart des études sur le sujet montrent que les peuples autochtones sont majoritairement relégués hors du présent, cantonnés dans le passé par les films. Que ce soit sur le mode de la pureté primitive du « noble sauvage », de la description d'une civilisation inévitablement sur le déclin ou « en voie de disparition », ou par un jeu complexe d'intégration et d'exclusion des autochtones à la nation, les récits filmiques contribuent à rejeter ces peuples hors de l'historicité⁶². La chercheuse Fatimah Tobing Rony a proposé de nommer « taxidermie cinématographique » cette reconstitution nostalgique d'une culture entière figée dans un moment de toute éternité⁶³.

Malgré la pertinence de ce modèle, certaines études ont toutefois pointé les limites de cette approche critique qui ne repose souvent que sur les seules images et ne prend pas toujours en compte la nature collaborative des productions filmiques. En prenant appui, en plus des films, sur des sources non-film afin de montrer la complexité du phénomène, des

⁵⁶ Stephen Nugent, *Scoping the Amazon. Image, Icon, Ethnography*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2007.

⁵⁷ Karolina Romero Albán, *El cine de los otros. La representación de « lo indígena » en el cine documental ecuatoriano*, Quito, Abya-Yala, 2011.

⁵⁸ Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, University of Washington Press, 2003.

⁵⁹ Martin Blythe, *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*, Metuchen-Londres, The Scarecrow Press, 1994 ; Sacha Clelland-Stokes, *Representing aboriginality. A Post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South Africa, Australia and Aotearoa/New Zealand film*, Højbjerg, Intervention Press, 2007 ; Vanessa Frangville, *Construction nationale et spectacle de la différence en République populaire de Chine. Analyse des rôles de la « minzu minoritaire » dans le cinéma de 1950 à 2005*, Thèse de doctorat : étude de l'Asie et de ses diasporas, Université Lyon III, 2007.

⁶⁰ Voir à ce propos Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002.

⁶¹ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Londres-Durham, Duke University Press, 1996, p. 13.

⁶² Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame*, op. cit. ; Stephen Nugent, *Scoping the Amazon*, op. cit., voir en particulier le chapitre 7, « Amazonia on screen : Building a lost world », pp. 191-218 ; Edward Buscombe, *Injuns!*, op. cit. ; Martin Blythe, *Naming the Other*, op. cit. ; Sacha Clelland-Stokes, *Representing aboriginality*, op. cit.

⁶³ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, op. cit.

travaux plus récents, notamment ceux d'Angela Aleiss⁶⁴ et de Michelle H. Raheja⁶⁵, ont approfondi la réflexion en montrant que l'image des Indiens⁶⁶ au cinéma est beaucoup plus ambiguë et complexe qu'on pourrait le penser, notamment si l'on fait entrer dans l'analyse la question de la participation des autochtones à la création de leur image⁶⁷. C'est dans cette voie que ce travail souhaite s'engager.

L'URSS et le paradigme de la colonialité/modernité

En termes théoriques, les travaux sur l'altérité ethnique au cinéma prennent souvent appui sur les études postcoloniales⁶⁸ pour développer une critique de l'« Orientalisme cinématographique »⁶⁹. Certains travaux récents se sont servis de cette grille d'analyse pour analyser le cinéma contemporain de l'aire postsoviétique ou de l'ancien bloc socialiste⁷⁰. Cependant, les chercheurs qui ont travaillé sur le cas soviétique, tout en effectuant des comparaisons avec le cinéma « oriental » ou « colonial » produit en Occident, ont insisté sur les limites de ce modèle dans le contexte soviétique. Leurs travaux ont singulièrement montré la relation complexe de la cinématographie soviétique avec le canon orientaliste et ses tentatives pour s'en distancer, notamment par la recherche d'un nouveau langage cinématographique pour décrire l'« Autre », mais aussi par la coexistence de pratiques et discours coloniaux et anticoloniaux⁷¹.

⁶⁴ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Westport-Londres, Praeger, 2005.

⁶⁵ Michelle H. Raheja, « Reading Nanook's smile : Visual sovereignty, Indigenous revisions of ethnography, and *Atanarjuat (The Fast Runner)* », *American Quarterly*, Vol. 59, n° 4, 2007, pp. 1159-1185 ; *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska University Press, 2010.

⁶⁶ Tout au long de cette thèse, je distinguerai les termes « Amérindien » et « Indien », réservant le premier pour qualifier les autochtones d'Amérique et le second pour nommer la représentation cinématographique créée par Hollywood, suivant en cela Edward Buscombe, *Injuns!*, *op. cit.*

⁶⁷ Voir également Nicholas G. Rosenthal, « Representing Indians : Native American Actors on Hollywood's Frontier », *The Western Historical Quarterly*, Vol. 36, n° 3, Automne 2005, pp. 328-352 ; Arnaud Balvay, Nicolas Cabos, *John Ford et les Indiens*, Paris, Séguier, 2015.

⁶⁸ Ils s'appuient notamment sur Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 [1978] ; Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Londres, Payot, 2007 [1994]. La littérature postcoloniale est trop abondante pour être représentée dans une note infrapaginale. Pour une introduction, voir Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, 2006, Éditions Amsterdam.

⁶⁹ Ainsi, dans le champ qui nous occupe, Ann Fienup-Riordan développe la notion d'« Orientalisme esquimau ». Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame*, *op. cit.*, p. xi. Voir également Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (dir.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.

⁷⁰ Lars Kristensen, « Postcolonialism or Not? An Attempt to contextualise Aleksei Balabanov's *Reka (The River, 2002)* », *Kinoeye*, Vol. 4, n° 4, septembre 2004, www.kinoeye.org/04/04/kristensen04.php (consulté le 25 février 2011) ; Ewa Mazierska, Lars Kristensen, Eva Naripea (dir.), *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2013.

⁷¹ Voir en particulier Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, *op. cit.*

Cette prudence interprétative s'inscrit dans le débat plus large autour de la place de l'empire russo-soviétique dans le fait (post)colonial. Au sein de ce débat, notons tout d'abord que la qualification de « colonial » en ce qui concerne la Russie et l'URSS est controversée. Néanmoins, le cas de la Sibérie, en tant qu'espace premier de l'expansion de l'empire des tsars, est le plus souvent appréhendé selon un mode de pensée qui emprunte des outils à la rhétorique coloniale⁷². Entamé dès la chute de l'URSS, le débat sur la postcolonialité de la Russie s'appuie au départ sur les similitudes entre la situation des pays indépendants, issus du « suicide⁷³ » de l'Union, et les États du Tiers-Monde nés des décolonisations⁷⁴. Dans l'abondante littérature engendrée par cette question, certains chercheurs ont tenté de faire entrer l'espace (post)soviétique dans le modèle des théories postcoloniales⁷⁵, tandis que d'autres ont réfuté son usage hors des aires géographiques qui les ont générées⁷⁶. La plupart, toutefois, préfèrent interroger les modalités d'application du concept à la spécificité de la Russie, de l'URSS et de l'aire postsoviétique⁷⁷. D'abord, parce que l'empire russo-soviétique est, d'un côté, terrestre et continu et, de l'autre, situé entre Orient et Occident⁷⁸, contrairement aux empires maritimes « classiques » (français et britanniques), sur le modèle desquels se sont

⁷² François-Xavier Coquin, *La Sibérie. Peuplement et immigration paysanne au XIX^e siècle*, Paris, Institut d'études slaves, 1969 ; James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, *op. cit.* ; Boris Chichlo, « Sibérie : mode de colonisation — mode de production », « *Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature* », Vol. II, 1999, pp. 95-118 ; Jean-Luc Moreau, « La Colonisation russe dans la poésie populaire des Ougriens de l'Ob », « *Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature* », Vol. II, 1999, pp. 405-410 ; Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2011.

⁷³ Pour reprendre l'expression de Levon Ter Petrosian, membre du Soviet suprême de la RSS d'Arménie au moment de la chute de l'URSS, cité par Ronald Grigor Suny, Terry Martin, « Introduction », in Ronald Grigor Suny, Terry Martin (dir.), *A State of Nations*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴ David Chioni Moore, « Is the *Post-* in Postcolonialism the *Post-* in post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique », *PMLA*, Vol. 116, n° 1, janvier 2001, pp. 111-128. Voir également, dans une perspective temporelle plus longue, Marc Raeff, « Un empire comme les autres ? », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 30, n° 3-4, 1989, pp. 321-327.

⁷⁵ Kalpani Shani, *Crucifying the Orient, Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*, Oslo-Bangkok, White Orchid Press, 1997 ; Ewa M. Thompson, *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport, Greenwood, 2000 ; Kerstin Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Research report, Undinge, Södertörns högskola, 2008 ; Svetlana Gorshenina, « La marginalité du Turkestan colonial russe est-elle une fatalité, ou l'Asie centrale postsoviétique entrera-t-elle dans le champ des *Post-Studies* », *Cahiers d'Asie centrale* « *Le Turkestan russe : une colonie comme les autres ?* », n° 17-18, 2009, pp. 17-78.

⁷⁶ François Pouillon, Jean-Claude Vatin, *Après l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Khartala, 2011.

⁷⁷ Yuri Slezkine, « Imperialism as the highest stage of socialism », *Russian Review*, Vol. 59, n° 2, 2000, pp. 227-234 ; Gayatri Chakravorty Spivak, Nancy Condee, Harsha Ram, Vitaly Chernetsky, « Are We Postcolonial ? Post-Soviet Space », *PMLA*, Vol. 121, n° 3, mai 2006, pp. 828-836 ; Mark Lipoveckij, Aleksandr Etkind, « Vozvraščenie triton : sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman », *NLO*, n° 94, 2008 ; Sergej Abašin, « Sovetskoe = kolonial'noe? (Za i protiv) », in G. Mamedov, O. Šatalova, *Ponjatija o sovetskom v Central'noj Azii*, Bichkek, Štab-Press, 2016, pp. 28-48.

⁷⁸ Pour une réflexion sur cette spécificité impériale et sa marque dans le cinéma, voir Nancy Condee, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

élaborées les théories postcoloniales⁷⁹. Ensuite, parce que l'URSS se proclame ouvertement État anticolonial : ses fondateurs ont produit quelques-uns des premiers textes critiques sur la question coloniale⁸⁰ et, jusqu'au bout, l'Union soviétique se propose en modèle pour le Tiers-Monde en lutte pour sa décolonisation.

S'il est essentiel de prendre en compte la spécificité de la Russie et de l'URSS dans ce débat, il ne faut pas oublier par ailleurs que chaque empire colonial, même le plus « canonique », est unique et spécifique⁸¹. Cette singularité se retrouve jusque dans leurs prolongements et, comme le souligne le sociologue britannique d'origine jamaïcaine Stuart Hall, « [l]'Australie et le Canada, d'un côté, le Nigeria, l'Inde et la Jamaïque de l'autre, ne sont certainement pas “postcoloniaux” *de la même manière*⁸² ». L'abondance de travaux sur la question, dans le cas soviétique notamment, a abouti à faire bouger les frontières théoriques, en particulier sur ce à quoi « doit » ressembler un empire colonial. En conséquence, le cas soviétique ne peut pas être analysé uniquement à l'aune de définitions statiques du colonialisme ou de la postcolonialité⁸³.

Il me semble plus productif d'utiliser une grille d'analyse à la fois plus globale et décentrée : celle des études décoloniales. Signalons d'emblée que les pensées postcoloniale et décoloniale sont loin d'être hermétiques l'une à l'autre. On peut même dire que la pensée décoloniale est une critique des études postcoloniales venue de l'intérieur⁸⁴. La notion centrale de ce mouvement de pensée, la « colonialité », a été introduite par le sociologue péruvien Aníbal Quijano à la fin du XX^e siècle⁸⁵. Elle désigne la rhétorique à la base du déploiement de la civilisation occidentale de la Renaissance à nos jours et dont le colonialisme a été une des

⁷⁹ Adeeb Khalid, « Russian History and the Debate over Orientalism », *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 1, n° 4, 2000, pp. 691-699.

⁸⁰ Vladimir Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, 1916 ; *La révolution socialiste et le droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, 1916 ; *Premières ébauches des thèses sur les questions nationale et coloniale*, 1920. Textes disponibles sur le site marxists.org. Joseph Staline, *Le Marxisme et la Question nationale et coloniale*, Paris, Éditions sociales, 1949 [1913].

⁸¹ Anne McKlintock, « The Angel of Progress : Pitfalls of the Term “Post-Colonialism” », *Social Text*, n° 31-32, 1992, pp. 84-98.

⁸² Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 272. Les italiques sont dans l'original.

⁸³ Adeeb Khalib, « Introduction: Locating the (post-)colonial in Soviet history », *Central Asian Survey*, Vol. 26, n° 4, 2007, pp. 465-473.

⁸⁴ Citons simplement pour exemple l'ouvrage postcolonial de Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [2000]. Dans ce volume, l'auteur développe une pensée proche des critiques décoloniales. Il conteste notamment l'idée marxiste selon laquelle la logique universelle du capital assimilerait les différences historiques et culturelles. Voir à ce propos Lise Guilhamon, « Le décentrement du monde », *La Vie des idées*, 4 novembre 2010, <http://www.laviedesidees.fr/Le-decentrement-du-monde.html> (consulté le 10 mai 2017).

⁸⁵ Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », *Perú Indígena*, Vol. 29, n° 13, 1992, pp. 11-20. Voir en français : « “Race” et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, Vol. 3, n° 51, 2007, pp. 111-118.

dimensions constitutives. Le concept est inséparablement lié à l'idée de modernité, dont il constitue la « face sombre⁸⁶ », pour reprendre la formulation du sémiologue argentin Walter Mignolo. Les études décoloniales conceptualisent la « matrice moderne et coloniale du pouvoir [*patrón colonial de poder*] », qui émerge entre la Renaissance et les Lumières, divisant l'espace entre « barbares et civilisés » et le temps entre « anciens et modernes ». Cette matrice agrège différentes dimensions autour d'une rhétorique de la raison et de la modernité (elle-même une réplique de la rhétorique salvatrice du christianisme), qui implique sauvetage, nouveauté, progrès et développement. Aussi, plutôt que de constamment en appeler à l'exceptionnalisme de la Russie (qui, il faut insister sur ce point, n'est plus exceptionnelle si l'on considère chaque *expérience* coloniale dans ses différences) pour invalider son insertion dans les études postcoloniales, il semble plus intéressant de rappeler que ces dernières ne sont pas affranchies de l'idéologie du progrès. Tout en remettant en cause la place de l'Occident dans l'histoire et en rejetant le modèle rationnel des Lumières et son idée de vérité unique et universelle, le terme même de « postcolonial » porte en son sein l'idée d'un temps binaire et linéaire (*i.e.* qui va du colonial au postcolonial)⁸⁷.

Walter Mignolo insiste sur le fait que, dans la logique de la colonialité, l'eurocentrisme est moins une question de géographie que d'épistémologie. Les travaux de la philosophe Madina Tlostanova, qui applique le schéma décolonial à l'URSS, montrent que l'idéologie communiste fonctionne comme une *variante* de la rhétorique moderne/coloniale⁸⁸. Elle propose de décentrer le paradigme de l'orientalisme pour analyser le cas russo-soviétique en partant de l'expérience du « deuxième monde » (socialiste) dans une perspective décoloniale, mettant l'accent sur les emprunts et les reformulations des discours occidentaux de l'idéologie du progrès par la Russie et, surtout, l'Union soviétique (cette dernière étant caractérisée par une forte volonté politique modernisatrice)⁸⁹. En tant qu'« empire subalterne », pour reprendre l'expression de Tlostanova, l'URSS a recyclé et transmuté le cadre idéologique occidental de la modernité. Au-delà des variations dans les termes,

⁸⁶ Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011.

⁸⁷ Anne McKlintock, « The Angel of Progress : Pitfalls of the Term “Post-Colonialism” », art.cit.

⁸⁸ Je reprends ici la graphie utilisée dans les études décoloniales de la barre oblique (*slash*) qui à la fois unit deux termes et les sépare pour signifier leur inséparabilité et leur dualisme.

⁸⁹ Madina Tlostanova, « The Janus-faced empire distorting orientalist discourses: Gender, race, and religion in the Russian/(post)Soviet constructions of the “Orient” », *Worlds and Knowledges Otherwise. On the Decolonial (II) – Gender and Decoloniality*, Volume 2, Dossier 2, printemps 2008, https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v2d2_Tlostanova.pdf (consulté le 14 février 2015); de la même, « Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality », *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 48, n° 2, mai 2012, pp 130–142.

l'idéologie du progrès et de la modernité reste la même, mais dans une version socialiste (sur un mode hégélo-marxiste), où la différence coloniale n'est plus ontologique (inférioriser les autres en tant qu'êtres humains), mais épistémique (inférioriser les autres en tant qu'êtres rationnels)⁹⁰. Cette version alternative de la modernité ne place pas le capitalisme au centre, mais une certaine vision d'un universalisme culturel⁹¹ et le « syndrome missionnaire paradigmatique de la matrice moderne/coloniale du pouvoir [...] qui consiste à vouloir rendre chacun heureux par force au moyen de quelque sorte de Vérité décrétée universelle et nécessaire pour tous⁹² ». Au sein de cette mission, c'est le communisme qui est érigé en vérité et promet le bonheur. Loin d'effectuer une rupture avec les empires coloniaux comme elle le prétend, la rhétorique soviétique de la modernité socialiste, avec sa tentative d'un monde alternatif qui imite le projet dont elle veut se distinguer, reprend la logique de la « matrice coloniale du pouvoir ».

C'est dans ce cadre théorique que s'inscrit ce travail. En effet, les représentations filmiques sur la thématique des peuples autochtones du Nord, comme je l'ai déjà noté, sont travaillées en permanence par la question de la modernité. Cette notion, difficile à définir avec précision, est loin d'être univoque. Elle est au contraire multiple⁹³. Bien que la langue russe ne possède pas de terme pour la désigner⁹⁴, je partirai du postulat décolonial de l'existence d'une modernité alternative soviétique. Je la définirai ainsi : la rhétorique soviétique de la modernité entend valoriser la rupture avec le passé et la tradition (sous ses nombreuses formes) et s'incarne dans le moment et les valeurs révolutionnaires bolcheviques⁹⁵. Afin de distinguer la particularité de l'URSS au sein de ce schéma, j'emploierai l'expression « mission soviétisatrice » (plutôt que la plus classique « mission civilisatrice ») pour désigner l'idéologie moderne/coloniale soviétique.

Au sein du cadre théorique ainsi défini, je garderai cependant en ligne de mire certaines questions développées par les études postcoloniales et critiques de l'orientalisme.

⁹⁰ Madina Tlostanova, Walter D. Mignolo, « Global coloniality and the decolonial option », *Kult*, n° 6, automne 2009, pp. 130-147.

⁹¹ Sur la nécessaire déconstruction de l'idée d'universalisme, voir Ramon Grosfoguel, « Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux : le "pluri-versalisme décolonial", d'Aimé Césaire aux zapatistes », in Achille Mbembe *et al.*, *Ruptures postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 119-138.

⁹² Madina Tlostanova, « De l'imaginaire postsoviétique et de la colonialité globale : une perspective genrée », *Recueil Alexandries*, décembre 2011, <http://www.reseau-terra.eu/article1224.htm> (consulté le 31 décembre 2015).

⁹³ S.N. Eisenstadt, « Multiple Modernities », *Daedalus*, Vol. 129, n° 1, 2000, pp. 1-29.

⁹⁴ Faute de mieux, les chercheurs qui travaillent sur cette question en langue russe ont pallié cette absence en empruntant le vocable anglais *moderniti*.

⁹⁵ Pour une mise au point sur les débats historiographiques autour de la notion de modernité dans le contexte russo-soviétique, voir Majkl Dèvid-Foks [Michael David-Fox], « Modernost' v Rossii i SSSR: otsutstvujščaja, obščaja, al'ternativnaja, perepletennaja? », *NLO*, n° 140, 2016, pp. 19-44.

Celles-ci ont en effet placé la question de la construction sociale du regard et des représentations au cœur de leurs questionnements ; une des questions centrales étant : *qui* parle et au nom ou à la place de *qui* ? Si, comme l'affirme Madina Tlostanova, pour le cas postsoviétique

[l]es exemples les plus révélateurs de cette intersection complexe des discours et des imaginaires postcommunistes, postimperiaux et postcoloniaux se trouvent non pas dans les publications académiques ou les politiques officielles d'État, mais plutôt dans les arts, le cinéma, le théâtre et la fiction⁹⁶[.]

alors, les représentations filmiques constituent des sites particulièrement propices pour examiner ces questions, ici dans le contexte soviétique.

Sources et méthode

Les films et téléfilms soviétiques de fiction où apparaissent des autochtones du Nord en tant que personnages fourniront les sources principales de ma réflexion. Le choix de se concentrer sur le cinéma de fiction se justifie d'abord par le souhait de ne pas circonscrire l'« indigénité » dans les limites d'un certain espace de représentation hors duquel elle n'aurait pas de place⁹⁷. Dans le cadre cinématographique, cet espace est souvent celui du documentaire (ethnographique en particulier). Par ailleurs, la fiction est l'art de la consommation de masse par excellence. Comme l'a souligné l'historien Schlomo Sand, c'est

précisément grâce à son caractère populaire et accessible à tous [que] le cinéma de fiction pourra servir de révélateur privilégié des *codes culturels* et des *contradictions idéologiques* qui travaillent la conscience sociale d'une époque donnée, des *mythes* dont se nourrissent les croyances collectives, des *modes de pensée* et des *normes de moralité dominants*⁹⁸.

⁹⁶ Madina Tlostanova, « Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality », *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 48, n° 2, mai 2012, p. 138. Voir à ce propos son récent ouvrage : *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, Cham, Springer International Publishers-Palgrave Macmillan, 2017.

⁹⁷ Terry Goldie, « The Representation of the Indigene », *Fear and Temptation: The Image of the Indigene in Canadian, Australian and New Zealand Literatures*, Kingston, McGill-Queens University Press, 1989, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres-New York, Routledge, 2003 [1995], pp. 232-236.

⁹⁸ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004, p. 468. Les italiques sont dans l'original.

Enfin, c'est à partir de la rupture révolutionnaire de 1917 que les peuples autochtones du Nord commencent à être représentés dans des films de fiction. Cette volonté d'intégrer les peuples du Nord à l'imaginaire bolchevique sous cette forme justifie à elle seule de s'intéresser en priorité à la fiction. Cependant, comme on le verra, la question de la ligne de fracture (ou de floutage) entre fiction et non-fiction traverse ce travail du début à la fin. La frontière entre les deux est loin d'être étanche. À certaines périodes, les deux modes⁹⁹ partagent images, pratiques de tournage et représentations. Les cinéastes qui travaillent sur la thématique des peuples du Nord sont constamment à la recherche d'un équilibre issu de la « fusion » de la fiction et de la non-fiction. Aussi, certains films de non-fiction seront examinés quand l'analyse le requiert, que ce soit pour mettre en évidence les points communs avec les fictions ou leur influence sur celles-ci, ou bien pour former un contrepoint ou un arrière-plan à l'analyse principale. D'autre part, la distinction fiction/non-fiction est pensée en URSS selon des termes actoraux, en tant que « film joué [*igrovoj*] » ou « film non joué [*ne igrovoj*] »¹⁰⁰. Aussi, la question du recours à l'acteur ou au « non-acteur » sera étudiée avec toute l'attention qu'elle nécessite. En prenant la question du casting comme un des points d'entrée de l'analyse filmique, j'ambitionne de poser les jalons de nouvelles pistes de réflexion à la fois sur la question de la relation fiction/non-fiction, et sur celle de la construction du personnage dans une perspective d'études actorales.

Le corpus d'étude rassemble des films et téléfilms soviétiques qui mettent en scène des récits et des personnages censés être repérés par le spectateur comme autochtones du Nord. Dans ce corpus, aucune distinction n'a été établie entre « chefs d'œuvre » et films jugés médiocres. Au contraire, dans la perspective d'analyse choisie ici, il me semble plus intéressant de partir d'un thème afin d'envisager le cinéma dans sa dimension populaire et d'« art des masses ». Cela permet de mettre sur le même plan des films d'« auteur » parfois bien étudiés (comme par exemple *Dersou Ouzala* [*Dersu Uzala*, 1975] réalisé par Akira Kurosawa), d'autres plus populaires, mais délaissés par les chercheurs (tel *Le Chef de la Tchoukotka* [*Načal'nik Čukotki*, 1966] signé Vitali Melnikov), des œuvres négligées de cinéastes reconnus (à l'image d'*Alitet s'en va dans les montagnes* [*Alitet uxodit v gory*, 1950] de Mark Donskoï), ou des films tombés dans l'oubli (comme *Sentiers dangereux* [*Opasnye*

⁹⁹ J'emploierai de préférence le terme « mode » pour différencier fiction et non-fiction (et parlerai ainsi de « mode fictionnel » et « mode non fictionnel ») plutôt que « genre » que je réserverai pour les divers genres cinématographiques (comédie, aventures, etc.), qui constituent à mon sens des variations à l'intérieur d'un mode plus englobant.

¹⁰⁰ La distinction soviétique coïncide avec la définition théorique donnée par Guy Gauthier. Selon lui, le recours à l'acteur est déterminant pour distinguer la fiction du « documentaire ». Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

tropy, 1954] réalisé par les frères Alexandre et Evgeni Alekseev, ou *L'Esprit maléfique de Iambouï* [*Zloj dux Jambuja*, 1978] de Boris Bouneev), voire des films non conservés (tel *Ming* [*Ming*, 1932] réalisé par M. Tchernov, réalisateur sur lequel aucune information n'est disponible). Plutôt que de privilégier la vision particulière d'un cinéaste, ce choix permet de placer la question de la représentation des peuples du Nord dans un « environnement » audiovisuel, qui ne se limite pas au cinéma puisque la télévision sera intégrée à cet environnement. L'insertion des téléfilms a permis de redécouvrir des œuvres largement négligées par l'historiographie, en particulier plusieurs films scénarisés par le Tchouktche Iouri Rytkhéou, plus connu pour ses œuvres littéraires, et qui forment une part importante du corpus.

Pour établir la filmographie, deux outils ont été mobilisés. Premièrement, les catalogues du cinéma soviétique de fiction établis par les Archives du film soviétique (Gosfilmofond) ont été systématiquement dépouillés¹⁰¹. Ces ouvrages sont particulièrement précieux en ce qu'ils offrent pour chaque film, en plus d'informations techniques, un court synopsis renseignant sur l'intrigue. Ceci a permis d'intégrer au corpus des films disparus, dont il ne subsiste plus d'images, mais quelques archives. Le second outil, moins légitime à première vue, s'est pourtant révélé déterminant dans la constitution du corpus. Il s'agit de la liste des « films soviétiques sur le Nord, l'Arctique, l'Antarctique, l'Extrême-Orient, la Sibérie, la taïga, le peuplement, la toundra, etc. », provenant d'un site Internet russe de téléchargement, et établie en mettant en commun les efforts et les connaissances de la communauté des utilisateurs du site¹⁰². Cette nouvelle forme de cinéphilie cybernétique, « émancipée » des codes cinéphiliques universitaires¹⁰³, a attiré mon attention sur les films de télévision. Les internautes, contrairement aux chercheurs du Gosfilmofond, n'ont pas fait de distinction entre films de cinéma et téléfilms dans leur classement, ces œuvres étant désormais visionnées sur le même support (écrans d'ordinateur ou de télévision). Cette attention aux fictions télévisées a donné une tournure particulière à cette thèse, puisqu'elles se sont révélées complémentaires aux films de cinéma et essentielles à l'analyse.

Le corpus couvre toute la période soviétique. Les bornes historiques vont de 1926 (date de production du plus ancien film soviétique repéré mettant en scène des autochtones du

¹⁰¹ *Sovetskie xudozhestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog* en 16 tomes, publiés à Moscou, entre 1961 et 2009 (voir la bibliographie pour des références complètes).

¹⁰² « Sovetskie fil'my o Severe – Arktika, Antarktika, Dal'nyj Vostok, Sibir', tajga, nenaselënka, tundra, i t.d. (sobyraem v odnu temu) », site Rutracker, <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1519389> (consulté le 31 décembre 2014).

¹⁰³ Caroline Renouard, « Les “pirates” du web : archives de films rares et réseaux illégaux », in Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-Forme. Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 239-250.

Nord, *Tarko* [*Tarko*], film non conservé) à 1982 (dernier film du corpus, la fiction télévisée *Le Chamane blanc* [*Belyj šaman*])¹⁰⁴. Le temps long offre l'avantage de mettre en lumière certaines continuités et ruptures qui seraient moins visibles avec une approche qui privilégierait l'analyse fine et plus resserrée dans le temps. En outre, en mettant sur les mêmes plans les « glorieuses » années 1920 et des périodes plus délaissées par l'historiographie sur le cinéma russo-soviétique, il donne la possibilité de mettre en lumière des cinématographies moins connues, comme celles des années 1970, peu étudiées hors de perspectives auteuristes qui privilégient l'œuvre d'un cinéaste.

Un des objectifs est de dégager des constantes en termes aussi bien visuels que narratifs, de traquer « l'obstiné retour du même et [...] les écarts à la norme [dans lesquels] se rév[èle] le regard d'une société sur elle-même¹⁰⁵ ». À cet égard, l'étude de séries est plus favorable que celle d'une œuvre singulière. Il s'agit de délimiter un « imaginaire dominant¹⁰⁶ » ou, selon l'expression plus précise de Stuart Hall, un « régime de représentation » : un répertoire d'images qui interagissent entre elles à un moment historique donné¹⁰⁷. Cependant, un des écueils de cette méthode serait de ne considérer le film que dans sa dimension statistique et de passer ainsi à côté de l'œuvre dans toutes ses dimensions, artistiques notamment. C'est pourquoi certains films, sélectionnés en ce qu'ils me semblent représentatifs, seront plus particulièrement examinés. L'analyse bénéficiera donc de l'utilisation de différents jeux d'échelles, privilégiant à certains moments l'examen minutieux d'un film, voire d'une séquence filmique particulière dans ses moindres détails, et adoptant à d'autres, une vision d'ensemble plus générale pour voir se dégager des thématiques ou figures spécifiques.

Ancré dans les études cinématographiques, mais sans adopter une posture cinéphilique (le but n'est pas de privilégier les « chefs d'œuvre » ou les « bons » films), ce travail entend

¹⁰⁴ Je reprends ici à mon compte la périodisation historique du cinéma russo-soviétique telle qu'elle est définie par les historiens russes du cinéma. Cette périodisation place le 5^e congrès de l'Union des cinéastes d'URSS en mai 1986 comme point de rupture central entre cinéma soviétique et postsoviétique. L.M. Budnjak (dir.), *Istorija otečestvennogo kino. Xrestomatija*, Moscou, Kanon+, 2011, p. 600. Sur le congrès, voir Cécile Vaissié, « L'Union du cinéma d'URSS, moteur, reflet et victime de la perestroïka (1986-1991) », in Caterina Préda (dir.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Bucarest, Editura universitatii din Bucuresti, 2017, pp. 283-308.

¹⁰⁵ Michel Cadé, *L'Écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 25.

¹⁰⁶ Jacques Rancière, « Interview : The Image of Brotherhood », *Edinburg 77 Magazine*, n° 2, 1977, pp. 26-31, cité par Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, op. cit., p. 465.

¹⁰⁷ Stuart Hall, « The Spectacle of the Other », in Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 2003, p. 232.

se situer au croisement de plusieurs approches méthodologiques : l'histoire culturelle, l'analyse filmique, l'histoire des représentations et l'histoire politique soviétique.

Dans la lignée des *cultural studies* et de l'histoire culturelle du cinéma¹⁰⁸, cette étude entend adopter une approche avant tout politique des représentations filmiques, c'est-à-dire qui place le sens au centre des préoccupations. Il s'agit à la fois de « mettre au jour l'ambivalence des représentations, les contradictions idéologiques qui les travaillent de l'intérieur¹⁰⁹ » et de « recontextualiser les films dans leur production et leur réception pour dégager une textualité élargie qui tient pour non pertinentes les notions d'autonomie absolue de l'art et de l'œuvre¹¹⁰ ». Cela ne doit pas éluder le fait que le film est *aussi* le lieu d'un travail artistique qui échappe aux schémas dominants¹¹¹. Aussi l'analyse filmique formera une part essentielle de la réflexion. À cet égard, la méthode d'analyse proposée par Antoine de Baecque se révèle utile. L'historien raccorde esthétique et politique pour déterminer ce qu'il nomme les « formes cinématographiques de l'histoire », en identifiant dans les œuvres filmiques le travail spécifique de mise en scène utilisé pour donner une forme à l'histoire, passée ou contemporaine¹¹². Un des exemples qu'il prend pour illustrer sa théorie est le regard caméra frontal qui se retrouve dans trois films de la « modernité » européenne (*Europe 51* [*Europa '51*, 1952] de Roberto Rossellini, *Nuit et brouillard* [1956] et *Hiroshima mon amour* [1959] d'Alain Resnais) comme forme cinématographique du « point aveugle » de l'histoire du XX^e siècle et de l'irreprésentable de l'extermination. Je m'inspirerai également des travaux de Teresa Castro, qui introduit des questions en apparence plus techniques dans l'analyse esthétique et politique, comme l'utilisation du procédé de transparence cinématographique dans *Tarzan, l'Homme singe* (*Tarzan, The Ape Man*, 1932, W.S. Van Dyke) afin de créer deux espaces-temps distincts dans la même image (un pour les Blancs et un pour les « Autres ethnographiques » africains)¹¹³, ou le noir et blanc de la pellicule dans *La Nuit des morts-*

¹⁰⁸ Voir à ce propos Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, 2007, pp. 9-26.

¹⁰⁹ Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 8.

¹¹⁰ Noël Burch, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 53. Cette méthode, ou du moins une méthode similaire, est utilisée dans les études cinématographiques depuis un certain nombre d'années, que ce soit à travers les lectures féministes, *gender*, *queer*, etc. qui ont émergé depuis les années 1970 et qui ont été particulièrement préoccupées par le repérage des contradictions idéologiques et des conflits discursifs ainsi que par l'approfondissement de la relation film-spectateur. Pour une introduction, voir Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.

¹¹¹ Noël Burch, *De la beauté des latrines*, op. cit., p. 55.

¹¹² Antoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895*, n° 51, 2007, pp. 9-21. Voir également du même, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

¹¹³ Teresa Castro, « Mapping Tarzan and Excavating Back-Projections: Rethinking Film History and the Politics of Time with Anthropology », in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (dir.), *At the borders of (film) history*, Udine, Film Forum, 2015, pp. 137-149.

vivants (*The Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero) pour interroger les rapports entre Noirs et Blancs aux États-Unis¹¹⁴. J'essaierai de la même manière de lier esthétique et politique, en examinant des questions « esthético-techniques » comme celles des pratiques de tournage et de casting.

Cette étude s'inscrit également dans le champ de l'histoire des représentations, comprises comme étant l'une des pratiques centrales de la production culturelle. Il faut en effet toujours garder à l'esprit que les représentations, en tant qu'elles accompagnent des discours et des pratiques, sont historicisées¹¹⁵. L'importance des représentations — « la matière première de la culture¹¹⁶ » selon le mot d'Edward Said — doit être soulignée : pour le sujet qui nous préoccupe, la grande majorité des spectateurs soviétiques n'a, la plupart du temps, de connaissances sur les peuples autochtones du Nord que par le prisme déformant des représentations. S'il est bien évident que les choses (événements, relations et structures) existent et ont des conséquences en dehors de la sphère discursive, comme le rappelle Stuart Hall, c'est seulement dans les conditions, les limites et les modalités de la sphère discursive que les choses ont (sont construites avec, produisent) un *sens*¹¹⁷. C'est dans cette sphère que se construit leur dimension constitutive et formative. Hall insiste sur le fait que

la représentation n'est possible que parce que l'énonciation se produit toujours à l'intérieur de codes qui ont une histoire, qui occupent une position à l'intérieur des formes discursives d'un temps et d'un espace particulier¹¹⁸.

De là découle le besoin de contextualiser les représentations. Celles-ci en effet gagnent en lisibilité et en sens quand elles sont lues et analysées en rapport avec autre chose : dans un contexte particulier ou bien mises en rapport entre elles dans une perspective intertextuelle¹¹⁹. Aussi les questionnements seront-ils envisagés dans une perspective d'histoire culturelle ; les films seront situés et étudiés à la croisée d'une double direction : verticale et diachronique, où l'analyse filmique est confrontée aux œuvres qui ont précédé le film (et parfois qui le

¹¹⁴ Teresa Castro, « La "race" des morts-vivants ? Zombies, postcolonialisme et inconscient des images », in Barbara Le Maître (dir.), *La Nuit des morts-vivants. Précis de recomposition*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2016, pp. 129-146.

¹¹⁵ Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres-Thousand Oaks-New Delhi, Sage Publications, 2003.

¹¹⁶ Edward Said, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard-Le Monde Diplomatique, 2000 [1993], p. 104.

¹¹⁷ Stuart Hall, *Identités et Cultures, Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, pp. 203-213.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 209.

¹¹⁹ Stuart Hall, « The Spectacle of the "Other" », in Stuart Hall (dir.), *Representation, op. cit.*, p. 229.

suivent) ; l'autre horizontale et synchronique, établissant une relation entre l'objet culturel-film et son environnement culturel et historique¹²⁰.

Le besoin de resituer le film et son analyse dans un contexte historique a été théorisé par l'approche « cinéma et histoire », initiée par Marc Ferro¹²¹ et Pierre Sorlin¹²² dans les années 1970¹²³, et qui est depuis développée par tout un courant qui s'attache à perpétuer et redéfinir cette approche¹²⁴. Au sein de ce courant, le film est

un produit culturel qui témoigne et qui nous renseigne sur l'univers et le cadre de vie de ses auteurs. Le récit cinématographique, comme toute autre création culturelle, est porteur d'éléments idéologiques ou politiques dont la révélation éclaire la réalité historique concernée¹²⁵.

Le film renseigne donc sur le présent, mais également sur la vision qu'a ce même présent du passé dans une « historiophotographie [*historiophoty*]¹²⁶ » (la représentation de l'histoire et de notre rapport à elle dans les images visuelles et le discours filmique) qui participe à l'élaboration d'une « mémoire collective » (l'ensemble des faits du passé qui peuvent avoir pour effet de structurer l'identité d'un groupe). Cependant, le film ne doit pas être considéré comme un simple « reflet » de la réalité. En effet, il la reconstitue plus qu'il ne la reflète. L'analyse aura donc pour objet le processus même de reconstruction. C'est dans l'écart, plus

¹²⁰ Pour paraphraser Roger Chartier et Carl E. Schorske, cités par Philippe Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, pp. 16-17.

¹²¹ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, Vol. 28, n°1, 1973, pp. 109-124 ; *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 [1977] ; *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975.

¹²² Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : Ouverture pour un cinéma de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

¹²³ Il faut rappeler qu'au même moment Martin Jackson présentait des hypothèses similaires aux États-Unis. Martin Jackson, « Film as a Source Material : some Preliminary Notes toward a Methodology », *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. IV, n° 1, été 1973, pp. 73-80. Par ailleurs, dès les années 1940, Siegfried Kracauer éprouvait déjà une méthode approchante. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, 1987 [1947].

¹²⁴ François Garçon (dir.), *CinémaAction « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro »*, n° 65, 1992 ; Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1992 ; Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexes, 1998 ; Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, 2004 ; James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper (dir.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007. Dans le cas soviétique, signalons S.S. Sekirinskij (dir.), *Istorija strany, istorija kino*, Moscou, Znack, 1994. Pour un bilan, voir Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire : bilan historiographique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 5-13.

¹²⁵ Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l'écran*, op. cit., p. 464.

¹²⁶ Hayden White, « Historiography and Historiophoty », *The American Historical Review*, Vol. 93, n° 5, décembre 1988, pp. 1193-1199. Pour une tentative d'analyse « historiophotographique » dans le cas soviétique, voir Denise J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence, University Press of Kansas, 2007.

que dans une hypothétique conformité, entre le réel et le film, que réside le travail d'analyse du chercheur¹²⁷.

La méthode utilisée sera « une ample analyse interne, portant sur la question du sens et de l'interprétation de l'œuvre¹²⁸ », car chaque film possède sa mécanique interne, et ensuite seulement vient l'analyse historico-politique qui doit permettre « d'éviter les écueils du formalisme, de l'isolement dans le corps du texte¹²⁹ » et de remettre le texte (le film) en relation avec son contexte (l'environnement historique).

C'est à ce stade qu'intervient le second groupe de sources primaires utilisées ici : les archives non-film. Ce terme désigne les « éléments extérieurs¹³⁰ » au film lui-même et qui lui sont reliés dans les processus de production et de réception : différentes versions du scénario, découpages techniques, réception critique, photos de plateau, correspondance, comptes rendus des réunions des diverses commissions, etc. J'ai effectué plusieurs terrains de recherche en Russie, à Moscou, où se trouvent la plupart des archives cinématographiques, et dans une moindre mesure à Saint-Petersbourg et à Iakoutsk¹³¹. J'ai visité plusieurs institutions d'archives¹³². Plutôt que de dépouiller un fonds particulier, je suis partie des films du corpus et ai tenté de rassembler divers documents pouvant éclairer la gestation et le parcours de ces œuvres. Aussi, si de nombreux fonds fort divers ont été examinés, ils ne l'ont pas forcément été dans leur totalité, certains dossiers se révélant non pertinents pour notre sujet à la lecture de l'inventaire.

Autre archive non-film, la presse se révèle un outil indispensable pour analyser la réception critique des films. Si certains titres de presse spécialisée (par exemple : *Sovetskij èkran* [première époque], *Televidenie i radioveščanie*, etc.) ont été dépouillés de manière quasi systématique, les revues de presse établies film par film par les archivistes du Gosfilmofond, de la bibliothèque de l'art cinématographique Eisenstein à Moscou et du Cabinet du cinéma national du VGIK n'ont pas été négligées. Ces dossiers ont permis d'intégrer des articles parus dans la presse régionale, donnant un éclairage décentré et,

¹²⁷ Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le Film*, op. cit.

¹²⁸ Michel Marie, « Texte et contexte historique en analyse de films », in François Garçon (dir.), *CinémAction* « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro », op. cit., p. 28.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Giusy Pisano, « L'étrange trinôme : archives visuelles, création et Histoire », in Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-Forme. Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 9.

¹³¹ Les terrains se sont répartis comme suit : deux mois en 2012, quatre mois en 2013 et deux mois en 2015. Le travail de terrain à Iakoutsk avait principalement pour but de recueillir des informations sur le cinéma contemporain tourné en Iakoutie. Cette dimension contemporaine, un temps envisagée comme partie de ce travail, s'est vite révélée trop importante pour être traitée ici. Elle mériterait en effet une étude à part.

¹³² Voir la liste des institutions et fonds consultés en annexe.

parfois, des informations essentielles introuvables ailleurs (sur les lieux de tournage notamment).

Enfin, afin de pallier l'absence d'archives papier sur les fictions télévisées, j'ai mené plusieurs entretiens : d'une part, avec d'anciens membres du studio de téléfilms, qui m'ont permis de reconstituer le processus institutionnel de production ; d'autre part, avec des proches d'Anatoli Nitotchkine, réalisateur de nombreux téléfilms sur les peuples du Nord, notamment ceux scénarisés par l'auteur tchouktche Iouri Rytchéou.

Le recours aux archives non-film est essentiel, car il permet de conforter, d'infirmier ou d'augmenter l'interprétation issue de la lecture critique de l'objet film. Dans tous les cas, il lui donne une assise solide, car il permet d'établir des corrélations entre l'analyse de contenu et certains éléments de la réalité sociale, en particulier d'éclairer la vision du monde d'un groupe social donné¹³³. Par le biais d'une approche génétique de l'œuvre, l'examen des différentes étapes de l'écriture du film permet de déceler, souvent de façon plus explicite ou plus claire, ce qui se trouve dans le film fini, mais à un stade plus « diffus ». Les premières versions (ou les notes d'intention) peuvent se révéler particulièrement utiles sur ce que le/les auteur(s) souhaitent donner à voir, de la même manière qu'une œuvre non réalisée peut éclairer certains aspects d'autres œuvres à venir¹³⁴. Il faut toutefois être prudent face à ce que recouvre la notion d'« auteur » dans le cas du cinéma soviétique. Une pluralité d'instances est en effet en charge du cinéma (instances d'évaluation de faisabilité au sein du studio *via* le recours à de nombreux conseillers extérieurs, évaluation plus idéologique par divers organismes d'État, etc.). L'instance auctoriale est *de facto* démultipliée (réalisateurs, scénaristes, direction des studios, membres du Comité ou ministère du Cinéma, etc.)¹³⁵. Le film est par conséquent le résultat de nombreux arbitrages (artistiques, politiques, commerciaux, etc.), ce qui nécessite une contextualisation approfondie des conditions de création des œuvres.

La réception des œuvres constitue une question capitale, afin de ne pas rester cantonné dans la *poétique* du film (l'analyse), mais pour envisager la *politique* des représentations (ses conséquences dans le réel). C'est cependant une question difficile à étudier. Au-delà des chiffres de fréquentation et des recensions critiques dans la presse, peu de matériaux s'offrent

¹³³ Annie Goldmann, « Dépasser le stade de l'interprétation », in François Garçon (dir.), *CinémAction « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro »*, op. cit., pp. 37-40.

¹³⁴ Eugénie Zvonkine, « “Watch your films attentively”: Kira Muratova's unrealised script as a key to her œuvre », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 8, n° 1, 2014, pp. 41-50.

¹³⁵ Valérie Pozner, « L'outil génétique en terrain soviétique : l'exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931) », *Genesis*, n° 28, 2007, pp. 43-71.

à l'analyse. Dans le cas soviétique, les premiers sont soit inexistants¹³⁶ soit peu fiables voire inutilisables¹³⁷, et les secondes renseignent sur la réception non pas par le public ordinaire, mais par des professionnels. C'est là que le dépouillement d'archives prend tout son sens. Des lettres de spectateurs ou la retranscription de débats avec le public après projection, à l'image de certains documents utilisés dans cette étude, constituent des éléments d'une grande importance qualitative, mais ils sont loin d'être systématiques. C'est une des limites des archives que de ne pas renseigner sur la réception par le public concerné. La question de la réception ne sera donc traitée ici qu'avec les documents conservés dans les archives centrales cinématographiques russes. Le point de vue du public ordinaire, et particulièrement des spectateurs autochtones, sera singulièrement absent. Il faut cependant toujours garder à l'esprit que les films peuvent être lus de plusieurs manières, y compris par le chercheur, et que l'« efficacité » idéologique des représentations médiatiques ne peut être évaluée « qu'en considérant les multiples possibilités de signification inscrites dans la structure même du texte, ainsi que les “lectures” que les publics mettent en œuvre¹³⁸ ». C'est pourquoi je m'efforcerai de donner des lectures alternatives des œuvres analysées aussi souvent que possible, en prenant appui sur les documents disponibles et en essayant d'adopter une posture qui mette l'accent sur la « multivocalité » inhérente aux films (selon la perspective à la fois des auteurs, des spectateurs et des acteurs).

De manière plus générale, une des difficultés intrinsèques au travail à partir d'archives est l'arbitraire des documents conservés. Jusqu'à la chute de l'URSS, l'accès aux archives était plus que restreint, voire impossible. Cette situation a changé avec ce que l'on a appelé la « révolution des archives¹³⁹ », qui a singulièrement renouvelé l'historiographie soviétique. Bien que l'enthousiasme de cette « révolution » soit un peu retombé (et que certaines archives soient désormais refermées), la plupart des dossiers que j'ai consultés l'étaient pour la

¹³⁶ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*, Londres-New York, IB Tauris, 2001, pp. 145-146.

¹³⁷ Maya Turovskaya, « The 1930s and 1940s : cinema in context », in Taylor Richard, Spring Derek (dir.), *Stalinism and Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1993, pp. 34-53 ; Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *Cahiers du monde russe*, Vol. 54, n° 3-4, juillet-décembre 2013, pp. 589-621.

¹³⁸ Maxime Cervulle, Nelly Quemener, *Cultural Studies*, op. cit., p. 60. Voir également Stuart Hall, « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68, 1997, pp. 61-71 ; Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013. Dans son célèbre article, Hall montre que le récepteur est actif et qu'il « décode » les messages. Hall propose trois modes de lecture : hégémonique, c'est-à-dire le décodage du message selon le sens dominant ; oppositionnel, où le décodage s'effectue selon une vision du monde opposée au message ; négocié, où le décodage est marqué par un mélange d'adaptation et d'opposition selon les « conditions locales » du récepteur.

¹³⁹ Nicolas Werth, « De la soviétologie en général et des archives russes en particulier », *Le Débat*, n° 77, 1993, pp. 127-144.

première fois. Le corpus d'archives réuni pour cette étude est très hétérogène. Ceci reproduit bien sûr l'arbitraire des fonds d'archives, qui reflètent surtout un système de classement et se confond rarement avec la problématique du chercheur. Cette hétérogénéité présente certains avantages (comme d'offrir différents éclairages sur certains films), mais aussi des inconvénients, qui résident à la fois dans les différents types de documents réunis et dans le nombre d'archives par film (abondance dans certains cas, absence pour d'autres), ce qui entraîne parfois une grande disparité des types de documents disponibles pour chaque film (par exemple, pour certains films, on dispose de comptes rendus de réunions de commissions artistiques ou politiques lors de l'écriture du scénario, pour d'autres, on ne dispose que de la réception du film fini par la presse).

L'archive structure le regard mais ne doit pas pour autant dicter les conclusions. Elle n'est pas neutre et n'est donc pas une simple trace de ce qui s'est passé, vierge de tout élément extérieur à elle. Elle est, au contraire, un agent actif de l'histoire, au sens où elle est un site de production du savoir. La structuration du regard qu'elle produit vient également de ce qu'elle possède une « autorité » historique dont il faut savoir se distancer. En effet, l'archive est la promesse de la possession du savoir à travers la trace, la promesse du contrôle du savoir à travers la possession de l'information enregistrée¹⁴⁰. *A contrario*, le silence des archives est quelquefois déroutant. Si, dans notre cas, pour certaines périodes et certains objets, les archives s'accumulent à ne plus savoir qu'en faire¹⁴¹, pour d'autres périodes et objets, on est face à l'absence de documents. L'interprétation de l'archive dépend donc de la structuration que celle-ci impose, mais aussi du regard qu'on lui porte. L'interaction entre le regard du chercheur et l'autorité de l'archive est déterminante. Dans la perspective d'analyse adoptée ici, qui entend restituer au maximum la « multivocalité » des films, une des difficultés est liée à la place que j'occupe. Occidentale travaillant dans le cadre d'une étude universitaire, j'essaierai néanmoins le plus possible de reconstituer le point de vue des autochtones participant aux tournages des films étudiés, à partir des sources non-film, tout en étant consciente des limites de l'exercice.

En somme, on peut dire que l'archive est un document qui ne se suffit pas à lui-même. L'historienne Arlette Farge souligne que la différence de l'archive avec toute autre production

¹⁴⁰ Joan M. Schwarz, « Records of simple truth and precision: photography, archives, and the illusion of control », *Archivaria*, n° 50, automne 2000, pp. 1-40. Citée par Craig Campbell, *Agitating Images, op. cit.*, p. 170.

¹⁴¹ Ceci est particulièrement vrai dans des périodes de fort contrôle idéologique et politique. Ainsi, des dizaines de dossiers différents sont conservés au RGALI pour le film *Alitet s'en va dans les montagnes* (*Alitet uxodit v gory*, 1950, Mark Donskoj), à tel point que j'ai dû renoncer à tous les consulter, faute de temps.

écrite est qu'elle n'est pas faite pour être lue en tant que telle, ni comprise en elle-même¹⁴². L'archive est un matériau difficile à appréhender du fait qu'il est fragmentaire. De fait, les archives sont des fragments discontinus et dispersés dans plusieurs espaces-temps : celui du film, celui des autorités (de la censure), celui des créateurs, celui des spectateurs, celui de l'histoire (et, à l'intérieur de celle-ci, de l'histoire du cinéma, l'histoire politique, etc.). D'où ce besoin de la travailler par un dialogue permanent avec l'objet d'étude (le film) afin, non pas d'y trouver *la vérité*, mais d'en faire émerger *de la vérité*.

Comment filmer ? Filmer quoi ? Filmer qui ? Qui filme ?

Le plan adopté ici est construit selon une approche thématique. Quatre parties, divisées chacune en trois chapitres, structurent le texte. Ces quatre moments se regroupent autour de deux lignes de force. Le premier axe (les deux premières parties) s'articule autour de la question des représentations en tant que telles. Le second (les deux dernières parties) est organisé autour de la question cruciale de la participation des autochtones à leur propre image cinématographique. Chacune des quatre parties examine une question dans une perspective chronologique. Afin de ne pas tomber dans une simple vue d'ensemble, deux grands pôles temporels ont été privilégiés dans l'analyse : la fin des années 1920-début des années 1930 et la décennie 1970-début des années 1980, qui constituent chacun deux moments charnières en ce qui concerne la question des peuples du Nord au cinéma. La première période correspond à la mise en place d'un modèle filmique ; la seconde marque le moment où les peuples du Nord réagissent face à la menace que représente la soviétisation pour leurs cultures et leurs traditions. Ces deux périodes sont aussi celles où la production sur la thématique des peuples du Nord est à son maximum¹⁴³ et où la participation des autochtones est la plus importante.

La première partie prend pour question centrale : *comment filmer l'Autre ?* Elle est centrée sur les années 1920 et le début des années 1930 qui constitue le moment de l'invention soviétique des peuples du Nord à l'écran. Le chapitre 1 donne des éléments de contexte : il revient sur l'image cinématographique des peuples du Nord dans le cinéma russe prérévolutionnaire, sur les premières tentatives soviétiques d'intégrer ces peuples dans des films de fiction et sur les débats autour de l'approche filmique à adopter pour donner une image « juste » de ces peuples, désormais membres de la grande famille soviétique. Pour cela, les cinéastes et critiques soviétiques, à la recherche de modèles, tournent leurs regards vers les

¹⁴² Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁴³ Voir le schéma du nombre de films soviétiques de fiction sur la thématique des peuples du Nord produits par an entre 1926 et 1985 en annexe.

films étrangers, en particulier *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*, 1922) de Robert Flaherty.

Le chapitre 2 place la focale sur deux « sous-genres » qui fleurissent à cette période : les « ciné-expéditions » et ce que j'ai nommé les « ethnografictions ». À la recherche d'un regard « décolonisé » qui soit en accord avec la nouvelle politique soviétique des nationalités, les cinéastes brouillent les frontières entre fiction et non-fiction et pratiquent une méthode de tournage sur place, en expédition, selon les règles ethnographiques. Cependant, ce nouveau regard n'est pas exempt de certaines scories coloniales et impériales, tels que le paradigme de l'« anthropologie du sauvetage » ou la fascination pour l'altérité ethnique, dont il s'agissait de se débarrasser.

Le chapitre 3 relie le motif technologique mis en scène dans les textes filmiques à la dissémination de la technologie cinématographique sur tout le territoire soviétique — la « cinéfication » —, y compris jusque dans le Nord. Il s'agit ici d'explorer l'invention d'un spectateur autochtone, c'est-à-dire un autochtone « modernisé », et de tenter d'interroger son efficacité sur le terrain, notamment dans le combat que le cinéma est censé mener contre l'arriération et le « spectacle chamanique ».

La deuxième partie embrasse une chronologie plus large et retrace les évolutions du régime soviétique de représentation des peuples du Nord du milieu des années 1930 aux années 1970. La partie s'organise autour des questions suivantes : *filmer quoi ? Quel récit ?* Trois moments se dégagent qui sont chacun l'objet d'un chapitre. Le chapitre 4 examine les films des années 1930-1940 en mettant l'accent sur les changements de pratiques de tournage dus au resserrement du contrôle étatique : fin des longs mois de tournage en expédition et augmentation des reconstitutions en studio. De leur côté, les films mettent en scène la « mission soviétisatrice accomplie ». En s'appuyant sur des films réalisés et non réalisés (dans le cas d'un scénario non tourné) durant cette période, ce chapitre met en lumière la façon dont personnages autochtones sont figurés totalement modernisés/soviétisés, comme le régime souhaite les voir ou, dans le sillage de la doctrine réaliste socialiste, comme ils *seront* dans le futur communiste.

Le chapitre 5 s'intéresse à la période de rupture que constitue le Dégel durant laquelle les textes staliniens sont révisés. Le thème des peuples du Nord n'échappe pas à la règle. Construit autour du film *Le Chef de la Tchoukotka*, ce chapitre s'attache à montrer comment plusieurs motifs récurrents, qui formaient un régime de représentation cohérent depuis la mise en place du régime soviétique, sont revisités par cette œuvre, pur produit de l'esprit de son

temps. Le film interroge par là même l'action modernisatrice soviétique à travers la reprise et le détournement de motifs développés dans des films précédents.

Considérant une séquence historique plus longue qui va de la mort de Staline aux années 1970, le chapitre 6 s'attache à retracer l'émergence de la « figure autochtone écologiste », qui constitue à mes yeux une figure clé de l'apogée de l'ère soviétique. Sous les traits de Dersou Ouzala ou de « clones » du célèbre personnage créé par Vladimir Arseniev, cette figure est l'incarnation cinématographique des nouvelles angoisses environnementales modernes. Elle ouvre également une réflexion sur la modernisation soviétique, que ces films jugent responsable de la disparition des modes de vie autochtones, supposément particularisés par un « savoir-voir » spécifique et une connexion profonde avec la nature.

La troisième partie effectue un retour en arrière dans la chronologie en reprenant la filmographie étudiée pour l'examiner sous l'angle de la participation ou de la non-participation des autochtones à la création des images. Cette partie se propose de répondre aux questions : *filmer qui ? Filmer avec qui ?* Elle examine les différentes stratégies de fabrication filmique de l'ethnicité et de l'authenticité qui lui est rattachée. Le chapitre 7 étudie les enjeux du rapport filmeurs/filmés lors des tournages en expédition à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Il s'agit de retrouver l'agentivité et la part des autochtones — guides, assistants ou acteurs — dans la création de ces images entre fiction et non-fiction. Axant l'analyse autour de la problématique de la visibilité, ce chapitre met l'accent sur la question, relativement peu traitée, des acteurs qui incarnent les personnages du Nord. Celle-ci sera envisagée à la fois du point de vue des cinéastes *loutchas*, afin de mettre au jour les enjeux de cette collaboration filmique, et du point de vue des participants autochtones, pour éclairer les multiples significations possibles que peut revêtir la participation à un tournage.

Le chapitre 8, centré sur les années 1930-1950, étudie l'incarnation de personnages autochtones par des acteurs professionnels non autochtones, une pratique de casting qui s'amplifie à partir des années 1930 jusqu'à devenir la norme. La question de la création de la « créature cinématographique » qui résulte de cette pratique particulière sera analysée à la fois en termes de réception par les spectateurs et en termes de fabrication par ses producteurs. *In fine*, ce chapitre interroge la dimension subjective de l'altérité ethnique cinématographique.

La question de l'authenticité et de sa fabrication à l'écran est l'objet du chapitre 9 qui se concentre sur les années 1960-1970. Le Dégel a placé l'authenticité au centre des valeurs et les cinéastes reposent la question d'un genre entre fiction et non-fiction. Mais, cette fois, les castings ne cherchent plus à employer d'« authentiques » autochtones non professionnels. Ils

s'appuient sur des acteurs professionnels, ce qui révèle certains aspects de la politique culturelle soviétique et de sa hiérarchisation.

La quatrième et dernière partie interroge la possibilité d'une « souveraineté visuelle » autochtone en Union soviétique à travers le cas particulier de l'œuvre télévisée conjointe du réalisateur russe Anatoli Nitotchkine et de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou, devenu scénariste pour l'occasion, dans les années 1970-1980. Dans cette partie, la réflexion tourne autour de la question : *qui filme ?* Introduisant le médium télévisé dans cette étude, le chapitre 10 circonscrit le champ de la question nationale et autochtone à la télévision soviétique et apporte des éléments sur l'histoire du téléfilm en URSS. Ce chapitre se concentre plus particulièrement sur la figure méconnue du réalisateur de télévision Nitotchkine, et analyse en profondeur son premier téléfilm, *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1970). Contrairement aux « cinéfilms » réalisés au même moment, celui-ci est tourné avec des autochtones non professionnels, sur place en Évenkie, renouant avec la pratique des tournages en expédition des années 1920. L'analyse de cette pratique collaborative met l'accent sur la façon dont le film a constitué un facteur d'*empowerment* pour certains des participants.

Le chapitre 11 est entièrement consacré à un film à mon sens essentiel : *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972), réalisé par Nitotchkine sur un scénario de Rytkhéou. Première œuvre filmique tournée avec un autochtone du Nord à un poste créatif clé, le téléfilm fait entrer l'URSS dans le champ du « quatrième cinéma » : le cinéma autochtone. Le chapitre montre comment la télévision se révèle un espace, certes temporaire, de réappropriation du contrôle de l'image animée. Comme le montrera l'analyse approfondie du film couplée à sa remise dans le contexte de l'œuvre de l'auteur, *Les Plus Beaux Bateaux* est une réflexion sur la question de la double appartenance, à la fois autochtone et soviétique, des Tchouktches (et plus généralement des peuples du Nord) dans l'Union soviétique de la Stagnation et sur la fragmentation identitaire qui en découle.

Enfin, le chapitre 12 analyse trois films réalisés pour la télévision ou le cinéma et signés par Nitotchkine et Rytkhéou, conjointement ou pas, afin de montrer que l'espace de la « souveraineté visuelle » se referme assez vite. Les deux autres œuvres filmiques de Rytkhéou, *La Trace du glouton* (*Sled rosomaxi*, 1978) et *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981), présentent une vision négative de la soviétisation. Cependant, le message a du mal à passer : il se heurte soit à la fureur des censeurs, soit à l'incompréhension des téléspectateurs. La minisérie télévisée *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982), réalisée par Nitotchkine sans Rytkhéou, reprend de son côté le discours du progrès soviétisateur tout en

dressant parallèlement le constat d'une incompréhension interculturelle entre *Loutchas* et peuples du Nord. C'est sur cette œuvre ambiguë, où coexistent plusieurs éléments parfois contradictoires, que se clôt cette exploration des représentations des peuples du Nord dans les films soviétiques.

PREMIÈRE PARTIE : À LA RECHERCHE D'UNE IMAGE SOVIÉTIQUE POUR LES PEUPLES DU NORD

Il existe une tribu qu'on appelle les cinéastes ethnographiques [...]. Les étrangers savent peu de choses d'eux, car leur habitat est caché dans la forêt tropicale non cartographiée du Documentaire. Comme tous les Documentaristes, ils vivent de la chasse et de la cueillette d'informations. [...] Ils adorent une divinité terrifiante connue sous le nom de Réel, dont l'ennemi éternel est son faux jumeau, l'Art. Ils croient que, pour lutter contre ce mal, on doit se consacrer à un ensemble de pratiques nommé Science. Leur cosmologie est cependant changeante : pendant des décennies, ils se sont amèrement combattus entre eux à propos de la nature de leur dieu et du meilleur moyen de le servir.

Eliot WEINBERGER
*Le peuple de la caméra (The Camera People)*¹⁴⁴

Comment filmer l'Autre ? La question se pose avec d'autant plus d'acuité en contexte soviétique que le nouveau régime bolchevique entend se distinguer radicalement de ses homologues capitalistes et coloniaux. Le cinéma joue un rôle de premier plan dans la définition et la construction des nouveaux rapports interethniques. Aussi cette première partie s'attache à étudier la mise en place des motifs et formes filmiques qui vont constituer les bases du futur régime de représentation des peuples du Nord dans le cinéma soviétique de fiction.

Les films analysés dans cette partie sont tournés entre 1926 et 1934, durant l'une des périodes les plus importantes du cinéma soviétique et, certainement, la mieux étudiée. C'est autour de ce moment que se cristallise l'essentiel de la recherche académique sur la question de l'altérité ethnique dans le cinéma soviétique. Jusqu'à récemment, peu d'attention avait été portée aux tentatives de film ethnographique soviétique¹⁴⁵. En ce qui concerne les films sur les peuples du Nord, cette période est cruciale à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle est l'une

¹⁴⁴ Eliot Weinberger, « The Camera People », in Lucien Taylor (dir.), *Visualizing theory: selected essay from Visual Anthropology Review, 1990-1994*, New York, Routledge, 1994, p. 3.

¹⁴⁵ Sur le cinéma et les peuples du Nord, voir Charles Stépanoff, « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 » in Elisabeth Anstett-Gessat, *Un Patrimoine sous influences : usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris, Petra, 2009, pp. 113-141 ; Ivan Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo étnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg (na primere tvorčestva A.A. Litvinova)*, thèse de candidat : ethnologie, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Moscou, 2016. Pour une vision plus générale, voir le récent ouvrage d'Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2017.

des plus prolifique en films sur la thématique, avec un pic de cinq films produits en 1930¹⁴⁶. Ensuite, c'est pendant cette séquence historique que se mettent en place les motifs qui vont traverser l'ensemble de la cinématographie soviétique sur ce thème. Ces motifs récurrents, qui participent à l'« invention » des peuples du Nord soviétiques, naviguent entre deux pôles apparemment contradictoires : d'un côté, moderniser l'Autre, l'autochtone, pour en faire un parfait citoyen soviétique et, de l'autre, conserver ses attributs d'« indigénéité » et d'altérité en tant qu'incarnation d'une humanité supposée plus authentique.

Notre ambition est ici de combiner l'analyse des formes esthétiques filmiques et du rapport soviétique à l'altérité autochtone afin de mettre en évidence un *regard* plutôt que l'hypothétique reflet d'une *réalité* ethnographique. Pour cela, on s'attachera à l'examen de la relation entre cinéma et ethnographie et des tentatives de traduire cinématographiquement la gestion soviétique de la différence ethnique. Pour ce faire, les films seront remis dans le contexte de l'histoire soviétique, en particulier la politique léniniste des nationalités, mais avec le souci constant de mettre au jour les continuités avec la vision impériale de l'« anthropologie du sauvetage ».

Les sources de cette analyse sont à la fois les films sur le thème des peuples du Nord et les archives non-film qui leur sont liées. Les œuvres filmiques examinées ci-après sont réalisées dans la période de stabilisation du pouvoir par les bolcheviks. Elles contribuent ainsi pleinement à l'invention du « soviétique », c'est-à-dire de la géographie et de la population du nouvel État ainsi que des rapports interethniques à l'intérieur de celui-ci. Elles se situent pour la plupart au carrefour du documentaire, du cinéma ethnographique et du film de fiction, dans une tentative de fusion des genres pour construire une image « juste » du rapport soviétique à l'altérité. Une attention toute particulière sera accordée à des films désormais disparus, tels *Tarko* (*Tarko*, 1926) et *Khabou* (*Xabu*, 1928), ou d'autres qui, bien que conservés sont relativement invisibles, car peu accessibles, comme *Igdenbou* (*Igdenbu*, 1930). Seront également étudiés des œuvres qui, bien que considérées comme documentaires, sont essentielles dans la mise en place des motifs filmiques sur les peuples du Nord : *La Sixième Partie du monde* (*Šestaja čast' mira*, 1926) de Dziga Vertov, les premiers films d'Alexandre Litvinov en Extrême-Orient, *Les Gens de la forêt* (*Lesnye ljudi*, 1928) et *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* (*Po debrjam ussurijskogo kraja*, 1928). Les archives non-film, qu'elles soient inédites (dossier de production, scénario, etc.) ou éditées (presse, matériel publicitaire,

¹⁴⁶ Voir le graphique du nombre de films soviétiques de fiction sur la thématique des peuples du Nord produits par an entre 1926 et 1985 en annexe.

etc.), permettent à la fois de reconstituer le contenu et le parcours des films et de contextualiser les représentations à l'œuvre. Leur examen met également au jour l'implication de divers groupes d'acteurs, issus d'autres sphères que l'industrie du cinéma proprement dite, notamment les ethnographes et les « travailleurs culturels » qui diffusent les films auprès des populations du Nord.

Présentés comme des images ethnographiques sur les peuples du Nord, les films étudiés ici, comme c'est le cas la plupart du temps dans les films qui prennent l'Autre comme sujet, renseignent « plus sur le regard de l'observateur que sur la réalité qu'il observe¹⁴⁷ ». Aussi cette partie s'intéresse à la manière dont les cinéastes façonnent et (ré)arrangent le réel qu'ils partent filmer au loin dans les confins soviétiques. Comme dans la citation en exergue, il s'agit ici d'étudier le « peuple de la caméra » face aux peuples du Nord. À cette fin, les films analysés ici seront replacés dans le contexte plus large de l'ethnographie filmique et examinés à l'aune des questionnements qui se posent autour de la question de l'Autre au cinéma. Remettre les films dans la « cinématographie monde » permet de décroquer l'étude du cinéma soviétique, qui se révèle en dialogue permanent avec les films étrangers. Cela est également justifié par la situation particulière de l'Union soviétique qui se positionne constamment par rapport au(x) modèle(s) « capitaliste(s) » et, pour ce qui concerne la question centrale des rapports entre les peuples, au modèle colonial occidental. Ce décentrement de l'analyse permet de mettre en lumière influences et contre-modèles, emprunts et rejets, transferts et réajustements.

Le premier chapitre (chapitre 1) a pour objectif de dresser un état des lieux de l'image des peuples du Nord dans le cinéma russe des premiers temps et, dans les premières années qui suivent la Révolution, des débats qui émergent quant à la spécificité de l'Union soviétique dans les rapports entre les peuples et leurs répercussions sur les productions cinématographiques. Après cette contextualisation essentielle, la deuxième partie (chapitre 2) examine les formes et récits des premiers films soviétiques qui cherchent à inventer une image filmique de l'Autre autochtone, croisant problèmes esthétiques et questions politiques. Enfin, une dernière partie (chapitre 3) interroge le motif technologique à l'œuvre dans ces films afin de mettre en lumière la volonté de traduire visuellement la mission de progrès et de modernisation que s'est attribuée l'Union soviétique envers ses peuples autochtones.

¹⁴⁷ Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, 2000, p. 30.

CHAPITRE 1 : FILMER L'« AUTRE » EN CONTEXTE SOVIÉTIQUE

1) Les peuples autochtones du Nord sur l'écran russe et la rupture de la Révolution

A) Représenter l'« Autre » dans le cinéma des premiers temps

a) Premières bandes ethnographiques

Les premières représentations cinématographiques de l'« Autre » sont aussi vieilles que le cinéma lui-même. À peine le cinématographe inventé à la fin du XIX^e siècle, il sert de support à l'ethnographie de terrain qui naît au même moment et à l'enregistrement sur film des autres cultures. La technologie cinématographique semble parfaitement adaptée à l'enregistrement et la fixation de l'« exotique », de l'étrange(r) qui fascine l'Occident alors à l'apogée de son pouvoir colonial¹⁴⁸. Dès 1894, William Dickson, associé de l'un des inventeurs du cinéma Thomas Edison, enregistre grâce au procédé Kinétographe deux manifestations amérindiennes reconstituées : *Indian War Council* et *Sioux Ghost Dance*. En France, au printemps 1895, Félix-Louis Regnault, médecin spécialisé en anatomie pathologique, filme une femme wolofe fabriquant des poteries à l'occasion de l'Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale¹⁴⁹. En 1898, l'université de Cambridge envoie au détroit de Torrès une expédition anthropologique dirigée par Alfred Cort Haddon, zoologiste, qui, grâce à une caméra, rapporte les premières prises de vue sur le terrain¹⁵⁰, tandis que, en 1901, les Aborigènes d'Australie sont le sujet de films tournés par Baldwin Spencer, qui enseigne la biologie à l'université de Melbourne¹⁵¹.

Cinéma et ethnographie se révèlent des « enfants jumeaux de l'esprit de collecte, d'identification et d'appropriation¹⁵² » du reste du monde par l'Occident, ils relèvent de la même entreprise qui assimile toute histoire à celle de l'Occident. Les premières expériences

¹⁴⁸ Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014.

¹⁴⁹ Sur le travail de Regnault et la performance de la race dans ses films, voir Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Londres-Durham, Duke University Press, 1996.

¹⁵⁰ Émilie de Brigard, « Historique du film ethnographique », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris-La Haye-New York, Mouton Éditeur, 1979, pp. 21-51.

¹⁵¹ Monique Salzmann, « Introduction à une filmographie des Aborigènes australiens », *Journal de la Société des océanistes*, t. 23, 1967, pp. 123-134.

¹⁵² Marc-Henri Piault, « Du colonialisme à l'échange », *CinémaAction « Demain, le cinéma ethnographique ? »*, n° 64, 1992, p. 59.

filmiques de ce qu'on ne nomme pas encore le cinéma ethnographique participent à l'enregistrement et la conservation sur pellicule de sociétés considérées comme des étapes sur une échelle évolutionniste, où l'état supérieur correspond aux sociétés blanches (du « primitif » au « civilisé »). Les premières « vues » cinématographiques offrent aux spectateurs des centres impériaux des images et des représentations visuelles de la « différence » culturellement construite.

La visée scientifique se double vite d'un objectif commercial. Des opérateurs partent aux quatre coins du monde afin de « dresser un inventaire filmé de la planète¹⁵³ » à l'attention du grand public. Dès 1896, Alexandre Promio, Félix Mesguich et Francis Doublier¹⁵⁴, pour le compte de l'entreprise Lumière, rapportent des vues du monde entier destinées aux premiers réseaux de distribution commerciale. C'est dans le même esprit que le banquier Albert Khan, assisté du géographe Jean Brunhes, se donne pour mission de « fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps¹⁵⁵ ». Pour réaliser cette mission, qu'on nommera plus tard l'« ethnologie d'urgence¹⁵⁶ », entre 1912 et 1933 grâce au travail de cinq opérateurs parcourant plus de 50 pays, il produit plus de 2 000 titres (plus de 100 heures de projection), en plus d'une production photographique impressionnante¹⁵⁷. Ce désir d'enregistrer le monde dans toutes ses manifestations renvoie à l'utopie du cinéma des premiers âges et à son « rêve encyclopédiste¹⁵⁸ ». L'empire russe est également l'objet de ces tournages. De nombreuses vues sont réalisées en Russie dès l'invention du cinéma (à commencer par le couronnement de Nicolas II en 1896, par des opérateurs Lumière). La compagnie française Pathé frères, très active en Russie, produit la série « La Russie pittoresque » dans les premières années du XX^e

¹⁵³ Philippe-Alain Michaud, « La terre est plate », Thierry Lefebvre, Philippe-Alain Michaud (dir.), *Exotica. L'attraction des lointains*, 1895 n° hors-série, mai 1996, p. 8.

¹⁵⁴ Tous trois sont des opérateurs envoyés de par le monde par les frères Lumières. Promio notamment passe une année entière (1896-1897) à parcourir le monde pour enrichir le catalogue Lumière. Parmi les centaines de films conservés encore aujourd'hui aux Archives du film de Bois d'Arcy, on peut citer *Jongleur javanais* (1897), *Bédouins avec chameaux sortant de l'octroi* (1899), *Biskra, une noce indigène* (1903), *Fort-de-France : négrillons jouant sous les arbres* (1903).

¹⁵⁵ Albert Kahn, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, cité par Teresa Castro, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », 1895, n° 54, 2008, p. 57.

¹⁵⁶ Marc-Henri Piault, « L'Exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », *Horizontes Antropológicos*, Vol. 1, n° 2, juillet-septembre 1995, p. 13.

¹⁵⁷ Teresa Castro, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », art. cit., pp. 57-81.

¹⁵⁸ Frédéric Delmeulle, « Le rêve encyclopédiste. Le cinéma documentaire chez Gaumont, 1908-1928 », *Théorème « Cinéma des premiers temps »*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 97-111.

siècle. Parmi les titres évocateurs, citons *Panorama de l'alta*, *Scènes de la vie caucasienne* ou *Types russes*¹⁵⁹.

Dans le cas des populations non blanches, pour la plupart alors sous le joug colonial, le désir encyclopédiste se superpose à l'idée persistante que ces sociétés sont vouées à disparaître sous l'avancée inexorable du progrès incarné par l'Occident industriel et colonial. Les images cinématographiques justifient la « mission civilisatrice » que s'est auto-attribuée l'Occident envers les peuples colonisés¹⁶⁰. Par ailleurs, ces mêmes vues rendent plus proches les peuples coloniaux lointains grâce à la projection, en même temps qu'ils accentuent la différence temporelle entre « eux » et « nous », en les enfermant dans un schème évolutionniste : ils, *là-bas*, sont *maintenant* comme nous *ici* étions *jadis*¹⁶¹.

b) La fiction et la collaboration filmique avec des autochtones

Parallèlement à ces bandes qui se donnent pour objectif d'enregistrer des cultures dans un but d'identification et de classement, les premières fictions¹⁶² en contexte « exotique » sont tournées et, cela doit être souligné, en plus ou moins grande collaboration avec les autochtones, comme le révèlent les études les plus récentes sur le sujet. Ainsi, dès les années 1910, sur le site de ce qui n'est pas encore Hollywood mais un petit bourg californien, les premiers réalisateurs de westerns recrutent des Amérindiens pour jouer dans leurs films. Ceux-ci possèdent en effet les compétences et les savoirs nécessaires pour offrir une représentation convaincante de la vie dans l'Ouest américain¹⁶³. Au même moment, en 1912-1913, le frère du pionnier du cinéma Georges Méliès, Gaston de son prénom, invente un nouveau « genre » : le « documentaire romancé¹⁶⁴ », qui fait évoluer un scénario dans un contexte exotique authentique. Il tourne dans plusieurs pays du Pacifique (Polynésie, Nouvelle-Zélande, Australie) et en Extrême-Orient (Japon, Cambodge) où il recrute des autochtones pour jouer dans des fictions¹⁶⁵. On peut enfin citer le cas célèbre du film *Au pays*

¹⁵⁹ Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976 [1960], pp. 469-471.

¹⁶⁰ Marc-Henri Piault, « Du colonialisme à l'échange », art. cit., p. 59.

¹⁶¹ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 212.

¹⁶² Bien que les catégories cinématographiques « fiction » et « documentaire » ne seront fixées que plus tard dans l'histoire du cinéma, je les utilise ici rétrospectivement par commodité.

¹⁶³ Nicholas G. Rosenthal, « Representing Indians : Native American Actors on Hollywood's Frontier », *The Western Historical Quarterly*, Vol. 36, n° 3, automne 2005, pp. 328-352.

¹⁶⁴ Patrick O'Reilly, « Le "documentaire" ethnographique en Océanie. [Étude, suivie d'un Répertoire analytique et critique de vingt-cinq films] », *Journal de la Société des océanistes*, t. 5, 1949, pp. 117-144.

¹⁶⁵ Voir les documentaires de Raphaël Millet, *Le Voyage cinématographique de Gaston Méliès à Tahiti* (Nocturnes production, 2014) et *Le Voyage cinématographique de Gaston Méliès dans les Mers du Sud et en*

des chasseurs de tête (*In the Land of the Head Hunters: A Drama of Primitive of the Shores of the North Pacific*, 1914) de l'ethnologue et photographe Edward Curtis, qui propose comme argument publicitaire un casting entièrement amérindien, dans une œuvre à mi-chemin entre ethnologie d'urgence et mélodrame hollywoodien, tournée dans le Nord américain¹⁶⁶.

La collaboration entre cinéastes et autochtones ne se limite pas toujours à reproduire la ligne de séparation filmeurs/filmés. Outre leur qualité d'acteur, les Amérindiens travaillant sur les premiers westerns peuvent avoir un rôle de « conseiller technique¹⁶⁷ ». Certains films sont même scénarisés et réalisés par des autochtones. Il convient ici d'évoquer la carrière de l'« Amérindien » James Young Deer¹⁶⁸. Il débute grâce au réalisateur David W. Griffith, qui l'embauche comme conseiller et acteur en 1909. Au sein du studio Pathé Frères, au début des années 1910, Young Deer écrit et réalise près de 150 films. Bien qu'il soit en réalité un Noir, son choix de s'identifier comme Amérindien lui offre des opportunités qu'il n'aurait jamais eu au États-Unis (en tant que Noir)¹⁶⁹. Par exemple, son film *La Dévotion de l'Indienne* (*White Fawn's Devotion*, 1910) est publicisé dans la presse comme « produit sous la direction d'un chef indien¹⁷⁰ », plaçant la dimension d'authenticité au premier plan. Autre exemple moins contestable, le film *La Voie de l'Esquimau* (*The Way of the Eskimo*, 1911), tourné dans le Nord canadien et en Californie, crédite Nancy Columbia¹⁷¹, Inuite de 18 ans, au scénario.

Extrême-Orient (Nocturnes Productions, 2015), qui reviennent sur cette histoire oubliée. Le premier a été diffusé sur la chaîne France Ô en juin 2016.

¹⁶⁶ Catherine Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the age of Video*. Durham-Londres, Duke University Press, 1999, en particulier le chapitre 5 « Playing primitive », pp. 98-115. Le film de Curtis a été retrouvé et reconstruit par des anthropologues et des membres de la nation kwakiutl dont les ancêtres sont les héros du film. Sur cette histoire, voir Brad Evans, Aaron Glass (dir.), *Return to the land of the head hunters : Edward S. Curtis, the Kwaka'wakw, and the making of modern cinema*, Seattle, University of Washington Press, 2014.

¹⁶⁷ Nicholas G. Rosenthal, « Representing Indians », art. cit.

¹⁶⁸ James Young Deer (Johnson) (1876-1946). Young Deer, époux de l'actrice amérindienne Lilian St Cyr, est prétendument de la nation Winnebago. Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., pp. 23-25.

¹⁶⁹ Angela Aleiss, « Who Was the Real James Young Deer? », *Bright Light Film Journal*, n° 80, mai 2013, <http://brightlightsfilm.com/who-was-the-real-james-young-deer-the-mysterious-identity-of-the-pathe-producer-finally-comes-to-light/> (consulté le 15 février 2017).

¹⁷⁰ Selon le journal corporatiste *Film Index* en juin 1910, cité par *Ibid.*

¹⁷¹ Nancy Columbia ou Eneutseak (1893-1959). Née à Chicago lors de l'Exposition universelle (*Chicago's World Fair*), Nancy fait partie des douze familles inuites du Labrador recrutées afin de donner des spectacles au sein du « village esquimau » de l'exposition. La troupe ainsi formée se produira dans de nombreuses foires à travers les États-Unis, ainsi qu'à l'étranger, notamment en Europe. Au fil des représentations, Nancy devient une célébrité dans la presse de l'époque. Sous la direction de sa mère, Esther Eneutseak, le groupe travaille avec des compagnies cinématographiques, dont la Selig, et collabore à plusieurs films dans les années 1910 à Hollywood. Kenn Harper, « Nancy Columbia: Inuit star of stage, screen and camera », *Above and Beyond. Canada's Arctic Journal*, 3 juillet 2014, <http://arcticjournal.ca/nancy-columbia-inuit-star-of-stage-screen-and-camera/> (consulté le 10 février 2017). Voir également l'émission de Radio Canada, Serge Bouchard, « De remarquables oubliés - Esther Eneutseak et sa fille Nancy Columbia », 22 novembre 2016, <http://ici.radio-canada.ca/espaces->

Alors à la recherche de lieux et personnages « authentiques », la compagnie Selig Polyscope engage une troupe d'Inuits qui se produit depuis plusieurs années dans les foires et expositions internationales en vogue au tournant du siècle. Ceux-ci jouent des rôles d'Indiens dans des bandes de court métrage, ainsi que dans des films à thème nordique (*Northerns*), particulièrement en vogue dans ces années-là. Nancy Columbia, scénariste de *La Voie de l'Esquimau*, est membre de la troupe. L'histoire est un mélodrame sur l'amour impossible entre une jeune Inuite (interprétée par Columbia) et un trappeur. Le film adopte (pour la première fois ?) le point de vue des Inuits¹⁷². Il semble qu'il s'agisse là du premier scénario signé par une autochtone, qui plus est une femme. Le film, malheureusement, n'a pas été conservé¹⁷³.

Ainsi, dès les premiers temps du cinéma, réel et imaginaire sont entremêlés, obligeant à s'interroger sur la teneur et le degré de construction du « réel » présenté. La collaboration des autochtones filmés, qu'ils soient en position d'acteurs interprétant des rôles, de conseillers ou de scénaristes, constitue un élément crucial de ces premières fictions « exotiques ». Elle témoigne, d'une part, que l'assignation des rôles de chacun n'est pas aussi fixée en ces premiers temps qu'elle le deviendra par la suite (la séparation filmeurs/filmés). Elle place les autochtones en position de créateurs bien avant l'apparition d'un cinéma autochtone à partir des années 1970 (où ceux-ci auront le contrôle de l'image)¹⁷⁴. D'autre part, ces premières collaborations indiquent une plus grande implication des autochtones dans la fiction que dans les films à visée plus nettement ethnographique. Dans ces derniers cas, la méthode observationnelle, supposément objective alors qu'elle érige une barrière entre filmeurs et filmés, ne sera remise en cause que dans les années 1960 par les cinéastes ethnographiques¹⁷⁵.

c) L'Autre sibérien : un objet de curiosité ethnographique

Au sein du mouvement qui se donne pour objectif d'archiver le monde sur film, le Nord est une destination exotique prisée par les opérateurs. L'Arctique devient un décor pour des prises de vue de cinéastes du monde entier dès les origines, avec des films comme *Voyage*

autochtones/memoires/document/nouvelles/article/1001538/de-remarquables-oublies-esther-eneutseak-et-sa-fille-nancy-columbia (consulté le 10 février 2017).

¹⁷² Serge Bouchard, « De remarquables oubliés - Esther Eneutseak et sa fille Nancy Columbia », *op. cit.*

¹⁷³ Voir sur ce film Russel A. Potter, « Fact and Fiction in "Northerns" and Early "Arctic" Films », in Scott Mackenzie, Anna Westerstahl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, pp. 121-133.

¹⁷⁴ Voir à ce propos la quatrième partie.

¹⁷⁵ David MacDougall, « Au-delà du cinéma d'observation », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, *op. cit.*, pp. 89-104.

avec des chiens groenlandais (*Kørsel med grønlandske hunde*, Danemark, 1897), *La Ruée vers l'or au Klondike* (*Klondike Gold Rush*, États-Unis, 1898) ou *Le Voyage au Pôle Nord* (*The Voyage to the North Pole*, Royaume-Uni, 1903).

Le Nord de la Russie ne fait pas exception. Alors que la première production russe de fiction, *Boris Godounov* (*Boris Godunov*, production Drankov), date de 1907, le Nord devient un sujet de film dès 1908 : *Dans le Nord lointain* (*Na dal' nem severe/Na krajnem severe*¹⁷⁶), produit par la compagnie commerciale Drankov. Les premiers films d'expédition, à visée scientifique ou éducative, apparaissent dès les années 1910. Malheureusement, ils n'ont pas été conservés. En 1911, le musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de l'Académie russe des sciences produit un film en cinq parties à partir d'une expédition, *Voyage au Kamtchatka* (*Putešestvie na Kamčatke*¹⁷⁷). Il présente le mode de vie des Itelmènes (alors nommés Kamtchadales)¹⁷⁸.

Il est suivi d'autres films à caractère ethnographique et/ou d'exploration, tels que *Sur la côte aux vagues désertes* (*Na beregu pustynnyx voln*, 1913¹⁷⁹), *La Nouvelle-Zemble et ses habitants* (*Novaja zemlja i ee obitateli*, 1913¹⁸⁰), *Vie du Nord* (*Žizn' severa*, 1914¹⁸¹) et *Au pays des Tchouktches* (*V strane čukčej*, 1916¹⁸²). Les images tournées lors de ces expéditions sont parfois recyclées dans différents montages. Par exemple, *Vie du Nord*, tourné en 1914, est exploité sous d'autres titres les années suivantes : *Vie dans les toundras russes et mode de vie des Samoyèdes* (*Žizn' v russkix tundrax i byt samoedov*) en 1914, *Vues de la vie des Samoyèdes* (*Snimki iz žizni samoedov*) en 1915, *Les Samoyèdes et leur vie* (*Samoedy i ix žizn'*) en 1916¹⁸³. Ces films à vocation scientifique forment le prolongement des expéditions

¹⁷⁶ Sur ce film, voir Oksana Sarkisova, *Arctic Travelogues : Conquering the Soviet North* », in Scott Mackenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, pp. 222-234.

¹⁷⁷ Opérateur : G.A. Kramarenko. Le film est présenté le 14 avril 1911 à Tsarskoe Selo et le 21 février 1912 au musée polytechnique. Il n'a pas été conservé.

¹⁷⁸ Dans la courte notice qu'il consacre au film, Venjamin Višnevskij écrit qu'il présente le mode de vie des marins (*morjaki*) et des Kamtchadales. Mais il pourrait s'agir du mode de vie des Koriaks (*korjaki*). Le film est tout de même commandité par le musée d'anthropologie et d'ethnographie. Višnevskij se basant sur des coupures de presse de l'époque pour établir son catalogue, on ne peut pas exclure une erreur d'écriture. Venjamin Višnevskij, *Dokumental'nye fil'my dorevoljucionnoj Rossii, 1907-1916* Moscou, Muzej Kino, 1996, p. 119.

¹⁷⁹ Titre alternatif : *Severnnyj ledovityj okean*. Production : Pathé. Opérateur : N.V. Pinegin (?).

¹⁸⁰ Production : Gaumont. Opérateur : N.V. Pinegin (?).

¹⁸¹ Production : Xanžonkov. Opérateur : F. Bremer.

¹⁸² Production : Xanžonkov. Opérateur : F. Bremer. Un autre film tourné par les mêmes producteur et opérateur (Xanžonkov et Bremer), *Voyage au détroit de Béring* (*Putešestvie po beringovomu prolivu*), sort sur les écrans la même année. N'ayant été conservés ni l'un ni l'autre, il est impossible de déterminer s'il s'agit du produit d'un seul tournage, voire du même film, ou de deux productions différentes.

¹⁸³ Selon le catalogue des films documentaires prérévolutionnaires, le producteur, l'opérateur et le thème sont toujours les mêmes. Venjamin Višnevskij, *Dokumental'nye fil'my dorevoljucionnoj Rossii, 1907-1916* Moscou, Muzej Kino, 1996, pp. 210, 259, 275.

photographiques commanditées par des institutions scientifiques, telle la Société de géographie, à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁸⁴. Plus largement, ils s'inscrivent dans une tradition remontant encore plus loin, puisqu'on trouve dès le XVIII^e siècle des exemples de « monstration » des autochtones afin de satisfaire la curiosité des spectateurs de la noblesse russe¹⁸⁵.

Les opérateurs russes ne sont pas les seuls à poser leur caméra en Sibérie et en Extrême-Orient russe. Tourné entre 1909 et 1911, le film *L'Expédition Alaska-Sibérie* (*Alaska-Siberian Expedition*, 1912) est réalisé par Frank E. Kleinschmidt pour le Carnegie Museum des États-Unis¹⁸⁶. En 1912, le Français Daniel Busson, membre de la Société de géographie, se rend en Iakoutie avec l'opérateur Miret afin de récolter des images « dans un but de connaissance ethnographique¹⁸⁷ ». Will Hudson tourne pour Pathé un film sur l'expédition Harvard-Smithsonian en 1913 en Sibérie¹⁸⁸. En 1914-1915, une expédition états-unienne dirigée par John Koren prend des vues en Kolyma, avec le concours d'opérateurs de la firme moscovite Khanjonkov. La presse, qui relate le tournage, se désole d'ailleurs de l'intérêt des étrangers pour la région, déplorant le fait que « le territoire de Kolyma sera représenté plus complètement en Amérique qu'en Russie¹⁸⁹ ». Comme on le voit, le Nord de l'empire russe est sillonné de caméras et d'opérateurs pour produire des films à but scientifique ou commercial, témoignant de la fascination exercée par les peuples du Nord pour le public urbain de la Russie centrale ou des pays industrialisés.

Si les films de vues sont nombreux à décrire la vie de certains peuples du Nord avant 1917, le cinéma russe de fiction semble au contraire avoir boudé ce thème. L'examen du catalogue des films muets prérévolutionnaires établi par Veniamine Vichnievski, historien

¹⁸⁴ David G. Anderson, Craig Campbell, « Picturing Central Siberia. The Digitization and Analysis of Early Twentieth-Century Central Siberian Photographic Collections », *Sibirica*, Vol. 8, n° 2, été 2009, pp. 1-42. Pour des exemples photographiques, voir « Digitising the Photographic Archive of Southern Siberian Indigenous Peoples », *Endangered Archives Programme*, British Library, 2005, <http://eap.bl.uk/database/results.a4d?projID=EAP016> (consulté le 20 octobre 2016).

¹⁸⁵ *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Empire russe sous le règne de Pierre le Grand par un ministre étranger*, La Haye, Johnson et Van Duren, 1725, pp. 33-38. Je remercie Dominique Samson Normand de Chambourg de m'avoir transmis ce texte.

¹⁸⁶ Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 2003, pp. 41-42.

¹⁸⁷ I.S. Žaraev, *Zametki iz istorii kinematografii Jakutii: k 100-letju so dnja pervogo pokaza kino v Jakutii*, Saint-Petersbourg, IC "Aksaan", 2011, p. 103. Voir également le rapport de Busson sur sa mission : Daniel Busson, « Mission de M. Busson en Sibérie », *La Géographie*, n° 6, XXVI, 15 décembre 1912.

¹⁸⁸ Lael Morgan, *Eskimo Star. From the Tundra to Tinseltown: the Ray Mala Story*, Kenmore, Epicenter Press, 2011, p. 34.

¹⁸⁹ Anonyme, « Kolyma na èkrane », *Jakutskaja okraina*, 29 avril 1915, p. 3. Reproduit dans I.S. Žaraev (dir.), *Ljudi za kadrom i v kadre, X čast'*, Iakoutsk, Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja), 2009, p. 37.

soviétique du cinéma, montre l'absence de films traitant de cette question¹⁹⁰. Au sein d'une production cinématographique dominée par le genre mélodramatique, le thème sibérien peine à trouver une place. Si l'on comptabilise beaucoup de films à sujets juifs¹⁹¹, tsiganes ou caucasiens, on cherche en vain des films qui traitent des peuples du Nord. Concentrés sur la partie européenne de la Russie, les cinéastes russes s'en éloignent peu par leurs œuvres.

Quelques films à « thèmes sibériens » sont tout de même tournés : *La Volga et la Sibérie* (*Volga i Sibir'*, 1909-1914¹⁹²) et *L'Atamane sibérienne* (*Sibirskaja atamanša*, 1916)¹⁹³, mais, visiblement, sans s'intéresser aux peuples autochtones qui l'habitent. Ces films n'ont pas été conservés et les quelques résumés qui subsistent ne permettent pas de déterminer une éventuelle participation d'autochtones. Le premier est un *biopic* d'Ermak, le cosaque que l'histoire a retenu comme celui qui a « ouvert » la Sibérie aux Russes au XVI^e siècle¹⁹⁴ ; le second est un mélodrame dont la localisation dans la taïga sibérienne ne répond visiblement qu'à un objectif exotique¹⁹⁵.

Absents de la fiction, les peuples sibériens restent cantonnés dans le genre du film de vues [*vydovye fil'my*] et ce, bien que ce ne soit pas le cas dans la littérature, où le thème est développé depuis au moins 1830¹⁹⁶. Au cinéma, il faut attendre les révolutions de 1917 pour les voir entrer dans le mode fictionnel. La concentration urbaine du nouvel art explique en partie cette absence. Avant la Révolution, les salles de cinéma sont situées à une écrasante majorité en ville, en particulier Moscou et Saint-Petersbourg, ce qui place plus de 80 % de la

¹⁹⁰ Le catalogue établi par Višnevskij contient plus de 2 000 entrées. Venjamin Višnevskij, *Xudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii (fil'mografičeskoe opisanie)*, Moscou, Goskinoizdat, 1945.

¹⁹¹ Voir à ce propos Valérie Pozner, « Le cinéma russe des années 1910 face à la judéité », in Natacha Laurent, Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde, 2012, pp. 23-77 ; Gabrielle Chomentowski, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique. Politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941*, Thèse de doctorat : Sciences politiques, Paris, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 2009, pp. 111-114.

¹⁹² Titres alternatifs : *Ermak Timofeevič – pokoritel' Sibiri* ; *Žizn' Ermaka Timofeeviča – pokoritelja Sibiri*. Production : société par actions A. Xonžankov. Réalisation : V. Gončarov. Scénario : Société de la connaissance des événements historiques en Russie. Opérateurs : L. Forest'e, A. Rylo et al. Avec : P. Lopuxin, P. Čardynin, P. Knorr, K. Grekov.

¹⁹³ Titre alternatif : *Sibirskaja Kleopatra*. Production : Rus'. Réalisation : A. Čargonin. Opérateur : G. Lemberg. Avec : E. Romanova, A. Čargonin, I. Pel'tcer.

¹⁹⁴ Le film est une « augmentation » d'un premier *Ermak Timofeevič – pokoritel' Sibiri* sorti en 1909. Le retournage a lieu entre 1911 et 1914. Voir « Sinematograf v Kremle », *Utro Rossii*, 6 août (24 juin) 1911, article reproduit sur le site *Gazetnye starosti* <http://starosti.ru/archive.php?y=1911&m=08&d=06> (consulté le 28 avril 2013).

¹⁹⁵ Voir le résumé du film dans *Sine-Fono*, n° 4/48, 1916, reproduit par Viktor Xomuckij, « Kinoatel'e "Rus'" i tëmnaïa storona Rossijskoj Imperii », *Kinoistoria*, 28 mai 2013, <http://kinoistoria.ru/blog/43574397558/Kinoatele--%C2%ABRus%C2%BB-i-temnaya-storona-Rossiyskoy-Imperii> (consulté le 16 avril 2015).

¹⁹⁶ Anne-Victoire Charrin, *L'image poétique de la Sibérie asiatique dans la littérature russe au XIX^e siècle (1819-1859)*, Thèse de doctorat d'État : études slaves, Paris, Université Paris III, 1991.

population, rurale pour la plupart, hors des cibles du marché cinématographique naissant¹⁹⁷. S'adressant à la population urbaine de la Russie centrale, les films délaissent les personnages issus des minorités du Nord, reléguant ces peuples à la place de curiosité ethnographique, objet privilégié des films de vue et/ou scientifiques.

B) La rupture révolutionnaire

a) Première fiction sur le Nord : Le Révolutionnaire

La Sibérie et le Nord apparaissent véritablement dans la fiction en 1917 à la suite de la révolution de Février, quand émerge le thème des exilés et de la relégation outre-Oural des opposants politiques. Le film *Le Chant de la taïga* (*Pesn' tajgi*, 1917¹⁹⁸), sorti peu avant Février 1917, et sous-titré *La Femme-Forçat* (*Katoržanka*, 1917), n'a pas été conservé et aucun résumé ne subsiste. Mais, grâce au titre, on peut voir s'esquisser une thématique sibérienne¹⁹⁹. En revanche, l'un des premiers films à traiter ouvertement de la thématique des révolutionnaires et de leur répression par l'exil en Sibérie, justement titré *Le Révolutionnaire* (*Revoljucioner*, 1917²⁰⁰), a survécu dans les archives filmiques. Réalisé pour la société Khanjonkov par le pionnier du cinéma russe, Evgueni Bauer²⁰¹ (dont c'est la dernière réalisation), sur un scénario d'Ivan Perestiani²⁰², il est le premier film à présenter un personnage autochtone de Sibérie, même si celui-ci est de nationalité floue²⁰³. Le personnage n'a qu'un rôle subalterne dans ce mélodrame qui voit un père et son fils s'opposer, puis se réconcilier sur fond d'agitation révolutionnaire. Le générique ne permet pas de déterminer qui est l'acteur qui incarne ce rôle, mais il y a fort à parier que celui-ci n'est pas autochtone. L'équipe n'a pas quitté Moscou : les extérieurs des scènes sibériennes, supposées se passer en

¹⁹⁷ Sur 1 412 salles permanentes en Russie en 1915, seules 138 sont situées hors des villes. Vance Kepley Jr, « "Cinefication" : Soviet film exhibition in the 1920s », *Film History*, Vol. 6, n° 2, 1994, pp. 262-277.

¹⁹⁸ Production : Département cinématographique du comité Skobelev. Réalisation, opérateur et décors : V. Starevič. Avec : L. Syčeva, M. Kemper, V. Brylinskij. Sortie 23 janvier 1917.

¹⁹⁹ Le film est par ailleurs produit par le Comité Skobelev, organisme philanthropique destiné à soulager les invalides de guerre, qui possédait depuis la guerre un département militaro-cinématographique et qui a salué le renversement de l'autocratie dès Février 1917. *Encyclopédie des organismes de bienfaisance de Saint-Petersbourg*, <http://encblago.lfond.spb.ru/showObject.do?object=2853566349> (consulté le 15 avril 2015).

²⁰⁰ Avec : I. Perestiani, V. Striževskij. Sortie le 3 avril 1917.

²⁰¹ Bauer Evgenij Francevič (1865-1917). Il commence à travailler dans le cinéma en 1912 et devient un réalisateur majeur de la période prérévolutionnaire. Il réalise près de 80 films et fait tourner les premières stars de l'écran russe Ivan Mosžukin et Vera Xolodnaja.

²⁰² Perestiani Ivan Nikolaevič (1870-1959). Acteur, scénariste et réalisateur. Il est l'auteur du premier succès commercial soviétique *Les Diablotins rouges* (*Krasnye d'javoljata*, 1923).

²⁰³ Irina Melnikova attribue incorrectement le film à Jakov Protazanov en 1918. Irina Melnivoka, « Images of the Native Peoples of Siberia and the Far East in Russian Film », *Orient on Orient. Images of Asia in Eurasian Countries*, n° 13, 2013, p. 4.

Iakoutie, ont été tournés au jardin Neskoutchni de Moscou²⁰⁴ ou ont été extraites d'un film scientifique²⁰⁵. Par ailleurs, le tournage du film a été extrêmement rapide du fait de l'actualité du thème : deux ou trois jours selon la presse de l'époque²⁰⁶. Aucun autochtone n'a donc vraisemblablement été impliqué dans ce film et la Sibérie qu'il présente est fantasmée. La critique de l'époque regrette d'ailleurs le faible niveau artistique des scènes dans le Nord, manifestement factices²⁰⁷.

Le personnage autochtone ne fait que deux brèves apparitions dans le film. Il incarne un serviteur, porteur de courrier et conducteur de traîneau, et n'a pas de lignes de dialogue. Le film ne permet pas au spectateur de connaître son ethnicité ni son nom. L'exil, sujet du film, renvoie dans l'imaginaire à la Iakoutie et on peut supposer le personnage iakoute (donc, hors de la catégorie des peuples du Nord). Mais la nationalité exacte n'est pas essentielle au sens du personnage. Il est là avant tout pour *signifier* la Sibérie. Il apparaît en effet la première fois après le carton : « L'exil », et ne réapparaît qu'au moment où le révolutionnaire exilé est autorisé à quitter son lieu de déportation après la révolution de Février (Fig. 1).



Figure 1. 1917 : la première apparition d'un personnage autochtone dans un film de fiction
Captures d'écran, *Le Révolutionnaire*.

Par le biais de ces deux plans qui entourent les scènes sibériennes, l'autochtone générique opère comme un symbole de la région, envisagée uniquement comme un lieu de souffrance et de mort. Cette imagerie renvoie également à la biographie de certains des déportés politiques les plus célèbres. Certains, conséquence de leur bannissement, sont

²⁰⁴ Ivan Perestiani, *75 let žizni v iskusstve*, Moscou, Iskustvo, 1962, p. 170.

²⁰⁵ *Teatr*, n° 2001, 1917, p. 10, reproduit sur le site *Cine Sovietico*, <http://cinesovietico.com/?p=2657> (consulté le 17 avril 2015).

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 73.

devenus des ethnographes de terrains à l'image de Wacław Sieroszewski ou Vladimir Bogoraz, qui sera mandaté par le nouveau pouvoir soviétique pour résoudre diverses questions du Nord. Dans *Le Révolutionnaire*, la proximité entre les cultures russe et sibériennes n'est envisagée que comme un effet collatéral de l'autocratie tsariste autoritaire et arbitraire.

C'est véritablement avec la révolution d'Octobre que le cinéma s'intéresse aux peuples autochtones de Sibérie et que ceux-ci émergent dans le cinéma en tant que personnages. Pour le nouveau régime, intégrer ces peuples à la fiction signifie d'une certaine façon les intégrer à l'Union soviétique, où toutes les nationalités sont censées désormais être sur un pied d'égalité. Les incorporer à *une histoire* signifie aussi les faire entrer dans *l'histoire*. Leur entrée dans la fiction est le fait d'un régime révolutionnaire qui se veut en rupture avec le passé, notamment dans sa politique des nationalités.

b) La politique soviétique des nationalités et la mission de modernisation

Dès leur accession au pouvoir, les bolcheviks entendent « résoudre » la question nationale, en partie pour conserver le pouvoir sur le territoire de l'ex-empire et s'assurer du soutien des peuples non russes²⁰⁸. La Déclaration des droits des peuples de Russie est proclamée par le Conseil des commissaires du peuple (Sovnarkom) une semaine après la prise de pouvoir de 1917. Elle garantit l'égalité et la souveraineté des peuples de Russie, le droit à la libre autodétermination, voire à la sécession, l'abolition de tous les privilèges et limitations nationales et religieuses. Le 16 août 1919, Kalinine et Lénine, *via* le Comité révolutionnaire sibérien (Sibrevkom), affirment que la Déclaration s'adresse également à toute la population « allogène » de la Sibérie²⁰⁹, c'est-à-dire aux peuples du Nord, qui sont par là même intégrés à ce qui veut ressembler à un processus de décolonisation.

Afin de libérer les nations de la « prison des peuples », les bolcheviks créent dès le 25 octobre 1917 un Commissariat chargé des questions nationales (Narkomnats), sous l'autorité du commissaire du peuple Staline, plaçant ainsi la question au centre de leurs préoccupations. Lénine se pose contre l'impérialisme et le colonialisme : il l'est l'un des premiers théoriciens

²⁰⁸ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 1.

²⁰⁹ Boris Chichlo, « Histoire de la formation des territoires autonomes chez les peuples turco-mongols de Sibérie », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 28, n° 3-4, p. 364.

de l'impérialisme et le rédacteur de l'un des premiers textes anticolonialistes²¹⁰. Dans sa vision de la nation, Lénine différencie deux types de nationalisme : celui des nations oppressives et celui des nations opprimées. Le premier est qualifié de chauvin, le second est censé avoir une origine démocratique. Pour Lénine, les Russes forment une nation oppressive, héritage du système tsariste et de sa culture coloniale (le « chauvinisme grand-russien »). Les autres mouvements nationaux sont des manifestations du type nationalisme de la nation opprimée. La politique des nationalités bolchevique, adoptée en 1923, encourage de fait la formation des identités nationales à l'intérieur de l'Union²¹¹. La définition de la nation est fournie par Staline dans son essai de 1913 : *Le marxisme et la question nationale*²¹². Dans les faits, cette politique se traduit par la « régionalisation [*rajonirovanie*] » (octroi de territoires nationaux selon un empilement mouvant et complexe²¹³) et l'« indigénisation [*korenizacija*] » qui doit promouvoir les « nationaux [*nacionaly*] » (les non-Russes) aux postes d'encadrement afin de corriger l'oppression dont ils furent victimes sous l'ancien régime. À ces autochtones ainsi formés incombe alors la mission d'assurer le relais entre l'univers traditionnel de leur peuple et les valeurs nouvelles²¹⁴.

Bien que cette politique se veuille égalitaire, elle ne s'en superpose pas moins à une certaine vision hiérarchisée des peuples. S'appuyant sur la « théorie des stades [*zakon stadial'nosti*] » (c'est-à-dire des stades de développement de l'humanité en fonction de leur organisation socioéconomique selon la conception marxiste : communisme primitif, féodalisme, capitalisme, socialisme et enfin communisme²¹⁵), les bolcheviks envisagent les différents groupes humains (qu'ils classent en « groupe national [*narodnost'*] », « nationalité

²¹⁰ *La révolution socialiste et le droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, 1916. Le principe de l'autodétermination des peuples n'est cependant pas une spécificité du discours bolchevique. Il est partagé au même moment par le président des États-Unis, Woodrow Wilson, dans ses fameux « quatorze points ».

²¹¹ Yuri Slezkine, « The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism », *Slavic Review*, Vol. 53, n° 2, 1994, pp. 414-452 ; voir également Ronald Gregor Suny, Terry Martin (dir.), *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

²¹² Selon Staline : « La nation est une communauté stable, historiquement constituée, de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit dans la communauté de culture. » Paru initialement dans la revue *Prosvetshenie*, le texte est réédité à plusieurs reprises. Voir la traduction française (dont on remarque que le titre s'adapte au contexte anticolonial d'après-guerre) : Joseph Staline, *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*, Paris, Éditions sociales, 1949, p. 15.

²¹³ Alain Blum, Elena Filippova, « Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire (le cas du système politique soviétique et russe) », *Espace Géographique*, Vol. 35, n° 4, 2006, pp. 317-327.

²¹⁴ Eva Toulouze, « Les peuples du Nord de la Russie : du statut de sujet à la dignité d'actants ? », *Boréales*, n° 74-77, 1998, p. 139-168.

²¹⁵ Les stades de l'évolution peuvent changer, ce qui importe avant tout est de recréer une progression téléologique vers le communisme. Ainsi, en 1975, Gellner décrit les cinq stades ainsi : société primitive, esclavagisme, féodalisme, capitalisme et communisme. Ernest Gellner, « The Soviet and the Savage », *Current Anthropology*, n° 16, 1975, pp. 595-617. Voir également du même, « The Theory of History : East and West », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, 1990, pp. 141-151.

[*nacional'nost'*] » ou « nation [*nacija*] »²¹⁶), selon ce que l'historienne Francine Hirsch a nommé une chronologie évolutive [*evolutionary timeline*] inspirée du marxisme dans sa version la plus mécaniste. L'idée principale est, non seulement de promouvoir des peuples opprimés en vue d'une « discrimination positive²¹⁷ », mais de donner des entités ethnoterritoriales à ces groupes en fonction de leur position sur la chronologie évolutive (leur stade de développement vers la « modernité » communiste) afin d'accélérer le processus historique et de faire à terme disparaître les différentes nations, qui se fonderaient alors en un « peuple communiste ». Pour cela, ils mettent en place ce que Hirsch appelle un évolutionnisme parrainé par l'État [*state-sponsored evolutionism*]. Cette véritable mission civilisatrice à la soviétique combine l'idée d'un évolutionnisme culturel (supposant que tous les peuples évoluent selon les mêmes stades sur une échelle culturelle universelle) à la théorie marxiste de l'histoire (qui suppose que les différentes formations culturelles correspondent à des formes économiques que l'on trouve à des stades particuliers sur la chronologie du développement historique), concepts auxquels s'ajoute la supposition léniniste que les acteurs révolutionnaires peuvent accélérer le progrès historique²¹⁸.

De là émerge le concept soviétique d'« arriération [*otstalost'*] » culturelle, pour laquelle les Soviétiques ont défini des caractéristiques officielles, ainsi qu'une liste de peuples auxquels elles s'appliquent et qu'il faut faire progresser sur l'échelle du développement²¹⁹. L'arriération à la soviétique n'est qu'une reconceptualisation de la vision à peine retouchée de l'arriération assignée aux peuples sibériens aux siècles précédents²²⁰. Dans cette entreprise, ce sont les Russes qui jouent le rôle du civilisateur, les peuples du Nord (entre autres peuples de l'URSS) le rôle de l'arriéré. Les formes de modernisation peuvent ainsi prendre divers aspects

²¹⁶ Si les termes sont parfois interchangeables, ils reproduisent les stades de développement selon la vision hiérarchique soviétique. Selon un article de la revue *Revoljucija i nacional'nosti* en 1934, *nacija* renvoie à un peuple possédant son territoire et d'« autres attributs d'État », et qui a achevé son « processus historique de développement ; *nacional'nost'* désigne un peuple muni d'une conscience nationale, mais sans tous les attributs d'une nation (territoire, langue, vie économique) ; *narodnost'* qualifie les peuples qui ont des « particularités nationales », mais pas forcément de conscience nationale. Francine Hirsch, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, pp. 266-267.

²¹⁷ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit.

²¹⁸ Francine Hirsch, *Empire of Nations*, op. cit., p. 86.

²¹⁹ Les cinq caractéristiques de l'arriération définies par le Narkompros en 1932 sont 1) un taux d'alphabétisation très faible ; 2) un pourcentage d'enfants scolarisés insignifiant ; 3) l'absence d'un système d'écriture et de littérature ; 4) la présence de pratiques identifiées comme « féodales » (oppression des femmes, nomadisme, fanatisme religieux, etc.) ; 5) une absence totale de cadres dans la construction soviétique. Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., pp. 166-167.

²²⁰ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994, p. 53.

selon le type d'arriération identifié par les bolcheviks²²¹. Aussi la politique des nationalités, si elle naît au départ d'une volonté de libérer les peuples, peut prendre des formes qui se rapprochent du colonialisme. Il faut noter que la volonté modernisatrice soviétique reprend point par point la rhétorique de la modernité (sauvetage, nouveauté, progrès, développement, bonheur) de l'Occident colonial et de sa face sombre, la colonialité²²², qui traduit l'universalisme culturel porté par l'idéologie soviétique. Comme le note l'historien Douglas Northrop (à propos de l'Asie centrale) :

le pouvoir en Union soviétique s'exprimait selon des lignes de hiérarchie et de différence créant, au moins en théorie, des centres (métropoles) et des périphéries (colonies) distincts. Ces lignes de hiérarchie et de différence étaient à la fois géographiques, ethniques, politiques, économiques et culturelles. Les politiques, catégories et priorités soviétiques avaient pour effet de traiter les peuples colonisés [*colonial people*] différemment à cause de leurs statuts spéciaux selon ces axes. [...] La composante coloniale du projet soviétique et la mission civilisatrice à l'européenne qu'elle a créée pour les bolcheviks de base comme les plus établis ont servi d'éléments importants à la définition de la russité et du Parti²²³.

Selon Staline, en effet, l'essence de la question nationale en URSS consiste à « éliminer l'arriération (économique, politique et culturelle) dont les nationalités ont hérité du passé, afin de *permettre aux peuples arriérés de rattraper la Russie centrale*²²⁴ ».

Renommés « indigènes [*tuzemcy*] » ou « peuples peu nombreux [*maločislennye narody*] » pour marquer la rupture avec la catégorie impériale d'« allogènes [*inorodcy*]²²⁵ », les peuples du Nord font partie des nationalités vues comme situées au bas de l'échelle de développement historique, et supposées incapables de « progresser » sans une aide du centre. C'est la raison d'être du Comité d'assistance aux peuples des confins du Nord (*Komitet sodejstvija narodnostjam severnyx okrain*) ou Comité du Nord, actif de 1924 à 1935, formé entre autres d'ethnographes de renom. Il est responsable de la coordination des activités des

²²¹ Voir par exemple la concentration des discours et des actions sur la libération des femmes en contexte islamique. Douglas Northrop, *Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004.

²²² Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global futures, decolonial options*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011.

²²³ Douglas Northrop, *Veiled Empire*, *op. cit.*, p. 22.

²²⁴ Au X^e Congrès du Parti communiste de Russie (bolchevique) en 1921. Cité par Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, p. 144. Les italiques sont de moi.

²²⁵ John W. Slocum, « Who, and When, Were the *Inorodtsy* ? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *The Russian Review*, Vol. 57, n° 2, avril 1998, pp. 173-190.

organisations locales et centrales assistant et étudiant les peuples du Nord, dans un but de développement économique et culturel²²⁶. Aider et protéger ces nationalités « arriérées » relève aussi d'un choix stratégique : il s'agit de s'assurer la collaboration des autochtones dans l'exploitation des énormes richesses du Nord (animales et minérales)²²⁷. Dans le cadre de la politique d'indigénisation, un Institut des peuples du Nord (*Institut narodov Severa*) est créé à Leningrad pour former les futurs cadres nationaux²²⁸.

c) Les conséquences de la rupture révolutionnaire sur la représentation cinématographique des peuples du Nord

Les aspects institutionnels de la transposition de la politique des nationalités dans le cinéma sont bien connus : bien que nationalisée en 1919, l'industrie cinématographique connaît un mouvement de décentralisation qui résulte à la fois de la difficulté de Moscou de contrôler effectivement l'activité cinématographique sur un si large territoire, et de la volonté de donner une traduction concrète à la politique des nationalités²²⁹. Le Parti prend des directives dès 1925 afin que le cinéma prenne en compte les spécificités des confins soviétiques dans des films dont l'aspect nouveau ne se limiterait pas à l'utilisation d'un dialecte particulier, mais qui offriraient des représentations correctes des nationalités « arriérées », en leur donnant les moyens de se représenter elles-mêmes²³⁰. Toutefois, dans cette entreprise de « décolonisation de l'image²³¹ », qui consiste à former personnels et structures cinématographiques au sein de peuples qui en étaient dépourvus, le film ne doit pas

²²⁶ Le Comité du Nord est issu du Sous-Département polaire des minorités nationales pour la direction et la protection des tribus indigènes du Nord, créé en mars 1922 par le Narkomnats. N.D. Vasilieva, « Committee of the North », in Mark Nuttall (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, t. 1, New York-Londres, Routledge, 2005, pp. 417-419.

²²⁷ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 138.

²²⁸ L'Institut des peuples du Nord est fondé en 1925 à Leningrad. D'abord faculté ouvrière [*rabfak*], il obtient le statut d'institut en 1929 et sa première promotion sort en 1931. Première institution de ce type dans le monde, elle a pour mission de former les futurs cadres autochtones pour le Nord. Après la guerre, l'institut fusionne avec l'Institut pédagogique Herzen. Voir K.Ja. Luks, « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, pp. 130-136. Un court sujet (1 min 42) du ciné-journal de Sovkino (*Sovkinožurnal*) n°6/269 de 1930 présente la *rabfak* des peuples du Nord de l'arrivée des étudiants à leur transformation en citoyens soviétiques. RGAKFD n° 2109.

²²⁹ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016 ; Vance Kepley Jr, « Federal Cinema : The Soviet Film Industry (1924-1932) », *Film History*, Vol. 8, n° 3, 1996, pp. 344-356.

²³⁰ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 18-19.

²³¹ Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Paris, Khartala, 2013, pp. 125-127.

abandonner sa fonction politique. La solidarité de classe doit toujours l'emporter sur la conscience nationale²³².

Les premiers films tournés sur la thématique des peuples autochtones du Nord s'inscrivent largement dans ce schéma, même si, comme on le verra, la question du contrôle de l'image se pose de façon différente à propos de ces peuples. On ne trouve en effet aucun réalisateur issu d'une des 26 nationalités du Nord dans toute la filmographie soviétique²³³. Cette absence ne trouve d'autre explication que la place de « derniers parmi les égaux²³⁴ » dévolue aux peuples autochtones du Nord. Au même moment, le cinéma hollywoodien des années 1910-1920 se révèle paradoxalement plus riche en possibilités de carrière pour de nombreux Amérindiens, comme dans le cas de l'actrice Minnie Devereaux²³⁵ ou des réalisateurs Edwin Carewe²³⁶ et James Young Deer, déjà cité²³⁷. Le cinéma soviétique n'est donc paradoxalement pas à l'avant-garde de ce point de vue. Aussi, pour mesurer le changement de régime cinématographique de ces peuples sur le nouvel écran soviétique, il faut examiner d'autres formes de collaboration — en premier lieu celle des acteurs²³⁸ — et d'autres aspects que la dimension institutionnelle, notamment les aspects esthétique et narratif.

En termes de paradigme visuel et narratif, un des changements majeurs apportés par la Révolution en ce qui concerne les peuples autochtones du Nord est leur « entrée » dans la fiction cinématographique. Cette intégration renvoie à l'incorporation de ces peuples à un mode cinématographique commun à toutes les nationalités de l'Union. Si fiction et non-fiction ont souvent été opposés, les frontières qui définissent les deux modes peuvent être floues et parfois poreuses en termes théoriques²³⁹. La question du « vrai » et du « faux » est peu pertinente pour distinguer fiction et non-fiction, et tout peut être *in fine* considéré comme mise en scène, puisqu'un choix est toujours effectué (cadre, personnages, scènes à filmer ou

²³² Valérie Pozner, « Le cinéma contre l'antisémitisme », in Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica*, op. cit., pp. 131-174.

²³³ Seul l'écrivain tchouktche Jurij Rytchéu voit plusieurs de ses scénarios mis en scène à la télévision et au cinéma dans les années 1970-1980. Voir à ce propos la quatrième partie.

²³⁴ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 301.

²³⁵ Devereaux Minnie, aussi connue sous le nom de Minnie Ha Ha (1891-1984). De la nation cheyenne, elle tourne dans plusieurs films muets, notamment avec Roscoe (Fatty) Arbuckle.

²³⁶ Carewe Edwin (1883-1940) débute comme acteur en 1912 avant de devenir réalisateur. Voir le chapitre 7.

²³⁷ Voir à ce sujet Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2010.

²³⁸ Cette question est l'objet de la troisième partie.

²³⁹ Notamment, par exemple, en ce qui concerne la question de la narrativité qu'on retrouve dans l'une et l'autre catégorie. William Guynn, *Un Cinéma de non-fiction. Le Documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001 ; Gilles Menegaldo, Claude Murcia (dir.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, La Licorne-UFR de Langues et Littératures, 1992.

ne pas filmer) et qu'il renvoie toujours à la vision du monde d'un réalisateur. La distinction essentielle entre fiction et non-fiction relève avant tout d'une convention historique et stylistique²⁴⁰.

Toutefois, depuis les origines, la non-fiction, en particulier le documentaire, est perçue comme le produit naturel des premières expériences du procédé cinématographique au tournant du XIX^e au XX^e siècle : des scientifiques, tels le physiologiste Étienne-Jules Marey, le photographe Eadweard Muybridge, l'anatomiste Félix-Louis Régnault, l'utilisent pour leur recherche en physiologie, zoologie et anthropométrie. Dans cette optique, la dimension artistique ne serait qu'un « effet collatéral » de la création du cinéma, invention à vocation scientifique, et la prédestination du documentaire serait de maintenir la filiation avec cette branche « originelle » et de se débarrasser des excroissances extra-cinématographiques imposées par les arts littéraires et théâtraux : la mise en scène et le montage²⁴¹. Cette fonction supposée « naturelle » de l'enregistrement de la réalité a été théorisée entre autres par André Bazin avec sa théorie ontologique de l'image²⁴², mais aussi par les documentaristes soviétiques révolutionnaires des années 1920²⁴³. Une des conséquences de cette idée est que le cinéma de non-fiction est appréhendé comme la forme privilégiée pour l'enregistrement et l'observation des peuples perçus comme primitifs²⁴⁴. Bien que cette idée soit erronée au regard de l'histoire du cinéma et de la redécouverte récente de la participation des peuples autochtones au cinéma des premiers temps, elle est tenace. Il en résulte que les peuples autochtones, « peuples de nature », sont imaginés visuellement selon un régime qui les enferme dans le genre « naturel » du film laissant toute la place de la fiction aux peuples « de culture »²⁴⁵. De fait, cette réinterprétation de l'opposition occidentale Nature/Culture appliquée au cinéma circonscrit et limite la possibilité de l'« indigénité » à l'intérieur d'un certain champ sémiotique²⁴⁶.

L'introduction soviétique des peuples autochtones de Sibérie à la fiction permet de

²⁴⁰ William Gynnn, *Un Cinéma de non-fiction*, op. cit. ; François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000 ; Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

²⁴¹ William Gynnn, *Un Cinéma de non-fiction*, op. cit., p. 21.

²⁴² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1993 [1958].

²⁴³ Voir à ce propos Graham Roberts, *Forward Soviet: History and Non-Fiction Film in the USSR*, Londres, I.B. Tauris, 1999 ; Jeremy Hicks, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2007 ; Elizabeth Astrid Papazian, *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2009.

²⁴⁴ Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris Nathan, 2000, pp. 5-21.

²⁴⁵ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, op. cit., p. 12.

²⁴⁶ Terry Goldie, « The Representation of the Indigene », in Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres-New York, Routledge, 1995, p. 232.

rompre avec cette vision altérisante du passé tsariste. La création même de personnages offre la possibilité de dépeindre des personnalités individuelles, au lieu de types ethniques, objet de la description ethnographique²⁴⁷. Elle permet de produire une identification avec des personnages qui, parce qu'ils ne renvoient pas à leur existence afilmique²⁴⁸, fait entrer ceux-ci de plain-pied à la fois dans le processus historique interprété comme révolutionnaire et dans la nation soviétique envisagée comme multinationale. La fiction a ici un rôle social.

d) L'injonction de l'ethnographie

Parallèlement à cette entrée dans la fiction émerge l'injonction en apparence paradoxale d'un traitement ethnographique de l'image des nationalités. Cette injonction trouve un appui dans un des rares textes de Lénine sur le cinéma écrit en 1922²⁴⁹. Selon ce qu'on a ensuite nommé la « proportion léniniste²⁵⁰ », chaque séance de cinéma doit comporter des films de divertissement (dans le but d'attirer le public), des actualités et des films à caractère de propagande regroupés sous le titré générique « De la vie des peuples de tous les pays [*iz žizni narodov vsej stran*] ». Ainsi chaque programme doit revêtir une certaine dimension éducative et sociale. Mais l'appel à une qualité ethnographique du film renvoie surtout au désir de donner une représentation authentique des peuples, en particulier des nationalités soviétiques²⁵¹.

La presse cinématographique, alors diversifiée et dynamique²⁵², se fait le lieu de l'intensification du débat sur le besoin de se servir du cinéma à des fins de connaissance ethnographique de la jeune Union soviétique, mais également sur la nécessité de se distinguer de la vision bourgeoise et coloniale des films étrangers. Dès 1925, un article titré « Le Cinéma

²⁴⁷ Craig Campbell note la même rupture dans la photographie soviétique : les autochtones photographiés sont désormais nommés, ils ne sont plus envisagés comme de simples « types ». Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, pp. 175-176. Il faut cependant noter que la littérature a déjà fait entrer les personnages autochtones dans la fiction : Vladimir Arsen'ev fait figure de pionnier avec son récit *Dersu Uzala* et son personnage nanaï, largement fictif bien qu'inspiré de personnes réelles.

²⁴⁸ L'afilmique renvoie, au sens large, à la réalité dans son ensemble. Au sens restreint, il s'agit de ce que la caméra enregistre sans mise en scène. La notion s'oppose à celle de profilmique : au sens restreint, ce qui résulte de la mise en scène. Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 45.

²⁴⁹ Voir la reproduction du texte : Anonyme, « Lenin o kino », *Kino Žurnal ARK*, n° 2, 1925, p. 3.

²⁵⁰ Viktor Šklovskij, « Leninskaja proporcija », *Sovetskij èkran*, n° 42, octobre 1928, p. 5. Traduit dans Viktor Chklovski, *Textes sur le cinéma*, (édité par Valérie Pozner), Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, pp. 281-282.

²⁵¹ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 40-45.

²⁵² La presse spécialisée cinématographique se compose dans les années 1920 de plusieurs titres à usage professionnel (par exemple *Kino*, journal à destination des professionnels de l'industrie) ou récréatif (comme *Sovetskij èkran*, revue grand public, qui met plus particulièrement l'accent sur les stars et les films étrangers), à but plus théorique (telle la revue *Kino žurnal ARK*, organe de l'Association du cinéma révolutionnaire, futur *Kino-front* en 1926) ou de propagande (par exemple *Sovetskoe kino*, revue de la section cinéma du commissariat à l'Éducation publique).

et l'ethnographie » promeut l'utilisation du cinéma à des fins d'enseignement ethnographique : « seule la caméra peut immortaliser en détail le mode de vie des peuples, leurs conditions de vie, leur formation sociale. Ce sera plus sérieux et compréhensible que des dessins ou des photographies²⁵³ ». L'auteur suggère d'envoyer des opérateurs accompagnés d'ethnographes aux quatre coins de l'URSS afin d'enregistrer des cultures relativement inconnues (des spectateurs potentiels) et qui sont supposées disparaître sous le rouleau compresseur de la modernité soviétique. Pour illustrer son propos, il prend pour exemple les chamanes des allogènes de Sibérie, destinés à disparaître avec l'avènement de la Révolution, et qui seraient ainsi fixés sur pellicule pour l'éternité. Le film ethnographique soviétique n'est donc pas déconnecté de l'idée occidentale de l'ethnologie d'urgence.

Un autre article de *Sovetskij èkran* intitulé « Que connais-tu de ton pays ? » reprend l'idée de la proportion léniniste en y associant le film ethnographique. Il demande que chaque film soit accompagné d'un « “ethnofilm” quotidien de court-métrage qui parle dans une langue simple de la nature de notre Union²⁵⁴ ». Quelques mois plus tard, la même revue se félicite de la mise en œuvre du projet par la fabrique Sovkino²⁵⁵, qui « a répondu avec ardeur à l'appel de la société “Nous devons connaître notre pays”²⁵⁶ », en lançant la production de films à but politico-éducatif [*politiko-prosvetitel'noj*]. Cet appel à la connaissance s'inscrit dans le mouvement pour le *kraevedenie*²⁵⁷, discipline présente dans la Société impériale russe de géographie (*Geografičeskoe obščestvo*) depuis le XIX^e siècle, et qui connaît un essor fulgurant dans les années 1920. Des membres éminents du Parti, tels Nadejda Kroupskaïa ou Anatoli Lounatcharski, s'y illustrent. En 1921, le Bureau central de *kraevedenie* (*Central'noe bjuro kraevedenija*) envoie des experts à travers tout le pays afin de former des spécialistes sur le terrain. Les organisations de *kraevedenie* voient leur nombre multiplié par dix entre 1917 et 1927²⁵⁸. La connaissance des peuples de l'Union est un enjeu important à l'échelle de l'Union. Au même moment a lieu le premier recensement soviétique de la population en 1926-1927, qui marque une étape essentielle dans la formation des nations et de l'État, grâce à la production d'informations ethnographiques qui doivent servir à la transformation

²⁵³ K. Oganezov, « Kino i ètnografija », *Sovetskij èkran*, n° 19, 4 août 1925, p. 11.

²⁵⁴ E. Kol'cova, « Čto ty znaeš' o svoej strane ? », *Sovetskij èkran*, n° 7, 14 février 1928, p. 7.

²⁵⁵ Sovkino (établi en mars 1925) prend en charge la production des « kulturfilms » (film à visée éducative) à la suite de Kul'tkino, principalement à la 3^e fabrique de Moscou.

²⁵⁶ Ju. A., « V gorax, lesax, na rekax i na zavodax », *Sovetskij èkran*, n° 40, 2 octobre 1928, p. 6.

²⁵⁷ *Kraevedenie* est un terme difficilement traduisible qui signifie l'étude d'une région d'un point de vue géographique, culturel, historique, économique et ethnographique.

²⁵⁸ Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003, p. 100.

révolutionnaire du peuple soviétique²⁵⁹. Le cinéma est censé se mettre au service du *kraevedenie* : le projet est lancé d'un « ciné-atlas de l'URSS », qui doit voir plusieurs studios produire une centaine de films²⁶⁰. La production de films à caractère ethnographique témoigne de cet élan du cinéma soviétique vers l'ethnographie puisqu'elle passe de 70 en 1925 à 200 en 1930²⁶¹.

Il faut signaler qu'au même moment, les ethnographes s'emparent de la technologie cinématographique pour enregistrer certains aspects de la vie des populations qu'ils étudient, dans une perspective d'« anthropologie visuelle » avant l'heure, sans forcément envisager la diffusion de leurs films hors des cercles d'expert²⁶². Dans le premier manuel consacré au travail anthropologique de terrain, publié en 1928 en URSS, la méthodologie du cinéma (et de la photographie) est abordée. L'ouvrage, qui se veut purement scientifique, ne manque pas cependant d'exclure des futurs films les « moments superflus, psychologiques ou esthétiques, sans mentionner les passages vulgaires romantiques²⁶³ ».

La collaboration entre ethnographes et cinéastes est fortement encouragée. C'est notamment le but d'un ouvrage publié en 1930. Titré *Le film ethnographique*, il se présente comme un guide pratique et théorique sur la question. Son objectif est d'indiquer aux cinéastes ce qu'il faut filmer et aux ethnographes comment le filmer²⁶⁴. Il dresse ainsi une liste précise des éléments essentiels à la connaissance ethnographique sur lesquels les cinéastes ne peuvent faire l'impasse : économie [*xoz'jajstvo*] (qui doit former le pivot du film) ; vêtements et parures ; parenté et alliance ; horde, lignée [*rod*], tribu, droit et corps politique ; croyances ; mœurs et coutumes ; arts. Aux ethnographes, il donne des conseils pratiques cinématographiques (cadrage, lumière, intertitres, montage, appareils, etc.). Enfin, l'ouvrage se termine par une liste des groupes nationaux soviétiques, une bibliographie et un répertoire

²⁵⁹ Hirsch Francine, *Empire of Nations*, op. cit., p. 17. Voir également David G. Anderson, « First Contact as Real Contact. The 1926/27 Soviet Polar Census Expedition to Turukhansk Territory », in Joshua A. Bell, et al. (dir.), *Recreating First Contact. Expeditions, Anthropology, and Popular Culture*, Washington, Smithsonian Institution, 2013, pp. 72-89.

²⁶⁰ Le projet ne verra cependant pas le jour. I.A. Golovněv, « Sovetskoe ètnokino na pike svoego vzlëta. Vtoraja dal'nevostočnaja kinoèkspedicija A.A. Litinova », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (43), 2013, p. 162. L'idée d'un atlas cinématographique à l'échelle soviétique reproduit le dessein plus ambitieux d'Albert Khan depuis la France. Teresa Castro, « Les Archives de la planète. A Cinematographic Atlas », *Jump Cut*, n° 48, 2006, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/text.html> (consulté le 15 février 2017).

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² C'est le cas par exemple du couple d'ethnographes Grigorij Prokof'ev et Ekaterina Prokof'eva, qui ont filmé des Nénètses lors d'une expédition de deux ans en 1929-1931. Dmitrij Arzjutov, « Ètnograf s kinokameroj v rukax. Prokof'evy i načalo vizual'noj antropologii samodijcev », *Antropologičeskij forum*, n° 29, 2016, pp. 187-219. Et sa traduction en anglais : Dmitry V. Arzyutov, « Samoyedic diary: Early Years of Visual Anthropology in the Soviet Arctic », *Visual Anthropology*, Vol. 29, n° 4-5, 2016, pp. 331-359.

²⁶³ Sergij A. Makar'ev, *Polevaja ètnografija. Kratkoe rukovostvo i programma dlja sbora ètnografičeskix materialov v SSSR*, Moscou, 1928, p. 32. Cité par *Ibid.*, p. 347.

²⁶⁴ An. Terskoj, *Ètnografičeskaja fil'ma*, Moscou-Leningrad, Tekinopečat', 1930, p. 17.

des ethnographes soviétiques avec leur adresse postale. L'alliance ethnographe-cinéaste doit, à terme, évoluer en une synthèse des savoirs ethnographiques et cinématographiques, qui ne peut donner de bons résultats que si elle se réalise en une seule et même personne²⁶⁵. Dans les faits cependant, les cinéastes ne sont pas formés à l'ethnographie. Le plus souvent, ils se contentent de faire appel à un consultant.

L'injonction ethnographique répond à deux nécessités : être cohérent avec la nouvelle politique des nationalités d'une part, et, d'autre part, satisfaire le besoin de connaissance de sa propre population et de son propre territoire. Il s'agit de produire un imaginaire visuel du pays en train de se constituer et qui inclut toutes ses composantes nationales²⁶⁶. En ce qui concerne l'image cinématographique des peuples du Nord, la question est alors de trouver le juste équilibre entre l'entrée dans la fiction et le mode ethnographique.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 69-73.

²⁶⁶ Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 4, n° 3, 2010, pp. 321-344.

2) Représenter les peuples du Nord selon les principes soviétiques

A) Le film comme facteur d'intégration des nationalités à l'Union soviétique

Dès que la production cinématographique soviétique démarre véritablement, plusieurs longs-métrages de fiction à thèmes nationaux sortent sur les écrans. Le cinéma se fait à la fois agent et courroie de transmission des préoccupations politiques. Les cinéastes répondent à l'exigence du Commissariat aux nationalités qui veut voir les différents peuples d'URSS représentés à l'écran, car le cinéma est un des objets privilégiés pour la propagande et l'instruction politique. Les scénarios doivent montrer que les discriminations autrefois subies par les minorités ethniques sont une forme du conflit social et la lutte nationale un aspect de la lutte des classes²⁶⁷. Les récits s'enracinent dans une opposition entre l'ancien et le nouveau où la Révolution fait figure de rupture, selon une rhétorique qui s'étend à l'ensemble de la culture, afin de justifier la prise de pouvoir.

Parmi les premiers films de ce type, on trouve *La Vallée des larmes* (*Dolina slěz*, 1924) qui raconte la vie des Altaïens sur le thème de l'avant/après la Révolution. Réalisé par Alexandre Razoumnyi, le film narre la vie misérable des Oïrotes²⁶⁸ avant la libération nationale et l'arrivée de Lénine. Le film, malheureusement non conservé, est d'autant plus remarquable qu'il est consacré, sinon à un des peuples du Nord, au moins à une nationalité de Sibérie (méridionale) (Fig. 2).

Le film commence au début des années 1920, à l'occasion d'une excursion de jeunes pionniers dans l'Altaï. Un ancien raconte aux enfants le passé de son peuple. Les Oïrotes vivaient alors sous la coupe du khan Tamga, dont les troupes d'occupation avaient transformé le pays en une vallée des larmes. Mais, le jeune Oïrot, futur héros du peuple, rassemble la communauté éparpillée dans les montagnes. Sous son commandement, les troupes du khan sont défaites. La libération véritable des Oïrotes n'intervient cependant qu'à la révolution d'Octobre et Lénine est surnommé le « Grand Oïrot » dans la région²⁶⁹.

²⁶⁷ Gabrielle Chomentowski, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique*, op. cit., p. 119.

²⁶⁸ Quelquefois orthographié Oïrat(e). C'est le nom donné officiellement aux Altaïens jusqu'en 1948.

²⁶⁹ Le résumé du film ne précise comment s'effectue la transition entre la libération par Oïrot et la révolution d'Octobre. *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog, (1918-1935)*, Moscou, Iskusstvo, 1961, p. 56. L'utilisation de Lénine « indigénéisé » est caractéristique : chaque société autochtone se réapproprie l'image du leader et le pare de qualités qui sont propres à sa vision du monde. Les scénaristes ont adapté cette pratique dans le film.



Figure 2. *La Vallée des larmes*, 1924 : première fiction soviétique sur un peuple de Sibérie

Photo publiée dans *Kino-žurnal ARK*, n° 1, 1925

Bien que ce film ne traite pas de l'une des 26 nationalités du Nord, sa réception est intéressante en ce qu'elle montre les problèmes de « fabrication du national » que le cinéma soviétique ne doit pas répéter. *La Vallée des larmes* répond à la nécessité soviétique d'offrir une représentation cinématographique à chaque nationalité, même les plus « arriérées », selon la terminologie. Un article de l'époque justifie sa production : « Du fait de l'immense diversité des modes de vie nationaux et économiques [...], il est naturel qu'émerge l'idée de créer une série de films consacrés aux modes de vie et à l'histoire de chacun de ces peuples²⁷⁰. » Au-delà d'un élan « naturel », le critique indique que le film doit répondre au double mouvement national dans lequel est engagé le cinéma soviétique : un mouvement d'intégration des nationalités à la « supranation » soviétique et un mouvement de diffusion du « soviétique » (idéologie, mode de vie, valeurs, etc.) parmi les nationalités. L'article continue ainsi : « Ces films seront nécessaires à la fois pour comprendre la politique des nationalités et dans le but d'une instruction commune²⁷¹. » Le film a ici un rôle de médiateur au sein de ce double mouvement : d'une part, entre les différentes nationalités afin qu'elles se découvrent et se comprennent et, d'autre part, entre le pouvoir et les peuples gouvernés.

²⁷⁰ N. I., « Dolina slöz », *Kino-žurnal ARK*, janvier 1925, n° 1, p. 27.

²⁷¹ *Ibid.*

Si ce film donne le ton quant à la fonction de transcodage au cinéma de la politique des nationalités, il est jugé peu satisfaisant et bénéficie d'un accueil plutôt mitigé. Son effort de description ethnographique est salué, mais il est considéré inabouti. La revue *Sovetskij èkran* estime que les scènes « ethnographiques » donnent de la vie au film, mais regrette leur usage plus que restreint²⁷². D'autres jugent le film plat et sans émotions en dépit de ses qualités historiques et ethnographiques²⁷³. Le film est en outre sévèrement jugé pour son utilisation d'acteurs professionnels non autochtones pour interpréter les personnages altaïens²⁷⁴, une critique qu'on retrouve à propos d'autres films sur les nationalités²⁷⁵. L'emploi d'acteurs est censé gêner la mission de fusion « inter-nationale » du film.

B) Les fictions soviétiques sur des peuples du Nord : des représentations à réviser

a) Tarko : une vision du passé

Le premier film soviétique à mettre en scène un peuple du Nord subit peu ou prou les mêmes reproches. *Tarko* (1926) est le premier long-métrage du réalisateur et scénariste Vladimir Feinberg²⁷⁶. Si ce dernier aura une longue carrière de réalisateur au cinéma, il n'est l'auteur que de deux scénarios, *Tarko* et *Kaan-Kèrèdè* (*Kaan-Kèrèdè*, 1929), qu'il réalise trois ans plus tard. Ce dernier film est lui aussi consacré à un peuple de Sibérie, les Altaïens, et raconte « l'introduction de la nouvelle culture et le combat avec les anciennes façons de voir dans les confins perdus de l'Union²⁷⁷ ». *Tarko* ne déroge pas à la règle et se situe dans cette même perspective de figuration du combat entre l'ancien et le nouveau. Le film, non conservé, ne fait pas beaucoup parler de lui dans la presse spécialisée consultée. Il faut dire qu'il sort sans annonce ni réclame, comme un aveu de son échec annoncé²⁷⁸. Le scénario peut néanmoins être reconstitué à partir du synopsis détaillé et de la liste des intertitres conservés dans le dossier du film au Gosfilmofond²⁷⁹. L'histoire est celle du Nénètse (ici nommé

²⁷² K. Oganezov, « Kino i ètnografija », *Sovetskij èkran*, n° 19, 4 août 1925, p. 11.

²⁷³ Prim, « Dolina sléz », *Večernjaja Moskva*, 12 décembre 1924, p. 3.

²⁷⁴ N. I., « Dolina sléz », *Kino-žurnal ARK*, janvier 1925, n° 1, p. 27.

²⁷⁵ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., p. 37. Sur cet aspect, voir la troisième partie.

²⁷⁶ Fejnberg Vladimir Borisovič (1892-1969). Entre 1924 et 1931, il travaille comme réalisateur dans différents studios de Leningrad, puis dans divers studios de l'Union, dont ceux de Frunze et d'Alma-Ata à partir de 1954. Il a réalisé aussi bien des fictions que des documentaires et a dirigé le doublage à Lenfil'm.

²⁷⁷ *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog (1918-1935)*, op. cit., p. 326.

²⁷⁸ VI. Nedobrovo, « Tarko », *Žizn' iskusstva*, n° 36, 7 septembre 1926, p. 18.

²⁷⁹ Libretto « Tarko, Drama iz žizni dalekogo severa v 7-mi častjax », GFF 1/2/1/918/69-71 ; Spisok nadpisej k kartine « Tarko », GFF 1/2/1/918/63-64.

Samoyède) Tarko, interprété par l'acteur léningradois Sergueï Langovoï²⁸⁰ (Fig. 3), qui se fait exploiter par un « accapareur [*skupščik*] » russe, tandis qu'un propriétaire de chalutier anglais trompe et exploite toute la communauté nénètse. Fuyant l'exploiteur russe, Tarko rencontre un marin communiste anglais qui lui fait prendre conscience de son exploitation. Ils s'en sortent grâce à l'arrivée d'un torpilleur soviétique. Tarko peut retrouver son épouse qui était partie travailler sur le chalutier.



Figure 3. L'acteur Langovoï dans le rôle du Nénètse Tarko, personnage-titre du film *Tarko*

Photo parue dans *Sovetskij ekran*, n° 40, 5 octobre 1926

Le film, qui se présente comme un « drame sur la vie et le mode de vie des Samoyèdes avant la Révolution²⁸¹ », dépeint la société nénètse engagée dans un combat constant pour sa survie et peuplée de gens paisibles, crédules et honnêtes. Leur ennemi principal est l'accapareur *loutcha* armé d'une bouteille de vodka. Comme le précise le synopsis : « L'importante activité d'élevage de rennes, la vente des fourrures et la pêche se trouvent aux mains des accapareurs-éleveurs de rennes russes qui soûlent et exploitent impitoyablement les Samoyèdes²⁸². » Sans surprise, le scénario dépeint les rapports entre les peuples selon une analyse de classe conforme aux autres films soviétiques. La solution aux problèmes des

²⁸⁰ Langovoj Sergej Vasil'evič (1898-1941). Tarko est le premier rôle au cinéma de cet acteur de formation théâtrale. Il tourne jusqu'en 1932 avant de devenir metteur en scène et directeur de théâtre. Il meurt pendant l'évacuation de Petrozavodsk en 1941.

²⁸¹ Demande d'autorisation du film au Comité central de contrôle du répertoire (Glavnyj komitet po kontrolju za repertuatom), 24 mai 1926, GFF 1/2/1/918/62.

²⁸² Libretto « Tarko, Drama iz žizni dalekogo severa v 7-mi čactjax », GFF 1/2/1/918/69.

Nénètses est incarnée par la révolution bolchevique, comme l'explique le matelot communiste à Tarko : « C'est un bon *Ruska* [Russe], il s'appelle Lénine, il va vous aider²⁸³. »

Premier film d'une longue série, *Tarko* met en scène les autochtones dans une situation de détresse sociale, dont ils ne peuvent se sortir eux-mêmes, et qui nécessite l'aide et le sauvetage des bolcheviks. Cette vision unilatérale d'une société *en manque* est ce qui justifie précisément l'intervention des bolcheviks à l'intérieur de ces sociétés, dans un souci de réorganisation de celles-ci à l'image de la société soviétique rationnelle et moderne. Le paradigme du sauvetage soviétique des sociétés du Nord, entièrement construit depuis le centre pour servir l'extension de la sphère du pouvoir soviétique, sert de base au récit qu'on retrouve dans les films ultérieurs sur le même thème²⁸⁴.

À sa sortie, *Tarko* apparaît immédiatement comme un film important mais raté. Important car, si plusieurs films ont déjà été tournés sur des nationalités orientales de l'Union, il est le premier à déplacer le regard vers les toundras et les peuples du Nord²⁸⁵. Mais il lui est reproché de ne pas montrer l'influence de la politique des nationalités sur le mode de vie des peuples du Nord. Pis, le film montre les Nénètses exploités auxquels ce n'est pas le pouvoir soviétique qui vient en aide, mais un matelot communiste d'un chalutier anglais²⁸⁶. En clair, *Tarko* est accusé de se concentrer sur le passé des Nénètses au lieu du présent soviétique, comme si la Révolution n'avait pas eu lieu.

Dans le contexte de l'injonction ethnographique faite au cinéma soviétique, le film bénéficie de l'expertise d'un consultant : Léonide Kapitsa²⁸⁷, spécialiste des peuples du Nord-Ouest, ce qui témoigne d'un effort de précision dans la représentation des Nénètses mis en scène. Mais celui-ci n'est pas jugé satisfaisant. Lors de la présentation du film à la Direction

²⁸³ Intertitre n° 96, Spisok nadpisej k kartine « Tarko », GFF 1/2/1/918/63ob. Sans film pour vérifier, je ne peux que supposer que le matelot montre à ce moment-là le portrait de Lénine, une scène qui se retrouve telle quelle dans de nombreux films postérieurs.

²⁸⁴ Voir à ce sujet le chapitre 5.

²⁸⁵ VI. Nedobrovo, « Tarko », *Žizn' iskusstva*, n° 36, 7 septembre 1926, p. 18. Parmi les films à thèmes orientaux, citons *La Musulmane* (*Musul'manka*, 1925, D. Bassalygo) ou *Le Minaret de la mort* (*Minaret smerti*, 1925, V. Viskovskij).

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Kapica Leonid Leonidovič (1892-1938). Ethnographe formé avant la Révolution, il est le frère du futur prix Nobel de physique, Pëtr Leonidovič Kapica (en 1978). Suite à cette expérience, Kapica commence vraisemblablement à réaliser lui-même des films ethnographiques, dont il subsiste malheureusement peu de choses. Seul un de ses films est conservé au RGAKFD : *Par les rives et les îles de la mer de Barents* (*Po beregam i ostrovam Barenceva morja*, 1929). En 1931, victime de la répression suite à la reconfiguration de la science ethnographique, il est renvoyé de son poste de scientifique et termine sa carrière en tant que réalisateur au studio de films documentaires populaire [*naučno-populjarnyj*] de Leningrad. I.I. Ivanovskaja, « O.O. Visel' i L.L. Kapica — issledovateli saamov rossijsko-norvežskogo pogranič'ja », in T.A. Šrader (dir.), *Skandinavskie čtenija 2012 goda : Ètnografičeskie i kul'turno-istoričeskie aspekty*, MAÈ RAN, Saint-Pétersbourg, 2014, pp. 435-443, http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-256-2/978-5-88431-256-2_43.pdf (consulté le 2 mai 2015).

générale du contrôle sur le répertoire (Glavrepertkom²⁸⁸), le procès-verbal de visionnage critique le manque d'intégration de l'aspect ethnographique au scénario. Les censeurs auraient souhaité « une articulation plus étroite des passages ethnographiques avec le sujet²⁸⁹ ».

b) Khabou : l'accusation de vision coloniale

Si *Tarko* n'est pas considéré comme une réussite, c'est surtout le film suivant consacré à un peuple du Nord, *Khabou* (*Xabu*, 1928), qui irrite censeurs et critiques. Il semble cumuler tous les défauts que le cinéma soviétique veut éliminer en matière de représentation des minorités nationales à l'écran : le film est accusé de ne pas contenir assez de scènes ethnographiques, d'être porteur d'une vision coloniale des rapports entre les nationalités et de montrer les autochtones comme des ennemis de classe.

Khabou adapte une nouvelle de Vsevolod Ivanov²⁹⁰, parue en 1925 et qui porte sur les Évenks. Bien que le film n'ait pas été conservé, l'histoire peut être reconstituée grâce au scénario, à la liste des intertitres et au matériel publicitaire conservés dans le dossier du film au Gosfilmofond (Fig. 4)²⁹¹. Les archives permettent également de recomposer le parcours du film, notamment les problèmes idéologiques qu'il pose, d'autant que le film est jugé bien plus sévèrement que *Tarko*.

Le titre renvoie au nom donné par les autochtones dans le film au « prince des renards », qui se rencontre rarement dans la taïga et dont la fourrure brun-noir sans défauts est très précieuse²⁹². L'histoire, qui se passe dans une taïga reculée peu après la fin de la guerre civile, est celle d'un vieil autochtone, nommé Niam-Niam, confronté à l'arrivée du pouvoir soviétique sous la forme d'une brigade de construction, menée par le bolchevik Leizerov, venue percer une voie de chemin de fer. Niam-Niam commence par se méfier de l'action des bolcheviks et se met au service des koulaks²⁹³. Mais il change bientôt d'avis grâce à son congénère Kargou. Après la mort de Leizerov, Niam-Niam place la fourrure du précieux

²⁸⁸ *Glavnyj komitet po kontrolju za repertuariom pri Glavnom politiko-prosvetitel'nom komitete RSFSR* ou GRK : principale instance de censure dans tous les domaines artistiques.

²⁸⁹ Protokol prosmotra kino-kartiny « Tarko », 26 mai 1926, GFF 1/2/1/918/68. Outre le GRK, sont présents des membres du NKVD (Commissariat du peuple aux affaires intérieures) et du conseil artistique cinématographique du GPP (ou Glavlitprosvet, organe d'éducation politique et d'agitation-propagande).

²⁹⁰ Ivanov Vsevolod Vjačeslavovič (1895-1963). Auteur soviétique particulièrement prolifique dans les années 1920, Ivanov a situé plusieurs de ses récits dans la partie asiatique de l'URSS durant la guerre civile. Plusieurs de ses œuvres ont été adaptées au cinéma.

²⁹¹ Liste des intertitres « Xabu », sans date, GFF 1/2/1/986/13-14ob ; scénario « Xabu », 5 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/45-77 ; matériel publicitaire « Xabu », Tea-Kino-Pečat', GFF 1/2/1/986 (feuillets non numérotés).

²⁹² Matériel publicitaire GFF 1/2/1/986 ; et intertitre n° 3, GFF 1/2/1/986/13.

²⁹³ Selon la terminologie soviétique, la paysannerie est divisée en plusieurs classes : les koulaks (*kulak*) désignent les paysans riches, *serednjak* les paysans « moyens », *bednjak* les paysans pauvres et *batrak* les « prolétaires » agricoles non propriétaires de terre.

prince des renards, Khabou, sur la tombe du bolchevik en signe d'hommage.

Figure 4. Matériel publicitaire pour *Khabou*
Livret publicitaire du film, Gosfilmofond

Une certaine confusion règne quant à la nationalité des personnages autochtones. Les premiers documents, chronologiquement parlant (scénario, liste des intertitres²⁹⁴), indiquent tous la nationalité toungouse (évenke) pour désigner Niam-Niam ou Kargou. Plus tard, le matériel publicitaire ou les recensions critiques dans la presse²⁹⁵ octroient la nationalité samoyède (nénètse) aux mêmes personnages. Cependant, la dénomination « toungouse » est encore présente dans les documents qui présentent le film une fois terminé : c'est le cas dans une fiche de présentation du film (qui indique le métrage précis, donc rédigée après la modification de nationalité au stade du scénario) ou une recension critique qui rend compte de la première du film dans un cinéma local²⁹⁶. Il est difficile de comprendre cette confusion d'une nationalité à l'autre, d'autant plus que la nouvelle littéraire, qu'adapte le scénario, est

²⁹⁴ Scénario « Xabu », 5 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/45-77 ; liste des intertitres « Xabu », sans date, GFF 1/2/1/986/13-14ob.

²⁹⁵ Matériel publicitaire « Xabu », Tea-Kino-Pečat', GFF 1/2/1/986 (feuillets non numérotés) ; B.K., « Xabu », *Žizn' iskusstva*, 22 juillet 1928, p. 7 ; N. Volkov, « Kinoobozrenie », *Izvestija*, 30 décembre 1928, p. 5.

²⁹⁶ Document dactylographié de présentation du film, « Xabu », sans date ; « Pervym èkranom », journal inconnu, sans date. Les deux documents sont conservés dans le dossier du film GFF 1/2/1/986 (feuillets non numérotés).

extrêmement claire sur le fait qu'il s'agit d'Évenks²⁹⁷. Aucun document d'archives ne témoigne d'une vérification de la nationalité des personnages dans le texte. Cela n'empêche pas les censeurs du Glavrepertkom d'enjoindre le scénariste à plus de rigueur ethnographique, car désormais le gouvernement soviétique, par l'entremise du Comité du Nord, est là pour veiller sur les peuples minoritaires qui ne doivent plus être considérés comme quantité négligeable. Le jugement sur la première version du scénario est à cet égard sans appel :

Il faut être précis avec les noms ou sobriquets toungouses (il semble qu'il y ait un « Comité des groupes nationaux du Nord [*Komitet severnyx narodnostej*] »). Et il est également extrêmement important de recueillir du matériel ethnographique et de l'étudier, afin de ne pas montrer à l'écran une représentation bâclée de l'un des peuples de l'URSS simplement dans un but exotique, ce qui est absolument inacceptable²⁹⁸.

Les « petits peuples du Nord », désormais peuples soviétiques censés se trouver sur un pied d'égalité avec tous les autres peuples, ne doivent pas être caricaturés pour satisfaire la soif d'exotisme des spectateurs. Le cinéma a pour mission d'offrir une image « juste », dans laquelle ils puissent se retrouver et, par là, de rompre avec les représentations prérévolutionnaires, qui confinaient les peuples du Nord dans la sphère de l'exotique. Cependant, l'interchangeabilité de la nationalité des personnages autochtones exprime *in fine* une vision générique persistante, qui va dans le même sens que le cinéma prérévolutionnaire, qui utilisait un autochtone pour signifier tous les autochtones (*cf.* le personnage sans nationalité précise dans *Le Révolutionnaire*). Même si la généricité ethnique est réprimandée dans le contexte de la nouvelle politique des nationalités, elle n'en demeure pas moins difficile à éradiquer. L'absence de consultant en ethnographie au générique de *Khabou* explique certainement ces hésitations et contradictions.

Comme *Tarko*, *Khabou* met en scène l'ancien, représenté par l'autochtone Niam-Niam, qui souhaite garder pour lui les secrets de la taïga, et le moderne, incarné par le communiste Leizerov, qui perce la forêt pour apporter le progrès sous la forme du chemin de fer. Cette voie de communication, selon le matériel publicitaire édité pour la sortie du film, figure la technique et la culture soviétiques qui entrent en conflit avec l'arriération et la superstition de la population autochtone locale, afin de réveiller les minorités nationales²⁹⁹. Un

²⁹⁷ Vsevolod Ivanov, *Sobranie sočinenie v vos'mi tomax*, t. III : Povesti i rasskazy 1924-1933, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1974, pp. 59-119.

²⁹⁸ Otzyv scenarija « Xabu », politredaktor Kino-Sekcii GRK, Ciroic, 20 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/38.

²⁹⁹ Matériel publicitaire « Xabu », Tea-Kino-Pečat', GFF 1/2/1/986 (feuillets non numérotés).

intertitre est explicite : « Ainsi nous renforçons le lien avec les Toungouses et nous les rapprochons de la culture³⁰⁰. » La voie de chemin de fer est un élément civilisateur, mais aussi un instrument qui permet de relier les confins à l'Union et d'y intégrer les peuples de la périphérie.

La manière dont les autochtones sont dépeints dans le scénario pose de nombreux problèmes idéologiques aux censeurs du Glavrepertkom. Le script est jugé sévèrement comme une trahison de la nouvelle qu'il adapte. Il lui est reproché de présenter une vision coloniale des rapports entre bolcheviks et autochtones :

La nouvelle — politiquement intelligente [*gramotnyj*], vérifiée à tous égards, écrite avec une grande finesse artistique, et qui contient le pathos puissant de la construction soviétique — a été rabaissée pratiquement au niveau d'un film policier américain et colonial [*kolonizatorskij*] avec toutes ses particularités propres³⁰¹.

Si le rédacteur politique [*politredaktor*] utilise ici le mot *kolonizatorskij*, c'est qu'il s'agit de respecter le vocabulaire en vigueur et de différencier *kolonizatorstvo*, compris comme exploitation coloniale, de *kolonizacija*, entendue comme processus de développement industriel et agricole que l'Union soviétique met en place dans ses régions « sous-développées »³⁰².

Le principal reproche est que le scénario donne une mauvaise image des autochtones à travers le personnage de Niam-Niam, décrit comme « un instrument malin [*zloe orudie*] entre les mains des koulaks locaux, mais [qui] ne se rend pas compte de ce qu'il fait³⁰³ ». Niam-Niam est en effet « acheté » par les koulaks, pour un peu de poudre, afin d'espionner les constructeurs soviétiques³⁰⁴. Dans une autre scène, particulièrement négative pour le personnage et d'autant plus surprenante qu'elle est unique dans la filmographie soviétique, Niam-Niam, l'autochtone du Nord, est présenté comme sexuellement agressif³⁰⁵.

³⁰⁰ Intertitre n° 12, « Xabu », sans date, GFF 1/2/1/986/13. Il n'est pas possible d'établir quel personnage prononce ces mots, mais tout laisse supposer qu'il s'agit d'un des personnages de la brigade de construction.

³⁰¹ Otzyv scenarija « Xabu », politredaktor Kino-Sekcii GRK, Ciroic, 20 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/37.

³⁰² Francine Hirsch, *Empire of Nations*, op. cit., pp. 88-89. Le même censeur n'est par ailleurs pas exempt de contradictions quand, dans le même texte, il loue la « puissance colonisatrice » d'un des personnages bolcheviques qu'il compare à Ermak, GFF 1/2/1/986/37ob.

³⁰³ Scénario « Xabu », 5 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/45.

³⁰⁴ *Ibid.*, GFF 1/2/1/986/56.

³⁰⁵ *Ibid.*, GFF 1/2/1/986/50.

Ces aspects déplaisent profondément aux censeurs du Glavrepertkom qui reprochent au scénariste et réalisateur, Viatcheslav Viskovski³⁰⁶, de faire de l'autochtone un simple instrument aux mains des koulaks, même après la seconde rédaction corrigée du script³⁰⁷. Bien que les changements soient effectués de façon à mieux montrer le besoin économique des « indigènes » pour les constructions soviétiques, et pour éviter que l'exotisme sibérien ne soit plus une fin en soi, mais soit couplé avec la mission d'industrialisation des confins les plus reculés³⁰⁸, le scénario ne convient toujours pas. Le personnage de Niam-Niam est toujours vu comme un jouet entre les mains de l'ennemi de classe. En outre, plusieurs séquences sont jugées proches d'une « caricature [*oxalturivanija*] de la représentation de la vie des peuples des confins et de notre travail auprès d'eux³⁰⁹ », et doivent être éliminées. Le scénario doit mieux montrer « combien le progrès apporté par le pouvoir soviétique assainit la taïga³¹⁰ ».

Malgré tous ces réajustements, une fois le film terminé, les critiques du Glavrepertkom sont encore plus sévères : « de tous les points de vue, c'est de la camelote et une réalisation médiocre³¹¹ ». Pour le censeur Alexandre Katsigras³¹² : « Il est difficile d'imaginer une satire plus stupide des femmes, des juifs et des minorités nationales du Nord [*nacmen'sinstvo severa*]³¹³. » La résolution finale du procès-verbal de visionnage recommande l'interdiction pure et simple du film, sous prétexte qu'il offre une image corrompue des peuples du Nord : « [...] étant donné que le film est en substance une complète dénaturation du mode de vie des confins du Nord, il faut l'interdire de diffusion³¹⁴ ». En dépit de cet avis défavorable, le film sort quand même sur les écrans, comme le montre sa couverture médiatique et les nombreuses publicités pour le film parues dans la presse³¹⁵. L'avis du Glavrepertkom n'est pas suivi, cas non exceptionnel qui témoigne que l'instance de

³⁰⁶ Viskovskij Vjačeslav Kazimirovič (1881-1933). Il débute sa carrière en 1915, émigre en 1922 à Hollywood avant de rentrer en 1924. Il travaille pour différents studios soviétiques en tant que réalisateur.

³⁰⁷ Otzyv scenarija « Xabu », politredaktor Kino-Sekcii GRK, Ciroic, 20 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/38 ; Lettre de K. Denisov (GRK ?) à Sovkino, scenarij Viskovskogo (2-aja redakcija), 30 mai 1927, GFF 1/2/1/986/156.

³⁰⁸ Lettre de Kažuro, Otv. sekretar' Xud. otdela Sovkino, « Xabu » (au GRK ?), sans date, GFF 1/2/1/986/42.

³⁰⁹ Lettre de K. Denisov (GRK ?) à Sovkino, scenarij Viskovskogo (2-aja redakcija), 30 mai 1927, GFF 1/2/1/986/156.

³¹⁰ Otzyv ot vtoroj redakcii « Xabu », signature illisible, 31 mai 1927, GFF 1/2/1/986/158.

³¹¹ Protokol prosmotra kartiny « Xabu », intervention de Stepanov, 20 novembre 1927, GFF 1/2/1/986/11.

³¹² Kacigras Aleksandr (?-?). Critique d'art, fonctionnaire du Narkompros et membre du Glavlitprosvet. Ardent défenseur du kulturfil'm, il est l'auteur de plusieurs livres sur le cinéma à la fin des années 1920 (*Sovetskie kinokartiny, Čto takoe kino*).

³¹³ Protokol prosmotra kartiny « Xabu », intervention de Kacigras, 20 novembre 1927, GFF 1/2/1/986/11.

³¹⁴ *Ibid.*, GFF 1/2/1/986/11ob.

³¹⁵ Voir les encarts publicitaires dans *Izvestija*, 9 décembre 1928, 11 décembre 1928 ; ou *Kino*, n° 30, 12 juin 1928.

censure politique est loin d'être toute puissante en URSS³¹⁶. Il s'agit aussi pour le studio d'une manière de « limiter les frais » et de rentabiliser un tant soit peu le film³¹⁷.

Khabou est le dernier film du réalisateur et scénariste Viatcheslav Viskovski à sortir sur les écrans soviétiques. Parce qu'il a débuté sa carrière cinématographique avant la Révolution, il est vu comme le responsable principal de l'échec du film sur le plan idéologique. En ces années 1920, le nom de Viskovski est associé à l'ancienne école cinématographique (faite de « drames bourgeois » psychologiques) et semble montrer par l'exemple tout ce qu'il ne faut pas faire. Viskovski devient rapidement l'une des figures les plus honnies du cinéma : il est le « bâcleur de films [*kinoxalturščik*] » par excellence³¹⁸. Il se « spécialise » dans les films à thématique nationale, avec *Le Minaret de la mort* (*Minaret smerti*, 1925) ou *La Troisième Femme du mollah* (*Tret'ja žena mully*, 1928). Cependant, ses films sont chaque fois assassinés par la critique, très dure notamment envers le traitement des peuples mis en scène et de leur représentation, invariablement jugée exotique et inauthentique³¹⁹. Les films de Viskovski deviennent des contre-exemples à ne pas suivre. Son inaptitude à dépeindre les nationalités de l'Union d'une manière « politiquement correcte » vaut à Viskovski d'être renvoyé pour « inaptitude [*za neprigodnost'ju*] », ce qui le mènera à une tentative de suicide³²⁰.

Les censeurs de *Khabou* n'hésitent pas à accuser Viskovski personnellement de la mauvaise tournure idéologique du film. Le rédacteur politique du Glavrepertkom insinue ainsi que les problèmes idéologiques viennent de la personnalité du réalisateur : « Beaucoup de choses s'expliquent si l'on sait que le même Viskovski a fait *Le Minaret de la mort*³²¹. » Viskovski serait responsable du penchant colonial du film, et inapte à diriger des films

³¹⁶ Les études qui ont analysé les mécanismes de censure du cinéma soviétique à des périodes plus tardives font des conclusions similaires sur ces contradictions entre avis des instances et interdictions. Voir Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000 ; Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux. La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

³¹⁷ Témoigne en ce sens la lettre adressée à la fabrique Sovkino de Leningrad par deux scénaristes, B. Lipatov et L. Ierixonov, le 14 octobre 1927, pour proposer leurs services. Au courant de la mauvaise réputation du film avant sa sortie, ils offrent de récrire et réagencer le film à partir du matériau déjà filmé afin que le projet ne soit pas une perte sèche pour Sovkino. CGALI SPB 257/1/140/77-77ob.

³¹⁸ Rašit Jangirov, *Drugoe kino: stat'i po istorii otečestvennogo kino pervoj tret'ju XX veka*, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, p. 173.

³¹⁹ Sur la réception du *Minaret de la mort* et de *La Troisième Femme du mollah*, voir Gabrielle Chomentowski, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique*, op. cit., pp. 138, 324-325 ; Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., pp. 95-98, 102-107.

³²⁰ Rašit Jangirov, *Drugoe kino*, op. cit., pp. 173-175. Voir également la lettre (de dix pages) adressée à la direction de Sovkino par Viskovskij le 31 mars 1928, où il se défend point par point de toutes les accusations portées contre lui en vue de son licenciement. CGALI SPB 257/1/140/88-98.

³²¹ Otzyv scenarija « Xabu », politredaktor Kino-Sekcii GRK, Ciroic, 20 décembre 1926, GFF 1/2/1/986/38.

soviétiques. C'est pour cela que le censeur souhaite l'écarter du projet, ce qui résoudrait selon lui tous les problèmes :

[...] étant donné qu'il ne comprend pas la situation de fond de la nouvelle d'Ivanov, il ne faut pas charger Viskovski de la mise en scène de ce film, qui nécessite une grande délicatesse artistique (le travail avec les indigènes) et qui peut très facilement glisser vers une attitude coloniale [*kolonizatorstvo*], ce qu'il faut éviter³²².

Le rédacteur politique exprime l'idée qu'un réalisateur de l'ancienne école ne peut pas travailler avec les « indigènes » sans danger de réactiver une situation coloniale, que la Révolution est censée avoir balayée et remise aux oubliettes de l'histoire. Si le film sort tout de même, il est vertement critiqué dans la presse, où il constitue une survivance d'un cinéma porteur d'une vision coloniale envers les peuples du Nord. L'adjectif « colonial » peut ici être lu comme un équivalent d'« ancien régime », dont le nouveau souhaite absolument se détacher. Remarquons par ailleurs que *Khabou* ne nécessite pas de travailler avec des « indigènes » puisque, contrairement à ce que laisse entendre le rédacteur politique du Glavrepertkom, aucun autochtone n'est impliqué dans la réalisation du film, la production ayant fait appel à des acteurs professionnels. Niam-Niam est incarné par Pavel Kourzner, formé au théâtre et au chant ; Kargou est interprété par Evgueni Koumeïko, ex-membre du collectif d'avant-garde la Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS)³²³. C'est d'ailleurs là un des problèmes reprochés aux films sur les nationalités soviétiques en général : l'emploi d'acteurs professionnels issus du centre pour incarner des natifs ne marque pas la rupture dans les représentations des Autres intérieurs, mais au contraire assure une continuité avec la théâtralité reprochée au cinéma tsariste.

Le film sort sur les écrans le 11 décembre 1928. La presse reprend à son compte les critiques du Glavrepertkom. Bien certains critiques louent « l'originalité du thème, la nouveauté du milieu dans lequel se passe l'intrigue, et en général la mise en scène réussie³²⁴ », la plupart s'en prend à la mise en scène, jugée « académique avec des accents de jeu d'acteur

³²² *Ibid.*

³²³ Kurzner Pavel Jakovlevič (1886-1948). Formé initialement au chant lyrique, il débute une carrière d'acteur dramatique au théâtre au début des années 1920. Il travaille ensuite au cinéma et à la radio, avant de d'enseigner l'art de l'opéra au conservatoire de Leningrad à partir de 1937. Kumejko Evgenij Vasil'evič (?-?). Il débute comme acteur à la FEKS, puis travaille à Lenfil'm.

³²⁴ N. Volkov, « Kinoobozrenie », *Izvestija*, 30 décembre 1928, p. 5.

retenu, traditionnel et psychologique³²⁵ ». Viskovski, ici aussi, est nommément accusé de l'échec artistique et idéologique du film : « Comme les précédentes réalisations de Viskovski, *Khabou* est réalisé selon les méthodes du naturalisme ordinaire et primitif, d'une manière qui n'est pas libérée des stéréotypes³²⁶. » Un critique reprend la demande d'authenticité et de vérité ethnographique qui s'exprime dans la presse depuis le milieu de la décennie. Il regrette que le réalisateur, « dont le film parle d'un territoire peu connu et intéressant de l'URSS (les Samoyèdes), n'ait pas saturé celui-ci d'un *bon matériau de la vie quotidienne [bytovoj]* [et que les] habitants de la taïga ne soient pas du tout montrés dans leur singularité du quotidien [bytovoj]³²⁷. »

L'exemple de *Khabou* montre que, si la cinématographie soviétique a fait véritablement entrer les peuples autochtones de Sibérie dans la fiction et créé des personnages de ces nationalités, cela ne s'est pas effectué sans poser des problèmes idéologiques. Les premiers films soviétiques sont accusés de tous les maux : exotisme, caricature, vision coloniale, manque d'authenticité. Il leur est reproché par la presse et la censure de mal utiliser leur matériel ethnographique quand celui existe. Fortement critiqués comme des visions exotiques, ces films s'adressent principalement à un public urbain. Aucun document dans les archives consultées n'indique en effet qu'ils aient fait l'objet de projection auprès des peuples concernés, à des fins de diffusion du soviétique parmi les nationalités. Or, les peuples du Nord sont désormais des nationalités soviétiques à part entière qu'il convient de représenter avec justesse. Ces critiques sont semblables à celles portant sur d'autres nationalités orientales de l'Union, à l'occasion de leurs premières représentations cinématographiques³²⁸. En cela, la question de la représentation des peuples du Nord ne diffère pas de celle des autres peuples.

Les deux premiers films sur des minorités du Nord sont cependant perçus comme importants : ils offrent une image de nationalités qui ne doivent plus être négligées, puisque désormais supposément égales aux autres selon la nouvelle politique des nationalités. En conséquence, ces nationalités sont à traiter avec égards et respect. La traduction cinématographique de ces exigences est, d'un côté, l'entrée dans la fiction (conséquence de leur statut d'égaux) et, de l'autre, le traitement ethnographique (comme preuve du nouveau

³²⁵ « Pervym èkranom », journal inconnu, sans date, conservé dans le dossier du film GFF 1/2/1/986 (feuillets non numérotés).

³²⁶ B.K., « Xabu », *Žizn' iskusstva*, 22 juillet 1928, p. 7.

³²⁷ *Ibid.* Les italiques sont en gras dans l'original. L'auteur anonyme de l'article parle de taïga, là où il serait plus juste de parler de toundra étant donné qu'il cite le peuple nénètse (samoyède). La confusion ethnique se mêle à confusion géographique.

³²⁸ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 36-40 ; Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., pp. 87-107.

respect qui refuse la caricature ethnique). Le défi consiste maintenant à lier ces deux dimensions.

3) Les modèles étrangers

A) Filmer l'Autre... comme les autres ?

a) Nanouk, Chang et Moana : films modèles

Face aux problèmes posés, les regards se tournent vers certains films étrangers, qui vont être érigés en modèles. En première place, on trouve des films états-uniens : le célèbre *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*, 1922) de Robert Flaherty et *Chang, un drame de la vie sauvage* (*Chang: A Drama of the Wilderness*, 1927) réalisé par Merian C. Cooper et Esnest B. Schoedsack, futurs auteurs de *King-Kong* (1933). Un peu moins cité, un autre film de Flaherty, *Moana* (*Moana, A Romance of the Golden Age*, 1925), fait aussi partie de la liste des films exemplaires. Il peut sembler étonnant à première vue que des productions des États-Unis, patrie du capitalisme, soient choisies comme « patrons » pour les films soviétiques. Il faut toutefois rappeler que, dans les années 1920, Hollywood est déjà établi comme la première place hégémonique du cinéma mondial et que la constitution des cinématographies nationales n'existe que « subordonnée à une opposition binaire dont le terme dominant et de référence est toujours Hollywood³²⁹ ». L'industrie cinématographique soviétique n'échappe pas à cette règle : Hollywood y fait figure à la fois d'objet de fascination et de repoussoir à plusieurs niveaux (esthétique, institutionnel, technologique)³³⁰. Par ailleurs, les salles de cinéma diffusent massivement les films hollywoodiens, dont les stars sont adulées, à l'image de Mary Pickford et Douglas Fairbanks, qui déplacent les foules lors de leur visite en URSS en 1926³³¹. Il faut également noter que les trois films suscités ne sont pas de « purs » produits hollywoodiens tournés en studio, mais au contraire des films qui, bien que distribués par des firmes hollywoodiennes³³², sont réalisés selon les méthodes du cinéma d'expédition. À la fois des succès au box-office, tout en affichant une rupture avec le mode de fabrication « factice »

³²⁹ Raphaëlle Moine, « Introduction », in Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dmitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*, Paris, Nouveau Monde, 2013, pp. 13-14.

³³⁰ Valérie Pozner, « La référence hollywoodienne dans le cinéma soviétique entre 1928 et 1930 », in Christophe Gauthier et al. (dir.), *Loin d'Hollywood ?*, op. cit., pp. 49-70.

³³¹ Voir à ce propos Denise J. Youngblood, *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Un film est même réalisé à partir de la visite et du succès de Pickford et Fairbanks, *Le Baiser de Mary Pickford* (*Poceluj Mèri Pikford*, 1927, Sergej Komarov).

³³² Respectivement par Pathé Exchange (*Nanouk*), Paramount Pictures (*Chang*) et Famous Players-Lasky Corporation (*Moana*).

des productions hollywoodiennes, ces trois films apparaissent comme des modèles idéaux pour une cinématographie soviétique qui se veut en rupture avec un modèle jugé « bourgeois », mais qui cherche de nouvelles recettes filmiques, à la fois satisfaisantes politiquement et attractives pour le public.

Les trois films, *Nanouk*, *Moana* et *Chang*, vont ainsi former une sorte de « trinité » archétypale dans la presse³³³. *Nanouk* en particulier est le film qui revient régulièrement comme point de référence. Pour preuve le témoignage d'Eisenstein : « Nous, les cinéastes russes, avons plus appris de *Nanouk* que de n'importe quel autre film étranger. Nous l'avons épuisé à force de l'étudier. Ce fut, d'une certaine façon, notre point de départ³³⁴. » Le film exerce en outre une profonde influence sur le régime de représentation des peuples du Nord dans les films soviétiques qui justifie qu'on s'y arrête. Non seulement le modèle de Flaherty est mobilisé dans les années 1920, mais on le retrouve pratiquement à toutes les époques. Divers cinéastes s'y référeront pour écrire et préparer leurs propres films sur la thématique du Nord. C'est le cas, comme les pages suivantes le montreront, pour des films aussi divers que *Les Romantiques* (*Romantiki*, 1941, Mark Donskoï), *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1967), le projet non réalisé de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou, ou les premiers films de l'opérateur-réalisateur Anatoli Nitotchkine pour la télévision dans les années 1960-1970.

Tourné sur une année en 1920 dans le Nord du Québec, *Nanouk* est un film au statut rarement égalé dans l'histoire du cinéma³³⁵. Considéré comme jetant les bases alternativement du cinéma documentaire ou du cinéma ethnographique, le film de Flaherty est probablement le plus célèbre jamais tourné sur un peuple septentrional (ici les Inuits du Canada) et sert de point de référence constamment réarticulé dans le cinéma mondial³³⁶. Aujourd'hui qualifié de manière un peu vague de « docufiction » ou d'« ethnofiction », il raconte la vie d'une famille inuite dans leur combat quotidien contre un environnement hostile. Brouillant les frontières entre mise en scène et prise sur le vif, le film reconstitue des scènes de la vie passée (et, selon Flaherty, déjà perdue face à la « civilisation ») de la société filmée avec, dans le « rôle » du chasseur Nanouk, l'Inuit Allakariallak et, dans celui de son épouse, Maggie Nujarluktuk (à

³³³ Voir par exemple N. Kaufman, « Nanuk, Moana, Čang (Kuper i Flagerti) », *Sovetskij èkran*, n° 40, octobre 1928, pp. 4-5.

³³⁴ Entretien avec Robert Louis Taylor, *New Yorker*, 25 juin 1949, p. 29. Cité par Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2000, p. 77.

³³⁵ Sur la « carrière » du film, voir Roswitha Skare, *Nanook of the North from 1922 to Today: The Famous Arctic Documentary and its Afterlife*, Francfort-New York, Peter Lang, 2016.

³³⁶ Scott MacKenzie, « The Creative Treatment of Alterity: Nanook as the North », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, pp. 201-214.

l'époque compagne du cinéaste, déjà marié, et mère de son fils non reconnu Josephie³³⁷). Loin de l'idéal de pureté documentaire (qui ne sera fixé que plus tard), le film, comme il est désormais établi, intègre une part de fiction et de reconstitution de pratiques inuites abandonnées, selon l'usage largement partagé à la fois par les cinéastes des premiers « films de vue » et de l'anthropologie de son temps³³⁸. Avec cette œuvre, Flaherty se pose en conciliateur des contradictions internes au genre documentaire en formation, à savoir le conflit entre « réel » et « mise en scène » : à la fois observateur discret, qui respecte l'intégrité du réel avec, il le faut le souligner, la collaboration des « acteurs » qu'il filme, et narrateur qui arrange et ordonne son histoire³³⁹. Mais *Nanouk l'Esquimau* est surtout un film important en termes d'héritage esthétique et de codification de la vision du Nord et de ses habitants. Le film, qui sort aux États-Unis le 11 juin 1922³⁴⁰, est un succès immédiat et ce, malgré les critiques concernant son inauthenticité et sa « mise en scène » aussitôt le film diffusé³⁴¹.

Le film sort en URSS sous le simple titre *Nanouk (Nanuk)*. Selon le dossier du film conservé aux archives du Gosfilmofond, la compagnie cinématographique Mejrabpom-Rous fait une demande d'exploitation du film le 6 juin 1927, accordée quelques jours plus tard³⁴². Toutefois, la lecture de la presse indique que le film est diffusé sur les écrans moscovites en 1924. Un entrefilet du quotidien *Izvestija* annonce en effet que *Nanouk*, un « film scientifique de fiction [xudožestvenno-naučnyj] sur la vie des Eskimos » sera projeté à partir du 14 août 1924 pour la réouverture d'un cinéma moscovite³⁴³. Le film de Flaherty est donc relativement rapidement visible sur les écrans soviétiques. Cependant, cette première sortie reste limitée à Moscou et le film n'est projeté que brièvement³⁴⁴. C'est en 1928-1929 que le film est véritablement diffusé.

³³⁷ *Ibid.*, p. 202.

³³⁸ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., pp. 70-90.

³³⁹ William Guynn, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2001 [1990], p. 25.

³⁴⁰ Internet Movie Database (IMBD). http://www.imdb.com/title/tt0013427/releaseinfo?ref=tt_dt_dt (consulté le 12 octobre 2016).

³⁴¹ Dès 1922, l'explorateur de l'Arctique Vilhjalmur Stefansson qualifie le film d'« image très inexacte de la vie esquimaude ». Cité par Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, University of Washington Press, 2003, p. 48.

³⁴² Voir le certificat délivré par le Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite – sekcija po kontrolju kino-repertuarnom du 14 juin 1927. GFF Fonds du cinéma muet – production étrangère 85/13 (feuillets non numérotés). Ce fonds ne respecte le système de classement habituel des archives russo-soviétiques, qui attribue des numéros de Fonds/Inventaire/Dossier. Aussi, il sera indiqué dorénavant comme GFF CM-E (numéro de dossier).

³⁴³ Anonyme, « Kino », *Izvestija*, 8 août 1924, p. 7.

³⁴⁴ K. Fel'dman, « Nanuk », *Večernjaja Moskva*, 19 avril 1929. Dans cet article, l'auteur précise que le film a bénéficié d'une première sortie à Moscou quelques années auparavant. Il s'agit vraisemblablement de la sortie de 1924.

Chang est tourné par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack dans la jungle du Siam (actuelle Thaïlande). Le film raconte la vie d'une famille d'autochtones et leur lutte quotidienne pour la survie face aux bêtes sauvages, en particulier les éléphants. Sorti le 29 avril 1927 aux États-Unis³⁴⁵, il est rapidement distribué en Union soviétique. La compagnie Sovkino obtient l'autorisation d'exploitation fin 1928³⁴⁶. Le film commence sa carrière sur les écrans à la fin mars 1929³⁴⁷ et obtient un grand succès³⁴⁸. Parallèlement à ce succès public, le visa d'exploitation de *Nanouk* est prolongé³⁴⁹ et le film est à nouveau en haut de l'affiche, présenté « en exclusivité » le mois suivant³⁵⁰. Le film de Flaherty profite ainsi du succès de *Chang*, qui contribue à le promouvoir à nouveau auprès du public (et non l'inverse). Certaines publicités proclament en effet : « Vous avez vu *Chang* ? Voyez *Nanouk* ! *Chang*, c'est les tropiques (le Sud). *Nanouk*, c'est le Nord³⁵¹ » (Fig. 5).



Figure 5. Vous avez vu *Chang* ? Voyez *Nanouk* !
Encart publicitaire pour *Nanouk*, *Izvestija*, 27 avril 1929

Ce même printemps 1929, un autre film de Flaherty arrive sur les écrans soviétiques, *Moana*, sorti aux États-Unis le 7 janvier 1926³⁵². Le film, qui décrit le quotidien des Polynésiens des îles Samoa, est exploité en URSS sous le titre *Moana, le fils des mers du Sud*

³⁴⁵ IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0017743/releaseinfo?ref=tt_dt_dt (consulté le 12 octobre 2016).

³⁴⁶ Voir le certificat délivré par le Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite – sekciya po kontrolju kino-repertuarnom du 8 septembre 1928. GFF CM-E 46/1 (feuillets non numérotés).

³⁴⁷ Selon les publicités pour le film dans la presse quotidienne. Un premier encart paraît dans *Izvestija*, 20 mars 1929, p. 6. Un autre, dans la *Pravda* du 12 avril 1929, annonce que le film est déjà en 2^e semaine.

³⁴⁸ Certains encarts publicitaires indiquent qu'il s'agit d'un « succès colossal ». *Pravda*, 12 avril 1929.

³⁴⁹ L'exploitation est prolongée jusqu'en 1934. Voir le certificat délivré par le Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite du 10 avril 1929. GFF CM-E 85/13 (feuillets non numérotés).

³⁵⁰ Voir les encarts publicitaires dans la *Pravda*, 12 avril 1929 ou dans *Kino*, n° 16, 16 avril 1929, p. 7.

³⁵¹ *Izvestija*, 17 avril 1929, p. 6 ; *Izvestija*, 27 avril 1929, p. 6.

³⁵² IMDB. <http://www.imdb.com/title/tt0017162/combined> (consulté le 12 octobre 2016).

(*Moana, Syn južnyx morej*). *Moana* reçoit une autorisation en mars 1929³⁵³. Ces trois films sont régulièrement cités en modèles pour la cinématographie soviétique, notamment en termes de méthode³⁵⁴.

b) Une méthode à reproduire

C'est surtout à partir de 1928-1929 que la « trinité » *Nanouk-Moana-Chang* est portée aux nues dans la presse généraliste et spécialisée. Mais dans un article sur l'état des lieux de la cinématographie soviétique paru dans *Izvestija* en 1924, Khrisanf Khersonski, critique influent de la *Pravda*, voit déjà en *Nanouk* le modèle idéal pour le cinéma soviétique en construction³⁵⁵. Tourné sur place dans l'Arctique sans acteurs professionnels, le film de Flaherty est vu comme l'exemple éclatant d'un art cinématographique qui serait plus proche des chroniques filmiques (les actualités) que du mauvais « ciné-théâtre » de fiction contemporain [*sovremennaja* « *xudožestvennaja* » *kinoteatral'sčina*]. Parce qu'il est tourné avec des non-professionnels, le film offre un modèle qui permet de rompre avec la théâtralité et l'artifice, et de montrer la voie quant au rejet des acteurs. Dans sa méthode de fabrication, Khersonski voit une manière de faire des films « non seulement “pour” le peuple [“*dlja*” *naroda*], ou “à son intention” [“*radi*” *nego*], mais avec le peuple [*vmeste s narodom*] en train de faire la révolution³⁵⁶ ».

Quelques années plus tard, écrivant à propos de *Chang*, le réalisateur de films d'expédition Vladimir Erofeev insiste également sur l'aspect authentique du matériau filmique et ce, bien que le film porte la marque (infamante) du « *made in USSA* [*sic*]³⁵⁷ » : il « fait sortir le spectateur du cadre étroit de l'atelier [studio] et le transporte dans le monde merveilleux de la jungle³⁵⁸ ». Les autochtones non professionnels qui jouent leur propre rôle remplacent aisément les acteurs formés aux méthodes de jeu théâtral, même les bêtes sauvages, puisqu'elles sont à ses yeux « bien plus saisissantes que la “mémoire affective

³⁵³ Voir le certificat délivré par le Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite du 25 mars 1929. GFF CM-E 85/14 (feuillet non numérotés).

³⁵⁴ Il faut noter qu'un autre film de Flaherty est visible sur les écrans soviétiques : *Ombres blanches* (*White Shadows of the South Seas*, 1928, coréalisé avec W.S. Van Dyke) sous le titre *Les Ombres blanches des mers du Sud* (*Belye teni južnyx morej*). Mais cette œuvre n'est jamais citée parmi les modèles à suivre. Le film est répertorié comme long-métrage avec une licence d'exploitation commerciale en URSS dans Upravlenie kinofikacii pri SNK RSFSR, *Spisok dejstvujuščego fonda fil'm tresta Rossnabfil'm po sostojaniju na 1-e maja 1934 g.*, Moscou, Roskinoizdat, 1934, p. 51.

³⁵⁵ Xris. Xersonskij, « Teatr i iskusstvo. Pervye šagi Goskino (Itogi sesona) », *Izvestija*, 29 juin 1924, p. 6.

³⁵⁶ *Ibid.* Les italiques sont en gras dans l'original.

³⁵⁷ En anglais dans le texte. V. Erofeev, « O “Čange” », *Sovetskij èkran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 4.

³⁵⁸ *Ibid.*

[*pereživanie*]” des acteurs à la mode³⁵⁹ ». Le refus de l’acteur pour lui préférer des personnes « authentiques » répond au souhait d’augmenter la dimension ethnographique des films sur les minorités nationales. Cela est vu comme permettant d’éviter la caricature ethnique reprochée aux premiers films soviétiques.

La méthode « docufictionnelle » mise en place dans ces films intéresse tout autant par sa dimension authentique que par l’impression de saisir une certaine vérité, et cela au moment même où le cinéma soviétique développe le kulturfilm [*kul’turfil’m*], genre hybride entre fiction et documentaire et dont le but est avant tout éducatif (dans les différents sens du terme : éducation politique, technique, à l’hygiène, etc.). Le kulturfilm est à cette période (entre 1926 et 1931) un genre alors en plein développement qui sert de « caution » idéologique justifiant les tendances commerciales des studios³⁶⁰.

En 1928, alors que *Nanouk* est à l’affiche, le même Khersonski développe ses arguments à propos de la place que le film de Flaherty doit occuper dans la cinématographie soviétique. Dans la revue spécialisée *Sovetskij èkran*, le critique explique en quoi *Nanouk* est un modèle idéal de kulturfilm :

À la projection de *Nanouk*, on commence à comprendre comment il faut faire un kulturfilm ethnographique. *Nanouk*, en italiques, est une déclaration artistique totale à tous nos cinéastes qui démolissent des caméras et, jusqu’à présent, gâchent un métrage considérable de pellicule pour l’amère expérience de « kulturfilms » médiocres et un peu ennuyeux³⁶¹.

En termes esthétiques, la méthode Flaherty-Cooper-Schoedsack permet aussi de concrétiser la « factographie » et de fournir un modèle de cinéma non-joué en cette fin d’années 1920. La décennie est en effet marquée par une intense discussion théorique entre ce qu’on nommera le documentaire (non-joué) et la fiction (joué), laissant apparaître des significations multiples et des formes très diverses quant aux notions discutées³⁶². La

³⁵⁹ *Ibid.* Erofeev fait ici une référence à peine masquée à la méthode prônée par le célèbre metteur en scène de théâtre Konstantin Stanislavkij (1863-1938). Sur la question des acteurs, voir la troisième partie.

³⁶⁰ Oksana Sarkisova, « The adventures of the Kulturfilm in Soviet Russia », in Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016, pp. 92-116 ; de la même, « “Life as it should be ?” Early Non-Fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary », *Medien und Zeit*, n° 1, 2003, pp. 41-61.

³⁶¹ X. Xersonskij, « Nanuk », *Sovetskij èkran*, n° 36, 4 septembre 1928, p. 8.

³⁶² Voir à ce propos Oksana Sarkisova, « “Life as it should be ?” », art. cit. ; Valérie Pozner, « “Joué” versus “non-joué” : la notion de “fait” dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS »,

factographie, d'abord un genre littéraire qui veut rompre avec la fiction et ne présenter que des faits bruts, s'insère dans le cinéma autour de la question de la « documentalité » de l'image. Portée notamment par Dziga Vertov et son concept de la « vie saisie à l'improviste » par le « ciné-œil [*kino-glaz*] » de la caméra, supposé plus parfait et objectif que l'œil humain, cette idée met l'accent sur le fait brut et rejette l'idée de la mise en scène fictionnelle, en particulier l'usage de l'acteur. La période du premier plan quinquennal (1928-1932) constitue un moment de « floutage du joué et du non-joué³⁶³ ». De nombreux films se situent à la frontière des deux genres, intégrant des éléments fictionnels et documentaires³⁶⁴. Ainsi *Nanouk*, *Chang* et, dans une moindre mesure, *Moana* font figure de modèles, même si les débats ne sont pas clos quant à la proportion laissée au « joué » dans ces films. *Nanouk* est vu par certains comme un film issu du « fait ordinaire et quotidien [*obydennyj žitejskij fakt*]³⁶⁵ », tandis que d'autres lui reprochent de ne pas être encore un film authentiquement documentaire [*dokumental'nyj*], de ne pas saisir la vie à l'improviste à cause de ses scènes reconstituées³⁶⁶. De son côté, *Chang* est perçu comme faisant encore mieux que les films de Flaherty du fait qu'il présente un matériau non joué superposé à une ligne dramatique plus affirmée³⁶⁷, alors que d'autres estiment qu'il « s'abaisse » par son recours à la « mise en scène [*inscenirovka*] lamentable³⁶⁸ ».

Pour les critiques, le premier film de Flaherty propose surtout une expérience impossible au théâtre, en peinture ou en littérature, qui ne peut avoir lieu qu'au cinéma : un sentiment de « vie » qui transporte le spectateur dans le monde de *Nanouk*. Le secret de cette expérience résiderait dans le fait que le réalisateur/opérateur a vécu treize mois avec la famille de « *Nanouk* ». Il en va de même pour *Chang*. Un encart publicitaire reprend une longue citation d'Anatoli Lounacharski (1875-1933), alors encore commissaire du peuple à l'Instruction publique (le Narkompros, dont dépend l'industrie cinématographique), publiée

Communications, n° 79, 2006, pp. 91-104 ; Elizabeth Astrid Papazian, *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2009.

³⁶³ Graham Roberts, *Forward Soviet ! History and Non-fiction Film in the USSR*, Londres-New York, I.B. Tauris, p. 116. Voir en particulier les chapitres « From Realism to *Realpolitik* », pp. 108-121 et « The not so strange death of Soviet documentary », pp. 122-139.

³⁶⁴ Graham Roberts donne le film de Mixail Kalatozov *Le Sel de Svanétie* (*Sol' Svanetij*, 1930) comme point de départ, mais on voit que les débats commencent avant. *Ibid.*, p. 114. Voir également Myriam Tsikounas, « Dziga Vertov et Mihail Kalatozov : deux cinéastes au confluent de la fiction et du documentaire », in Gilles Menegaldo, Claude Murcia (dir.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, La Licorne-UFR de Langues et Littératures, 1992, pp. 117-130.

³⁶⁵ N. Kaufman, « Nanuk, Moana, Čang (Kuper i Flagerti) », *Sovetskij ekran*, n° 40, octobre 1928, pp. 4-5 (ici p. 4).

³⁶⁶ K. Fel'dman, « Nanuk », *Večernjaja Moskva*, 19 avril 1929.

³⁶⁷ N. Kaufman, « Nanuk, Moana, Čang (Kuper i Flagerti) », art. cit., p. 5.

³⁶⁸ V. Erofeev, « O "Čange" », *Sovetskij ekran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 4.

dans la revue corporatiste *Kino*, et qui donne, comme argument principal de la qualité du film, le temps passé sur place par les cinéastes : un an et demi, souligné par la typographie en capitales (Fig. 6)³⁶⁹.



Figure 6. Un tournage d'an et demi, gage de qualité³⁷⁰.
Encart publicitaire pour *Chang*. *Izvestija*, 20 mars 1929

Les trois films de la « trinité », *Nanouk* plus particulièrement, et c'est là le plus important dans l'axe de ce travail, proposent également un modèle en termes de représentation des nationalités minoritaires soviétiques, en vue de la naissance d'un cinéma ethnographique. Nikolaï Lebedev, cinéaste et historien du cinéma, recommande aux cinéastes soviétiques de suivre le modèle de Flaherty : enregistrer l'« exotique », l'« archaïque » et le traditionnel sans décors ni acteurs³⁷¹. Un long article de *Sovetskij ekran* note que, avec son film, « Flaherty a démolì le regard “condescendant” du scientifique bourgeois et de la ciné-ethnographie bourgeoise sur les prétendus “inférieurs”, les tribus indigènes³⁷² ». Le fait que Flaherty ait vécu un an dans le Nord (et que Cooper et Schoedsack aient passé un an et demi dans la jungle) aurait détruit la « séparation condescendante et ironique³⁷³ » entre Blancs et indigènes prônée par l'idéologie capitaliste, elle-même liée à la politique coloniale. Aussi ces modèles offrent des directions à suivre pour les films soviétiques, notamment les films d'expédition qui, selon un article de *Sovetskij ekran*, se ressemblent tous et se bornent à filmer

³⁶⁹ *Izvestija*, 20 mars 1929, p. 6. L'encart cite *Kino*, n° 15 (221).

³⁷⁰ Traduction de la publicité : « De tous les films que j'ai vus, cette fois, je mets *Chang* à la première place. Le film a été fait par le célèbre chasseur d'éléphants, le major Cooper avec un opérateur et deux ou trois assistants. Il s'est glissé dans l'épaisse jungle du Siam et Y A PASSÉ UN AN ET DEMI. Il a fallu beaucoup de persévérance, d'ingéniosité, de prudence et de tact dans les relations avec les indigènes pour faire cet ADMIRABLE PRODIGE CINÉMATOGRAPHIQUE. »

³⁷¹ Oksana Sarkisova, « The adventures of the Kulturfilm in Soviet Russia », art. cit., pp. 96-97.

³⁷² N. Kaufman, « Nanuk, Moana, Čang (Kuper i Flageri) », *Sovetskij ekran*, n° 40, octobre 1928, p. 4.

³⁷³ *Ibid.*

des panoramas de villes ou de monuments au lieu de filmer des gens dans leurs pratiques culturelles. Pour remédier à cela, le journal préconise aux cinéastes de partir passer du temps avec les membres des sociétés filmées³⁷⁴.

D'autres arguments, moins directement idéologiques ou politiques à première vue, contribuent au choix de ces films comme modèles. *Nanouk*, *Moana* ou *Chang* semblent plus faciles à faire que des films plus directement politiques : il apparaît en effet plus simple « de faire un kulturfilm intéressant sur un sujet géographique ou ethnographique “concret” avec un matériau exotique, plutôt que sur une question sociale “abstraite”³⁷⁵ ». Et, de manière encore plus prosaïque, ces films permettent de proposer des produits à l'export, sans se heurter systématiquement à la censure, comme c'est le cas des films soviétiques à l'étranger du fait de leur caractère hautement idéologique, qui les rend *de facto* inexportables. Pour ce genre de films, basés sur le thème de la lutte des humains contre les éléments, l'Union soviétique offre un potentiel sous-exploité, selon l'auteur anonyme d'un article des *Izvestija*, qui cite à ce propos le matériau disponible : les étendues de Sibérie, les toundras et les taïgas, et des diverses expéditions d'exploration géologiques, entre autres. Selon lui :

En travaillant ce matériau, on peut faire des films idéologiquement réservés [*ideologičeski vyderžannye*], et artistiquement expressifs [*xudožestvenno značitel'nye*] et, en termes d'export, infiniment plus riches que *Nanouk* et *Chang* ou que nombre de films de fiction idéologiques [*xudožestvenno-ideologičeskie fil'my*] soviétiques³⁷⁶.

Les trois films états-uniens semblent ainsi offrir une méthode prête à l'emploi, qui réglerait de nombreux problèmes : la rupture avec la théâtralité « bourgeoise » et l'intégration du peuple par, d'un côté, le refus des acteurs professionnels et, de l'autre, l'impératif de tourner sur place *avec* les populations filmées ; un modèle en termes de représentation des minorités ; et, accessoirement, un moyen de diffuser et de populariser l'idéologie soviétique à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières de l'Union.

Pour adapter ce modèle en URSS, les autorités soviétiques envisagent d'importer non seulement les méthodes de création de *Nanouk-Moana-Chang*, mais également les cinéastes à l'origine de ces trois films. Bien que je n'aie pas retrouvé de documents officiels attestant ces invitations, plusieurs éléments biographiques, ainsi que des coupures de presse, démontrent

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Ippolit Sokolov, « Put' kul'turfil'mu », *Kino i žizn'*, n° 21, 1930, p. 15-16. Cité par Oksana Sarkisova, « The adventures of the Kulturfilm in Soviet Russia », art. cit., p. 96.

³⁷⁶ V. G-ov, « Ob èksporte sovetskoi fil'my », *Izvestija*, 3 octobre 1929, p. 3.

que les réalisateurs en question ont été approchés³⁷⁷. Dans les deux cas, toutefois, les tentatives se soldent par un échec.

Les réalisateurs de *Chang*, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, sont invités par l'Union soviétique *via* Paramount Pictures, dès leur premier succès. L'œuvre en question, *L'Exode* (*Grass, A Nation's Battle for Life*, 1925), tournée en 1923-1924, porte sur la migration du peuple Bakhtiari dans le sud-ouest de l'Iran et connaît un succès inattendu au box-office états-unien³⁷⁸. Visiblement, les autorités soviétiques souhaitent produire un film similaire afin de dissuader certaines nationalités de l'Union de nomadiser³⁷⁹. Cependant, les deux réalisateurs refusent. Ils sont en effet violemment anticommunistes. Cooper, en particulier, s'était même porté volontaire pour combattre l'avancée bolchevique en Pologne entre 1919 et 1921. Blessé près de Varsovie, il est capturé par les bolcheviks, échappe de peu à l'exécution, et fait neuf mois de captivité avant de s'évader de son camp de prisonniers³⁸⁰.

Flaherty, qui de son côté n'a pas de rancune particulière contre l'URSS, reçoit la proposition avec plus d'intérêt. Fin 1930, comme le rapporte le journal corporatiste *Variety*, l'industrie cinématographique californienne bruisse de rumeurs selon lesquelles le gouvernement soviétique « voudrait faire une descente [*take a raid*] à Hollywood dans le but d'importer des réalisateurs, des opérateurs et des techniciens, pour produire des films spécialement élaborés pour la distribution sur les marchés anglophones³⁸¹ ». Robert Flaherty, qui cherche à s'éloigner d'Hollywood, est le premier à accepter l'engagement. En 1929-1930, ses rapports avec l'industrie hollywoodienne se sont détériorés après l'arrêt de la production d'*Acoma* (1929), film non achevé sur les Amérindiens, et la mauvaise expérience de *Tabou* (*Tabu. A Story of the South Seas*, 1930), tourné en Polynésie avec le réalisateur allemand Friedrich Murnau. Six mois plus tard, alors à Berlin, il est toujours en attente d'un accord avec les Soviétiques : il retarde indéfiniment son départ d'Allemagne le temps de finaliser les négociations et le montage financier³⁸². Les discussions sont bien avancées : le tournage doit

³⁷⁷ Les coupures de presse états-uniennes en question et citées ci-dessous sont conservées au RGALI, sous la cote 2617, dans le fonds Monoszon Lev Issakovič (1886-1938), président d'Amkino jusqu'en 1931. Amkino corporation, fondé en 1922, est l'organisme de distribution du cinéma soviétique en Amérique (États-Unis et Cuba) dans les années 1920 et 1930.

³⁷⁸ Le film est connu en Union soviétique sous le titre *Trava*. En français, le titre a été traduit par *L'Exode*.

³⁷⁹ Kevin Brownlow, « *Grass (L'Exode)* », in Thierry Lefebvre, Philippe-Alain Michaud (dir.), *Exotica. L'attraction des lointains*, 1895, hors-série, mai 1996, p. 99 ; Bahman Maghsoudlou, *Grass. Untold Stories*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 2009, p. 262.

³⁸⁰ « *Memoirs of King Kong Director and War Hero at Hoover* », *Hoover Institution. Board of Trustees of Leland Stanford Junior University*, 4 mars 2014. <http://www.hoover.org/news/memoirs-king-kong-director-and-war-hero-hoover> (consulté le 12 octobre 2016).

³⁸¹ Anonyme, « Am. crews for Russian films as release bids », *Variety*, 10 décembre 1930.

³⁸² Anonyme, « Flaherty's Moscow-made », *Variety*, 16 juin 1931.

être de longue durée, la compagnie allemande Ufa va fournir la pellicule et il est prévu que Flaherty reste propriétaire de son négatif pour l'exploitation sur le marché international, tandis que l'URSS, dans son marché intérieur, pourra exploiter le film à sa guise, y compris le remonter si besoin³⁸³. Le sujet du film reste cependant indéterminé. Selon le réalisateur Fred Zinnemann, alors assistant pressenti pour le tournage en URSS, Flaherty veut faire un film sur les civilisations « mourantes » d'Asie centrale, un « monument à une culture perdue³⁸⁴ », à la manière de *Nanouk*. Mais les autorités soviétiques insistent pour faire un film sur la vie misérable de ces peuples avant la Révolution et la modernisation de la vie des peuples « primitifs »³⁸⁵. Les deux parties n'arrivant pas à se mettre d'accord, le projet tourne court. Flaherty part finalement travailler en Grande-Bretagne, où il réalise *La Grande-Bretagne industrielle* (*Industrial Britain*, 1931).

La non-aventure de Flaherty, Cooper et Schoedsack en URSS illustre à la fois la fascination que leur films exercent sur le terrain soviétique, où l'industrie est prête à les accueillir pour qu'ils implantent leur méthode cinématographique, et le clivage idéologique entre les deux mondes capitaliste et communiste. Le refus de Cooper (et Schoedsack), comme l'échec des négociations avec Flaherty sont dus avant tout à des raisons idéologiques. Au-delà de la méthode de création qui semble idéale aux yeux des cinéastes soviétiques en quête de modèle, l'idéologie est le point de tension sur lequel s'achoppent les critiques soviétiques aux trois films. En effet, malgré leurs qualités et potentiel, les modèles proposés par la trinité *Nanouk-Moana-Chang* restent quand même des produits « bourgeois » à corriger et dépasser.

B) Entre rejet idéologique et reprise de motifs visuels

a) Des modèles « bourgeois » à dépasser

Aux yeux des Soviétiques, les docufictions pris en exemple ne rendent pas suffisamment compte de la réalité sociale et/ou coloniale, et ne sont pas assez documentés. À propos de *Chang*, le réalisateur de films d'expédition Erofeev trouve le film problématique en

³⁸³ Paul Rotha, *Robert J. Flaherty. A biography*, (édité par Jay Ruby), Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 96.

³⁸⁴ Fred Zinnemann, *Interviews*, édité par Gabriel Miller, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 39.

³⁸⁵ *Ibid.* Dans son ouvrage biographique sur Flaherty, Rotha indique que, d'après le documentariste britannique John Grierson, le film devait porter sur les femmes russes. Cependant, toutes les autres sources indiquent un sujet centrasiatique. Pour en avoir le cœur net, il faudrait étudier les archives personnelles de Flaherty, conservées à New York. Le fonds « Robert Joseph Flaherty papers » de la Columbia University Library contient une section des projets non réalisés du réalisateur, dont sa correspondance avec l'Union soviétique. Je n'ai malheureusement pas pu consulter ces archives à ce jour.

ce qu'il ne fait ni mention de la situation politique, ni n'est précis en termes plus simplement géographiques. Si le film était soviétique, il devrait, selon Erofeev, répondre aux questions suivantes :

Où se trouve le Siam ? Quelle est sa population ? Qu'est-ce que la jungle ? Quelle est l'économie des Siamois ? Quelle est la nature de leurs rapports sociaux ? Quelles sont leurs relations avec les impérialistes ? Où en sont les germes de la nouvelle vie [*rostki novogo*] ? Les progrès du prolétariat³⁸⁶ ?

De la même manière, *Moana* est jugé comme contenant « très peu de données factuelles sur le mode de vie des Polynésiens³⁸⁷ » et les censeurs soviétiques trouvent que « celles qu'on a sont traités [le sont] selon un ton trop idyllique et mielleux³⁸⁸ ». Le défaut majeur du film est qu'il ne reflète pas la réalité des rapports coloniaux³⁸⁹. En règle générale, les kulturfilms étrangers sont perçus, malgré leur qualité formelle, comme des véhicules de la morale et de l'idéologie bourgeoise et capitaliste³⁹⁰. Il apparaît alors indispensable de rectifier politiquement les films étrangers pour les adapter au contexte soviétique. Distribués en URSS, les films étrangers peuvent être « introduits » par des conférences et/ou des débats avec le public³⁹¹, accompagnés lors de leur sortie par des livrets explicatifs³⁹², voire transformés par l'ajout de cartons qui reflètent plus explicitement la vision du monde bolchevique, encore fortement teintée d'internationalisme.

L'exemple de la « rectification » de *Moana* est éloquent³⁹³. La liste des intertitres conservée au Gosfilmofond, comparée à une copie du film en version originale, montre la

³⁸⁶ V. Erofeev, « O "Čange" », *Sovetskij ekran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 4.

³⁸⁷ Zakljuchenie daté 6 mars 1929 sans autre indication, signé rédacteur (signature illisible), directeur de la rédaction (signature illisible). Selon toute vraisemblance, il s'agit des conclusions du Comité pour le contrôle du répertoire (Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite) qui précèdent l'autorisation de sortie du film, puisque le document se termine par ces mots : « il convient tout de même de l'approuver en tant qu'exemple de réussite américaine ».

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Livret publicitaire *Moana (Syn južnyx morej)*, (auteur du libretto : S. Ruben), Tea-Kino-Pečat' (sans date, 1930), p. 7.

³⁹⁰ N. Kaufman, « Kul'turfil'ma na zapade », *Sovetskij ekran*, n° 21, 28 mai 1929, p. 12.

³⁹¹ Comme le suggère X. Xersonskij, « Nanuk », *Sovetskij ekran*, n° 36, 4 septembre 1928, p. 8.

³⁹² « Ce film étant tourné par une ciné-expédition bourgeoise, il ne montre évidemment pas dans son entier la situation véritable dans laquelle se trouve la population du Congo, qui dépend entièrement des impérialistes colonisateurs », proclame le livret publicitaire du film *À travers le Congo (Po Kongo)*, édition Tea-Kino-Pečat', (sans date). Selon la description du film donnée dans le livret qui ne comporte pas d'indication de réalisateur, il s'agit de *Voyage au Congo* (Marc Allégret, André Gide, 1927).

³⁹³ Cette « réadaptation » d'un film occidental au contexte idéologique anticipe les réajustements des « films-trophées », films occidentaux saisis par l'URSS durant la Deuxième Guerre mondiale et massivement diffusés pendant la période dite de « peu de films [*malokartin'e*] » de l'après-guerre.

façon dont le film est « réajusté » par l'ajout de cartons explicites, afin de donner des informations de type encyclopédique, économique et politique sur les îles Samoa, dont la population est l'objet du film³⁹⁴. D'un côté, la version originale dénote une vision romancée d'un peuple vivant de toute éternité dans un environnement édénique à l'aide d'une citation littéraire. De l'autre, la version soviétique insiste sur l'exploitation coloniale et la lutte autochtone, en précisant bien que le film ne correspond pas à la réalité politique (Tableau 1).

Intertitres de la version originale	Intertitres de la version soviétique
Cartons titre (<i>Moana, une romance de l'âge d'or</i>) et générique	Carton titre : <i>Moana (le fils des mers du Sud)</i> Essai ethnographique en 7 parties Réalisateur : Robert Flaherty
Ce film a été fait sur l'île britannique de Samoa, sous mandat néo-zélandais.	L'archipel des îles Samoa se compose de neuf îles et se trouve à l'ouest de la moitié Sud de l'océan Pacifique. Les îles les plus importantes, Savai'i, Upolu, etc., sont sous mandat néo-zélandais. Le reste appartient aux États-Unis.
« Le premier amour, le premier lever de soleil, la première île des mers du Sud forment des souvenirs à part. » Robert Louis Stevenson	Les îles les plus importantes sont Savai'i et Upolu.
Parmi les îles de Polynésie, il y en a une où la population conserve jusqu'à aujourd'hui la noblesse de leur grande race. C'est l'île de Savai'i dans l'archipel des Samoa. Dans l'un de ces villages, les auteurs ont vécu deux ans et c'est la générosité, l'hospitalité et la gentillesse de son peuple qui ont rendu possible ce drame de leurs vies.	Le principal instrument de l'exploitation coloniale est le COPRAH, la pulpe séchée de noix de coco. Afin d'augmenter la production de coprah, la population indigène doit payer un lourd impôt en nature, qui l'oblige à redoubler le travail. La résistance des indigènes, qui va jusqu'à la lutte armée, est cruellement réprimée.
Fialelei, petite-fille de l'illustre chef Seumanutafa — héros de l'ouragan Apia de 1889, ami intime et conseiller de Robert Louis Stevenson — a été notre interprète : sa compréhension et sa profonde compassion ont permis la confiance et la coopération de son peuple.	Le film <i>Moana</i> montre de manière intéressante la faune et la flore de l'île, mais le mode de vie des indigènes est montré de façon idyllique par le réalisateur américain et ne correspond pas à la réalité.

Tableau 1. Intertitres d'ouverture de *Moana*

Ce réajustement par les Soviétiques reflète effectivement la situation de l'archipel, où la lutte anticoloniale autochtone du mouvement Mau contre les autorités néo-zélandaises pour l'indépendance (obtenue finalement en 1962) prend de l'ampleur en ces années 1920. La répression contre ce mouvement pacifique atteint son apogée le « samedi noir » du 28 décembre 1929. Les intertitres soviétiques semblent suivre l'intensification de la lutte : ils

³⁹⁴ Liste des intertitres établie par le Glanyj komitet po kontrolju za repertuarnom pri Glavlite – sekcija po kontrolju kino-reperturom, 4 novembre 1929. GFF CM-E 85/14 (feuillet non numérotés).

sont ajoutés en novembre³⁹⁵. S'ils cherchent à traduire la portée politique, ces intertitres corrigés masquent toutefois la reconnaissance de la collaboration des habitants de l'île, et plus particulièrement du travail d'intermédiaire de l'interprète autochtone Fialelei, qui était signalée dans la version originale. Ce faisant, la « rectification » soviétique contribue à voiler la dimension collaborative, qui complexifie dans ce cas précis le rapport filmeur-filmé et, par conséquent, le rapport Blanc-autochtone³⁹⁶.

b) La scène archétypale de Nanouk

Le même reproche de manque de précision est fait à *Nanouk*. Comme l'écrit encore Khersonski à propos du film, celui-ci ne répond pas à des questions essentielles :

Comment l'Eskimo rencontre-t-il la civilisation et la culture ? Comment est-il attiré par le savoir et la maîtrise de la technique contemporaine ? Comment les représentants de la civilisation capitaliste bourgeoise, et les commerçants de fourrure qui représentent son pouvoir, le rencontrent-ils ? Pourquoi les Eskimos vivent encore, à notre époque « civilisée [kul'turnyj] », comme des sauvages primitifs et pourquoi s'usent-ils à la tâche [vytirajut] ? Si cela était montré dans le film comme il se doit, alors ce serait un film révolutionnaire. Mais, bien entendu, on n'a pas voulu faire cela à l'étranger. Et c'est à nous de l'ajouter par des conférences préalables [à la projection] ou des débats³⁹⁷.

Dans sa description, le critique semble négliger une des scènes clés du film : celle où Nanouk se rend au poste de commerce vendre ses fourrures et où le commerçant blanc lui fait découvrir la technologie moderne par le biais d'un gramophone. Sur un mur de fourrures suspendues, Nanouk semble ébloui et étonné d'entendre le son de l'appareil (que le spectateur n'entend pas, le film étant muet) et, pour essayer de comprendre le phénomène, met le disque à sa bouche et le mord (Fig. 7).

³⁹⁵ Une première version datée du 19 juin 1929 ne contient pas les intertitres sur la situation politique. GFF CM-E 85/14 (feuillet non numéroté).

³⁹⁶ Sur ce rapport, voir la troisième partie.

³⁹⁷ X. Xersonskij, « Nanuk », *Sovetskij èkran*, n° 36, 4 septembre 1928, p. 8.



Figure 7. Nanouk et le gramophone, scène séminale³⁹⁸.
Captures d'écran, *Nanouk*.

La scène a été abondamment commentée et critiquée comme un des lieux majeurs de la construction cinématographique des catégories du « moderne » et du « primitif ». Comme Fatimah Tobing Rony l'a mis en évidence dans son étude sur les débuts du film ethnographique, elle réaffirme au cinéma la différence, construite par l'anthropologie occidentale, entre l'homme blanc, moderne, et (ici) l'Inuit, l'homme primitif, *via* le motif de la technologie³⁹⁹. La séquence met l'accent sur la supposée préoccupation prioritaire de subsistance des Inuits⁴⁰⁰, en même temps qu'elle exprime la naïveté de Nanouk, signe de son authenticité, face au gramophone. Cependant, cette mise en scène masque la réelle maîtrise technologique des instruments cinématographiques par les Inuits qui ont participé au tournage du film en tant qu'assistants⁴⁰¹, aspect soigneusement masqué par le film. La séquence du gramophone va dans le même sens que le film tout entier, qui reconstruit un monde inuit passé, où les autochtones sont ignorants des technologies modernes, alors qu'au moment du tournage ceux-ci utilisent le fusil pour chasser et connaissent l'usage du gramophone⁴⁰². La suite de la scène au poste de commerce montre le commerçant blanc donner de l'huile de castor au fils de Nanouk pour le soulager, car il a mangé trop de biscuits et de lard (*i. e.* il ne sait pas se contrôler). Les Blancs sont clairement représentés dans une position supérieure à la fois en termes technologiques et médicaux. Enfin, cette séquence clé met aussi en scène le rapport commercial Blanc-autochtone, caractérisé par l'échange des fourrures. Le film est, il faut le rappeler, produit par la compagnie française de négoce de fourrures Revillon Frères. Le mur de fourrures en fond rappelle la raison de la venue de Nanouk au poste de commerce

³⁹⁸ Traduction du carton : « Par égards pour le grand chasseur Nanouk, le commerçant le divertit et tente de lui expliquer le principe du gramophone — comment l'homme blanc met sa voix "en boîte". »

³⁹⁹ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁴⁰⁰ Scott MacKenzie, « The Creative Treatment of Alterity: Nanook as the North », *art. cit.*, p. 204.

⁴⁰¹ Jay Ruby, *Picturing Culture*, *op. cit.*, pp. 87-91.

⁴⁰² Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, p. 109.

et donc « sa rencontre avec la civilisation et la culture », pour reprendre les termes de Khersonski.

Si la scène ne répond pas à toutes les questions posées par Khersonski sur le mode encyclopédique, elle n'en décrit pas moins un rapport entre les autochtones et les Blancs, caractérisé par la différence culturellement construite Primitif-Civilisé et l'échange de fourrures entre les deux parties. Est-ce parce que ce rapport ressemble à s'y méprendre à celui qui engage peuples du Nord et *Loutchas* en Russie qu'il n'est pas vu par le critique ? Rappelons pour mémoire que les peuples du Nord sont classés au dernier stade de l'évolution selon l'échelle du progrès soviétique et considérés comme « arriérés ». On peut donc se poser la question, d'autant plus que les mêmes motifs vont se retrouver dans les films soviétiques à venir. La scène d'échange des fourrures s'y déclinera alors en deux temps : un « commerce inéquitable » entre autochtones exploités et marchands tsaristes ou étrangers, puis le rétablissement de la justice par l'arrivée des bolcheviks, qui transforment l'exploitation en « commerce équitable ». De même, la scène de la démonstration de la technologie, doublée de la médecine, présentée par les bolcheviks aux autochtones est également adaptée au contexte soviétique et/ou citée dans nombre de films ultérieurs. Citons pour exemple les scènes de *La Sixième Partie du monde* ou des *Romantiques*, toutes deux analysées plus loin, où des bolcheviks font écouter à des autochtones ébahis un disque sur lequel est gravée la voix de Lénine⁴⁰³.

Cette scène de *Nanouk*, que le critique soviétique néglige ici d'analyser, formera une sorte de « patron » du motif de la modernisation des peuples autochtones du Nord par la révolution bolchevique. Les articles de presse de l'époque, qui engagent les cinéastes soviétiques à adapter la méthode docufictionnelle, ne mentionnent étrangement jamais cette scène qui, plus que la méthode de création, connaîtra une certaine fortune en URSS. Pressés d'importer la forme, les cinéastes importeront finalement le fond : la représentation filmique d'un rapport inégal moderne-primitif *via* le motif de la technologie. Cette reproduction cinématographique révèle en creux la matrice modernisatrice commune partagée par les mondes capitaliste et communiste⁴⁰⁴.

*
* *

⁴⁰³ Sur ces motifs dans la cinématographie soviétique, voir les chapitre 3 et 5.

⁴⁰⁴ Voir à ce propos Madina Tlostanova, « Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality », *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 48, n° 2, mai 2012, pp 130-142.

La révolution d'Octobre a des conséquences certaines sur la représentation cinématographique des peuples du Nord. Alors que, sur l'écran prérévolutionnaire, ceux-ci restent cantonnés dans l'espace exotisant des films de vues, la rupture de 1917 entraîne leur entrée dans la fiction. Sous l'impulsion de la nouvelle politique bolchevique des nationalités, le cinéma soviétique en fait des personnages individualisés (au lieu de les restreindre à des types). À ce titre, le film participe de l'inclusion des peuples du Nord au sein de la nouvelle communauté historique multinationale.

Cependant, les premières expériences de films de fiction avec des personnages autochtones, comme l'a montré l'exemple de *Khabou*, sont accusées de reprendre les codes de l'ancien régime et de ne pas suffisamment marquer la rupture en termes de rapports ethniques à l'intérieur de l'Union. De la même manière que les intrigues filmiques sont censées exprimer l'opposition entre l'ancien et le nouveau, le cinéma dans son ensemble doit incarner la nouvelle manière d'appréhender le monde. Aussi, le film doit rompre avec les manières du passé. L'insatisfaction liée à la représentation n'est pas spécifique à la thématique des peuples du Nord. Comme l'ont montré des travaux antérieurs, l'enjeu est désormais d'offrir une image « dés-exotisée », voire décolonisée à des nationalités qui sont pensées de plus en plus comme public potentiel des films⁴⁰⁵. Le traitement ethnographique de l'image offre une solution qui semble idéale : la précision scientifique permet de dépeindre les nationalités d'une manière qui serait authentique et, donc, respecterait les cultures filmées, membres de la communauté soviétique, au lieu d'en donner une caricature exotique destinée à un auditoire exogène.

Cette injonction semble contradictoire avec les premiers films prérévolutionnaires sur les peuples du Nord, qui étaient justement restreints au strict cadre ethnographique. Aussi la nouveauté apportée par le cinéma soviétique (par rapport au cinéma russe) est bien de tenter une fusion du style ethnographique et de la dramatisation fictionnelle. À cette fin, les films étrangers « ethnofictionnels » de Flaherty et du duo Cooper et Schoedsack font figure de modèle, générant à la fois influence et rejet. Ces films semblent en effet offrir une méthode qui permet de relever les nouveaux défis que s'est lancés l'art cinématographique, même si leur contenu politique doit être révisé. Bien qu'ils présentent une tendance ethnographique, ces films, et c'est là un point important, ne rejettent pas complètement la dramatisation et la création de personnages, au premier rang desquels on trouve Nanouk, personnage iconique.

⁴⁰⁵ Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., pp. 125-127 ; Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 36-40. Sur les spectateurs autochtones, voir le chapitre 3.

Parmi les principes sur lesquels se concentrent les cinéastes soviétiques, le premier à avoir un impact concret sur les films à venir est le tournage sur place, loin des studios, et sans recourir à des acteurs professionnels, mais au contraire en employant des personnes réelles issus de la nationalité qui fait l'objet du film. Ce premier principe permet de rompre avec la dimension factice dénoncée d'un cinéma empreint de théâtralité et de générer une aura d'authenticité autour des films, qui se confond avec l'injonction ethnographique. Par le refus des acteurs, il donne aussi la possibilité d'intégrer le peuple au processus filmique selon l'optique révolutionnaire.

Ce modèle ethnofictionnel semble particulièrement adéquat pour filmer les minorités et il sera effectivement mis en œuvre dès les films suivants sur le thème des peuples du Nord. Une série de films soviétiques d'expédition voit le jour, avec des œuvres comportant un plus ou moins grand degré de dramatisation et qui reprennent certains aspects de la méthode Flaherty-Cooper-Schoedsack. Mais, en accord avec l'idéologie de la rupture, ils offrent un contenu qui se veut plus spécifiquement soviétique en termes de rapport entre les peuples.

CHAPITRE 2 :

« CINÉ-EXPÉDITIONS » ET « ETHNOGRAFICTIONS »

SUR LES PEUPLES DU NORD

1) Les « ciné-expéditions » : adapter une forme transnationale à l'idéologie soviétique

A) Décoloniser le regard ?

a) La ciné-expédition : un regard et une pratique cinématographique coloniaux

Une des missions que s'est attribué le cinéma soviétique des années 1920 est de cartographier l'espace soviétique à l'écran dans sa dimension multiethnique, de lui offrir une représentation visuelle⁴⁰⁶. La « ciné-expédition [*kinoèkspedicija*] », qui connaît une période florissante en Union soviétique entre le milieu des années 1920 et le milieu des années 1930, fait partie des « genres » privilégiés pour remplir cette tâche. Ce type de film est en outre présent massivement sur les écrans du monde occidental. L'entre-deux guerres connaît en effet un engouement pour les « films d'explorateurs » et constitue à cet égard une sorte d'âge d'or⁴⁰⁷. De ce mouvement mondial naîtront trois sous-genres : le film ethnographique, dont les fondements se mettent définitivement en place sur les plans théorique et esthétique dans les années 1950⁴⁰⁸, le cinéma d'éducation populaire [*naučno-populjarnoe kino*] et le film de fiction dans un contexte « exotique »⁴⁰⁹. C'est la raison pour laquelle, bien que ce travail de thèse soit consacré à la fiction, plusieurs films aujourd'hui classés comme « documentaires » seront analysés ici⁴¹⁰. En effet, des films comme *La Sixième Partie du monde* (*Šestaja čast'*

⁴⁰⁶ Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003 ; Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 4, n° 3, 2010, pp. 321-344.

⁴⁰⁷ Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours*, Paris, Chavane, 1950, p. 39. Voir également Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact. Expeditions, Anthropology, and Popular Culture*, Washington, Smithsonian Institution, 2013 ; Émilie de Brigard, « Historique du film ethnographique », art. cit., p. 28.

⁴⁰⁸ Le Bureau international du Film d'ethnologie et de géographie humaine est constitué en 1947 par A. Leroi-Gourhan et Henri Reynaud, chargé du département de la cinématographie au musée de l'Homme à Paris. Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration*, op. cit., p. 34.

⁴⁰⁹ Oksana Sarkisova, « Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism », *October*, Vol. 121, 2007, p. 20.

⁴¹⁰ Rappelons que le mot « documentaire » appliqué à un film apparaît seulement en 1926 sous la plume de John Grierson, à propos du film de Flaherty *Moana*. (John Grierson, « Flaherty's Poetic *Moana* », *New York Sun*, 8

mira, 1926) de Dziga Vertov ou *Les Gens de la forêt* (*Lesnye Ljudi*, 1928) réalisé par Alexandre Litvinov sont essentiels dans la mise en place des motifs et formes filmiques sur les peuples du Nord. Par ailleurs, la pratique cinématographique expéditionnaire⁴¹¹ soviétique est historiquement circonscrite dans la « période de floutage entre cinéma joué et non-joué » (les termes dans lesquels le débat fait rage en URSS). Enfin, en tant qu'approche filmique qui entend donner une représentation véritablement soviétique de l'Autre, dans la forme et le fond, les ciné-expéditions forment un cadre de référence pour le futur régime de représentation des peuples autochtones du Nord dans le cinéma soviétique. Autant de raisons qui justifient pleinement l'inclusion de films de non-fiction au sein du corpus de cette thèse⁴¹².

Dans l'histoire du cinéma d'expédition mondial, l'œuvre de Flaherty, *Nanouk l'Esquimau*, fait figure, sinon d'œuvre pionnière, du moins de déclencheur d'une vogue. Un nombre impressionnant de films lui empruntent le fond et la forme, que ce soit en situant son action au Groenland, en Alaska ou en Laponie⁴¹³. Sans se limiter au Grand Nord, le cinéma d'expédition sillonne l'Afrique, l'Asie et la région pacifique⁴¹⁴. Le mouvement cinématographique expéditionnaire va cependant toujours dans le même sens : des opérateurs des centres impériaux partent filmer les peuples non occidentaux des pays colonisés.

Tous ces films, conçus pour un public occidental, créent une relation du regard particulière entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés. Cette relation s'enracine dans la fascination de la différence, et le plus souvent accentue les contrastes entre Soi et l'Autre, entre le « moderne » et le « primitif », notamment en renforçant la centralité et la référencialité absolue de la position occidentale⁴¹⁵. La grande inconnue de ces tournages reste

février 1926). Le même Grierson pose les premières théories de l'art filmique documentaire dans son livre *First Principles of Documentary* en 1932.

⁴¹¹ Bien que le terme russe *kino-èkspedicija* puisse désigner quasiment tout tournage en extérieur loin des studios, j'emploierai ici le terme « expéditionnaire » à dessein. Les tournages dont il est question dans cette partie sont en effet toujours longs (plusieurs mois, voire plus d'un an) et dans des régions lointaines, éloignées des centres urbains et des grands axes de communication. En cela, ils se rapprochent des films d'expédition tournés par des Occidentaux dans des pays lointains.

⁴¹² Pour une étude approfondie des films de non-fiction des années 1920 et 1930 sur la question nationale, je renvoie le lecteur à l'ouvrage d'Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, *op. cit.*

⁴¹³ Par exemple : *La Croisière blanche* (*Adventures in the Far North*), États-Unis, 1923. Gaumont. Production : Max Fleischer ; *La Dernière Expédition polaire de Rasmussen*, France (?), 1923. Films Aubert ; *Milak, chasseur du Groenland* (*Milak, der Grönlandjäger*), Allemagne, 1928. Réalisation : Georg Asagaroff, Bernhard Villingner.

⁴¹⁴ Par exemple : *Au cœur de l'Afrique sauvage*, Suède, 1922. Réalisation : Oscar Olsson ; *Moana*, États-Unis, 1925. Paramount. Réalisation : Robert Flaherty ; *La Croisière noire*, France, 1926. Réalisation : Alain Poirier. Opérateur : Georges Specht ; *La Croisière jaune*, France, 1934. Réalisation : André Sauvage, Léon Poirier. Pour une filmographie plus complète, se reporter à Jean Thévenot, *Cinéma d'exploration*, *op. cit.*, pp. 43-51. Voir également Émilie de Brigard, « Historique du film ethnographique », *art. cit.*, pp. 28-31.

⁴¹⁵ John P. Homiak, « Foreword », in Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. viii ; Marc-Henri Piault, « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Vol. 1, n° 2, juillet-septembre 1995, p. 12.

malheureusement, dans la majorité des cas, la façon dont les peuples filmés, objets du regard, percevaient leurs filmeurs. Les sources sur ce sujet manquent la plupart du temps⁴¹⁶. Cette omission confirme par défaut le but premier de ces tournages : créer une image de l'Autre destinée au public issu de la société des filmeurs, comme un miroir déformant. Ce faisant, ces films parlent plus des sociétés qui les ont faits que de celles figurées à l'écran.

La forme expéditionnaire est d'abord caractérisée par la rhétorique de la protection et de la fixation sur pellicule d'un monde (d'un peuple, d'un mode de vie) perçu comme au bord de la disparition, selon un procédé que la spécialiste du cinéma ethnographique Fatimah Tobing Rony nomme la « taxidermie » filmique : la reconstruction nostalgique d'une humanité supposément plus authentique et menacée de disparition par la modernité des sociétés industrielles et coloniales⁴¹⁷. Cette forme filmique reprend le principe de l'« anthropologie du sauvetage » (ou « ethnologie d'urgence ») : résumer une culture entière en une heure ou deux, à la manière des ouvrages ethnographiques qui réduisent une culture à un volume. Ce rapport reproduit la rhétorique que Rony décrit comme la délimitation entre peuples « ethnographiables » (ceux à qui l'on dénie une histoire et qui sont étudiés par les ethnographes) et peuples « historifiâbles » (ceux à qui l'on attribue une histoire et qui sont étudiés par les historiens), les premiers étant filmés par les seconds⁴¹⁸. Cette rhétorique est racialement déterminée (du moins dans la conception de la culture populaire à qui elle s'adresse) et construite sur la domination des uns sur les autres⁴¹⁹. En termes cinématographiques, « *l'historifiable* est le public non-racisé, blanc, occidental, urbain qui constitue le spectateur qui regarde le spectacle de l'Autre, racisé, non blanc, non occidental, non urbain, sujets *ethnographiables* des films ethnographiques⁴²⁰ ». La relation de départ entre filmeurs et filmés est donc biaisée d'entrée et se caractérise par une asymétrie. Au cinéma, elle se traduit par un privilège du regard, caractéristique du cinéma ethnographique, dont la centralité et la pertinence n'est pas remise en question⁴²¹, ce que le théoricien du film

⁴¹⁶ Robert J. Gordon, Alison K. Brown, Joshua A. Bell, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction », in Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact. op. cit.*, p. 6.

⁴¹⁷ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham-Londres, Duke University Press, 1996.

⁴¹⁸ *Ibid.* Rony emprunte et développe ce concept de Levi-Strauss, ébauché dans *Anthropologie structurale II* en 1973.

⁴¹⁹ Jay Ruby ajoute une dimension économique et sociale à cette séparation entre l'Ouest et le reste. Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2000, p. 168.

⁴²⁰ Christopher E. Gittins, *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*, New York, Routledge, 2002, p. 33.

⁴²¹ Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris Nathan, 2000.

documentaire François Niney a nommé, presque poétiquement, le « regard propriétaire et prédateur sur le monde⁴²² ».

Cette rhétorique est directement liée à la dimension coloniale du cinéma expéditionnaire qu'il faut à nouveau souligner. Cinéma et ethnographie de terrain relèvent du même processus de développement de l'exploration scientifique, liée à l'expansion industrielle et issue de la colonisation. L'un et l'autre s'approprient le monde et se construisent conjointement quand il s'agit d'imposer la certitude de la mission civilisatrice, justifiée par l'efficacité scientifique⁴²³. À la fois productrice de savoir et d'*entertainment*, la ciné-expédition explore les possibilités offertes par l'impérialisme, le capitalisme et l'expansion globale qui en découle. Elle démontre le pouvoir de l'expéditionnaire par le fait même que celui-ci ne se pose jamais la question de son bon droit à filmer et à être là, agissant au nom de la science et du savoir. La ciné-expédition agit comme une véritable performance de sa domination⁴²⁴. L'URSS, de son côté, propose un projet politique en rupture avec les idéologies capitaliste et coloniale qui, dans la vulgate bolchevique, sont intimement liées⁴²⁵. Au sein de cette rupture, comment les ciné-expéditions soviétiques se positionnent-elles ?

b) La Sixième Partie du monde : contre l'exploitation spectaculaire de l'Autre et pour un monde cinématographique multiethnique

Selon le cinéaste Vladimir Chneiderov⁴²⁶ (lui-même réalisateur de ciné-expéditions) dans son article sur les peuples du Nord au cinéma, les premières images soviétiques de ces peuples datent de mai 1924 dans le n° 19 du journal cinématographique *Kino-Pravda*⁴²⁷,

⁴²² François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 61.

⁴²³ Marc-Henri Piault, « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », art. cit., pp. 12-15. Voir également Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014.

⁴²⁴ Voir à ce propos Robert J. Gordon, Alison K. Brown, Joshua A. Bell, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction in Joshua A. Bell, et al. (dir.), *Recreating First Contact. op. cit.*, pp. 1-30.

⁴²⁵ Voir V.I. Lénine, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, 1916, <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1916/vlimperi/vlimp.htm> (consulté le 28 novembre 2016).

⁴²⁶ Šnejderov Vladimir Adol'fovič (1900-1973). De 1925 à 1935, Šnejderov tourne un grand nombre de films de type « ciné-expédition », puis passe à la réalisation de films d'aventures, parmi lesquels *Gaïtchi* (*Gajči*, 1938) sur un jeune pionnier nanaï, et dont il sera question dans le chapitre 4. Après la Deuxième Guerre mondiale, il est l'instaurateur d'un cycle de films de vulgarisation scientifique [*naučno-populjarnyj*], *Voyages à travers l'URSS* (*Puteščestvija po SSSR*). À partir de 1960 et jusqu'à sa mort, il est le présentateur de l'émission *Le Club des ciné-voyages* (*Klub kinoputeščestvij*). Il est également l'auteur de plusieurs livres sur ses ciné-expéditions.

⁴²⁷ V.A. Šnejderov, « Sovetskij ekran i narody Severa », in I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971, p. 190.

réalisé par Dziga Vertov⁴²⁸. Le numéro, ébauche du futur long-métrage *La Sixième Partie du monde*, se présente comme le résultat d'une « ciné-course [*kino-probeg*] » de Moscou à l'océan Glacial, qui transporte les spectateurs dans les endroits les plus reculés comme les plus centraux de l'univers soviétique, afin de créer un « ciné-monde hétérogène⁴²⁹ ». Dans ce numéro consacré aux femmes, la caméra, maintes fois subjective, embarque à bord d'un train, puis sur un traîneau tiré par des rennes pour filmer des visages d'autochtones du Nord : Nénètses (nommées dans le film Samoyèdes), Mansis (Vogoules), Iuits (Eskimos), etc., parmi d'autres explorations spatiales de l'Union. Dans ce film monté à partir de bandes préexistantes, Vertov intègre des plans de *Nanouk* pour figurer les « Eskimos » du film (Fig. 8).



Figure 8. Premières images de peuples du Nord dans le cinéma soviétique : juxtaposition de plans de *Nanouk* (à g.) et d'images d'autochtones du Nord soviétique (à dr.).
Captures d'écran de *Kino-Pravda*, n° 19, 1924

De ce fait, le réalisateur soviétique marque sa filiation et son inscription dans la tradition expéditionnaire inaugurée par Flaherty. À moins que ce ne soit plus simplement pour utiliser des images qui lui manquent ? Les plans ne sont pas référencés comme empruntés au film de Flaherty. Par ailleurs, Vertov n'a pas d'opérateurs à sa disposition qu'il peut envoyer

⁴²⁸ Kaufman Denis Abramovič, dit Dziga Vertov (1896-1954). Il est l'un des plus importants cinéastes et théoriciens soviétiques de la non-fiction. Il débute dès 1917 à la section des actualités du Comité du cinéma de Moscou. Il est en charge des journaux filmés *Kinonedelja* et *Kino-Pravda* dans les années 1920, avant de réaliser des longs-métrages majeurs comme *L'Homme à la caméra* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1928) ou *Enthousiasme* (*Entuziazm, Simfonija Donbassa*, 1930), qui mettent en œuvre ses théories avant-gardistes du ciné-œil ou de la radio-oreille. À partir du milieu des années 1930, sa créativité est bridée par la censure et le rejet des avant-gardes au profit du réalisme socialiste.

⁴²⁹ Oksana Sarkisova, « Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism », art. cit., p. 19.

filmer au loin, comme ce sera le cas deux ans plus tard pour *La Sixième Partie du monde*⁴³⁰. Aussi, si ce sont bien là les premières images de peuples du Nord dans un film soviétique, il s'agit d'images remontées. La pratique est habituelle dans les premières années du nouveau régime : elle permet de répondre à l'appétit pour les images de l'Union avec un budget minimal. Ainsi le film *Au-delà du cercle polaire* (*Za poljarnym krugom*, 1927), signé du futur réalisateur de ciné-expéditions Vladimir Erofeev⁴³¹, est un remontage du matériau arctique tourné par le studio Khanjonkov avant la Révolution⁴³².

La Sixième Partie du monde, réalisé par Vertov en 1926, constitue l'une des premières ciné-expéditions en terrain soviétique⁴³³. Le film est d'autant plus important qu'il ambitionne de dresser un portrait de l'Union. Il reprend sous la forme plus élaborée d'un long-métrage la « ciné-course » esquissée dans la *Kino-Pravda* n° 19. Mais cette fois, Vertov envoie huit opérateurs à travers tout le pays⁴³⁴. Le film qui résulte de ces multiples expéditions a la forme d'un catalogue de la diversité ethnique soviétique et met l'accent sur les contrastes géographiques et culturels. Ici, au contraire du film de Flaherty, les images ne cherchent pas à présenter une valeur ethnographique. Vertov combine des plans de diverses cultures dans un but avant tout démonstratif⁴³⁵.

Comme on l'a vu au chapitre précédent, en plus de mettre en scène la diversité nationale du nouvel État, les cinéastes soviétiques sont sommés de ne pas reproduire les films occidentaux, jugés exotiques et inauthentiques. Ce regard propre aux pays capitalistes est dénoncé dans *La Sixième Partie du monde*. Le début du film propose une démonstration visuelle de la différence de traitement des peuples entre les pays capitalistes et coloniaux

⁴³⁰ Les plans de *Nanouk* se trouvent dans la *Kino-Pravda* n° 19 et non, comme Jeremy Hicks l'affirme dans son livre consacré à Vertov, dans *La Sixième Partie du monde*. Jeremy Hicks, *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2007, p. 49.

⁴³¹ Erofeev Vladimir Alekseevič (1898-1940). Entre 1923 et 1925, il est rédacteur à la *Kino-gazeta*. Erofeev travaille comme réalisateur à la fabrique de cinéma Sovkino (Moscou et Leningrad) et à la fabrique de cinéma de kul'turfil'ms de Moscou (1927-1930), puis à Vostokkino (1930-1935). C'est la période où il réalise ses grandes ciné-expéditions : *Le Toit du monde* (*Kryša mira*, 1927) et *Le Cœur de l'Asie* (*Serdce Azii*, 1929). De 1935 à 1940, il travaille aux studios centraux de chroniques cinématographiques [*kinoxroniki*].

⁴³² Notamment le film *Vie du Nord* de 1914. Sur le film d'Erofeev, voir Oksana Sarkisova, « Arctic Travelogues: conquering the Arctic North », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice, op. cit.*, pp. 222-234.

⁴³³ Le film qui inaugure véritablement la « série » des ciné-expéditions soviétiques est *La Grande Traversée* (*Velikij perelēt*, 1925) de Vladimir Šnejderov, qui suit une expédition aérienne de Moscou à Pékin en passant par la Mongolie.

⁴³⁴ Il s'agit de M. Kaufman, I. Beljakov, S. Benderskij, P. Zotov, N. Konstantinov, L. Lemberg, N. Strukov, I. Tolčân. Au moins quatre autres films seront montés à partir du matériau non utilisé de *La Sixième Partie du monde* : *Les Toungouses* (*Tungusy*, 1927) ; *Chasse et élevage de rennes dans la région des Komis* (*Oxota i olenevodstvo v oblasti Komi*, 1927) ; *Vie des minorités nationales* (*Žizn' nacmen'sinstv*, 1926) ; *Boukhara* (*Buxara*, 1927).

⁴³⁵ Jeremy Hicks, *Dziga Vertov, op. cit.*, p. 49.

d'une part et l'Union soviétique de l'autre. Par le biais d'un montage alterné complexe, la séquence oppose le sort des peuples non blancs soumis au capital et à la décadence des pays capitalistes à celui des classes bourgeoises. D'un côté, exploitation et esclavage pour les peuples colonisés ; de l'autre, amusement et luxe pour une bourgeoisie qui ne pense qu'à faire la noce. Cependant, l'exploitation par le travail et le divertissement aboutit à la haine entre les peuples. Face à cette poudrière issue de rapports inégaux entre les nationalités, l'URSS représente l'alternative : un monde où chaque nationalité est respectée dans sa spécificité ethnique par un système socialiste. Le pays tout entier, y compris les moyens de production, affirme le film de Vertov, appartient à toutes les nationalités qui le composent. Au sein de cette séquence, il faut noter deux points qui soulignent la dimension internationaliste et prolétarienne qu'entend imprimer Vertov : les noceurs décadents sont des *nepmen*, des capitalistes au sein même de l'URSS⁴³⁶, tandis que les peuples exploités sont figurés non seulement par des travailleurs dans des plantations coloniales, mais aussi par des artistes noirs américains de music-hall. Le montage juxtapose ainsi une troupe de jazz, les *Chocolate Kiddies* de passage en URSS⁴³⁷, et les peuples colonisés, faisant des deux groupes des équivalents en termes d'exploitation. Les deux catégories sont assimilées à des jouets (figurés de manière très littérale à l'écran) entre les mains du capital. Le film ignore la dimension de résistance du jazz au sein de la culture afro-américaine pour privilégier une vision qui figure les dernières convulsions du capitalisme mourant et de la condition pitoyable de ses minorités ethniques⁴³⁸ (Fig. 9).



⁴³⁶ Le vocable « *nepman* » (au pluriel « *nepmen* ») désigne les entrepreneurs créés par la Nouvelle Économie politique (NEP), lancée en 1921 par Lénine après la rude période du communisme de guerre, qui rétablissait l'entreprise privée au sein de l'économie socialiste en construction.

⁴³⁷ Les *Chocolate Kiddies* (dans le film : *šokoladnye rebjata*) sont une troupe de 25 danseurs et musiciens afro-américains sous la direction de Sam Wooding. Après deux ans de tournée européenne et méditerranéenne, les *Chocolate Kiddies* arrivent fin février 1926 à Moscou, pour une tournée de trois mois à Moscou et Leningrad. Leur spectacle est très attendu dans une Union soviétique qui, à l'instar de l'Europe, se languit du jazz sans y avoir accès. La réception de leurs spectacles est cependant mitigée, car jugés trop « sexuels ». S. Frederick Starr, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1991*, New York, Limelight Editions, 1994, pp. 54-57.

⁴³⁸ Martin Stollery, *Alternative Empires. Soviet Montage Cinema, The British Documentary Movement and Colonialism*, Thèse de doctorat: Cinéma et littérature, Université de Warwick, 1994, p. 141.



Figure 9. Séquence opposant capital et colonies : outre l'exploitation du travail des peuples colonisés, l'exploitation spectaculaire des peuples racisés est dénoncée à travers un spectacle de music-hall.
Captures d'écran de *La Sixième Partie du monde* de Dziga Vertov⁴³⁹.

Par le montage qui associe peuples colonisés et artistes noirs de music-hall, le film figure une vision corrompue du *spectacle* ethnique : il décrit l'oppression des peuples par le travail et la colonisation, mais aussi l'exploitation *spectaculaire* des peuples racisés. Le film dénonce la réduction des peuples non blancs à un spectacle exotique. Par ce biais, il ouvre une réflexion sur le regard sur l'Autre, qu'il se propose de réformer, notamment par la modernisation engagée par l'URSS. La peinture de l'Union soviétique se veut radicalement différente de celle des pays capitalistes : à la décadence s'oppose la construction de la nouvelle vie. Ici, chaque peuple peut s'épanouir sans exploitation coloniale, dans le respect de sa différence, même si certaines « survivances » du passé, telle la religion, doivent disparaître pour prétendre entrer pleinement dans la modernité⁴⁴⁰. Le film se termine en effet par une ode à la modernité socialiste, technologique et industrielle, qui doit venir à bout des survivances nationales, en accord avec la rhétorique de l'ancien et du nouveau portée par l'idéologie révolutionnaire. En ce sens, l'horizon idéologique du film est celui d'un « impérialisme

⁴³⁹ Traduction des cartons : « Les colonies / Le capital / Des esclaves / Des jouets / La haine ».

⁴⁴⁰ Voir à ce propos l'analyse du film *Les Gens de la forêt* *infra*.

prolétarien⁴⁴¹ ». Tous les citoyens soviétiques sont invités à participer à cette vision globalisante, même les spectateurs assis dans la salle de cinéma. Le film contribue à la formation à la fois d'un espace multinational et d'une citoyenneté soviétique⁴⁴².

En effet, le cinéma expéditionnaire soviétique se veut inclusif : il doit représenter et s'adresser à toutes les nationalités soviétiques en vue de créer une nation multiethnique visuelle. Le médium cinématographique se voit accorder une place de premier plan quant à l'éducation des masses, notamment par la forme et la promotion des kulturfilms. En outre, à partir du milieu des années 1920, et pendant près d'une décennie, le cinéma soviétique appelle à une véritable « décolonisation de l'image⁴⁴³ », c'est-à-dire une déconcentration des moyens de production cinématographique. Plusieurs studios nationaux et régionaux privés et/ou d'État apparaissent⁴⁴⁴. Ils ont en commun de mettre l'accent sur la dimension nationale et trouvent un écho dans la politique des nationalités qui, dans sa première version de « discrimination positive », encourage la promotion des cultures nationales⁴⁴⁵. Cela passe aussi par la formation des nationalités aux métiers du cinéma, avec l'ambition affichée de donner, à terme, les moyens aux « nationaux⁴⁴⁶ » de se représenter eux-mêmes à l'écran⁴⁴⁷.

Mais plus encore qu'à une décolonisation de *l'image*, le film de Vertov appelle, en creux, à une décolonisation du *regard*, même s'il ne la nomme pas explicitement. Il exprime visuellement ce que certains critiques ont pointé à propos des premiers films soviétiques sur l'Autre : une exploitation visuelle de l'Autre par l'exotisme. L'exigence soviétique de décolonisation du regard est exprimée plus clairement dans un éditorial de la revue *Sovetskij èkran* de 1928. Dans ce billet non signé, l'auteur anonyme compare les cinéastes expéditionnaires soviétiques en route vers l'Orient à des touristes bourgeois, pas encore libérés d'une « attitude seigneuriale⁴⁴⁸ » envers les peuples différents, surtout quand ceux-ci sont « arriérés ». L'article déplore cette attitude qui détermine le film à venir : « [Q]uand nous

⁴⁴¹ Martin Stollery, *Alternative Empires*, op. cit., p. 130.

⁴⁴² Irina Sandomirskaja, « *One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony)* », in Kerstin Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Research report, Undinge, Södertörns högskola, 2008, p. 19. Voir à ce propos Chapitre 3.

⁴⁴³ Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., p. 125.

⁴⁴⁴ Vance Kepley Jr, « Federal Cinema: The Soviet Film Industry 1924-1932 », *Film History*, Vol. 8, n° 3, 1996, pp. 344-356.

⁴⁴⁵ Le concept de « discrimination positive » traduit imparfaitement l'idée de l'historien Terry Martin de l'URSS vue comme un *affirmative action empire*. Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

⁴⁴⁶ *Nacionaly* — les « nationaux » — devient le terme désignant les non-Russes : c'est-à-dire les représentants des nationalités « arriérées ».

⁴⁴⁷ C'est notamment le cas du studio Vostokkino (« le Cinéma oriental »), fondé en 1926. Voir à ce propos Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit.

⁴⁴⁸ Anonyme, « Doroga na vostok », *Sovetskij èkran*, n° 29, 17 juillet 1928, p. 3.

recevons des correspondances de nos ciné-expéditions, parties tout l'été à travers l'Orient, elles sont rappellent bon gré mal gré les films exotiques [occidentaux]⁴⁴⁹ ». Et l'auteur de regretter que tout ce qui est filmé (il dresse une liste hétéroclite de motifs supposément typiques de kulturfilms : aouls, danses, types d'anciens, paresse, etc., regroupés sous la catégorie « beautés et barbarismes des modes de vie primitifs ») le soit « de la même manière qu'à travers le regard curieux d'un "milord" européen [barin-evropejc]⁴⁵⁰ ».

C'est dans cette même optique de proposer un regard alternatif, qui ne soit pas l'expression « de la propagande des idées du colonialisme carnassier et de la conquête impérialiste de l'Orient⁴⁵¹ », que le style ethnographique est mobilisé dans des films ultérieurs. Au sein de la construction d'un cinéma ethnographique proprement soviétique, la figure d'Alexandre Litvinov se distingue, particulièrement grâce à ses films *Les Gens de la forêt* et *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri (Po deprjam ussurijskogo kraja, 1928)*.

B) *Les Gens de la forêt* : le paradigme évolutionniste soviétique

a) Alexandre Litvinov : un « Flaherty » soviétique

Les Gens de la forêt, tourné en 1928, fait souvent figure de parangon du cinéma ethnographique soviétique⁴⁵². Le film, consacré aux Oudégués, connaît un grand succès à sa sortie⁴⁵³. Il est signé par Alexandre Litvinov⁴⁵⁴ qui, à compter de ce film, se « spécialise » dans le genre expéditionnaire, privilégiant l'Extrême-Orient russe et ses peuples comme matériau

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Ivan Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg (na primere tvorčestva A.A. Litvinova)*, thèse de *kandidat* : ethnologie, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Moscou, 2016 ; du même, « "Lesnye ljudi" – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », *Ètnografičeskoe obozrenie*, n° 2, 2016, pp. 83-98.

⁴⁵³ Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », art. cit., p. 335.

⁴⁵⁴ Litvinov Aleksandr Arkad'evič (1898-1977). Il débute dans le cinéma en 1918 comme scénariste pour le réalisateur Jakov Protazanov. Il abandonne alors ses études de médecine à l'université de Bakou et, de 1920 à 1922, travaille à la fabrique de cinéma d'Azerbaïdjan (AFKU – Azerbajdžanskoe fotokinoupravlenie), puis, entre 1921 et 1923, à la fabrique Sevzapkino de Petrograd. Il est ensuite nommé directeur de la fabrique de Bakou, Azgoskino, de 1923 à 1926. Il est démis de ses fonctions pour manque de rigueur idéologique et, en 1927, entre à la fabrique Sovkino de Moscou, futur Mosfil'm. Il y travaillera jusqu'en 1937. C'est là qu'il réalise ses films les plus importants, notamment la plupart de ses ciné-expéditions et tous ses films de fiction, dont certains, comme *La Fille du Kamtchatka (Devuška s Kamčatki, 1936)*, connaîtront le succès populaire. Après cela, il revient au documentaire et réalise des films scientifiques et éducatifs au studio de Novossibirsk de films éducatifs (Sibtexfil'm), jusqu'en 1948, puis travaille sur tous types de film dans les années 1950 et 1960 au studio de films documentaires de Sverdlovsk

filmique⁴⁵⁵. D'après ses propres dires, Litvinov a accompli sept ciné-expéditions entre 1928 et 1941⁴⁵⁶, toutes situées dans les confins nord-orientaux de l'URSS (Tableau 2).

Date	Lieu de l'expédition	Peuples filmés	Films
1928	Extrême-Orient (pays de l'Oussouri)	Oudégués	- <i>Les Gens de la forêt. Essai d'étude régionale (Lesnye ljudi. Kraevedčeskij očerk)</i> - <i>À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri (Po debrjam Ussurijskogo kraja)</i>
1928-1930	Kamtchatka	Koriaks, Évènes (Lamoutes), Itelmènes (Kamtchadales)	- <i>Toumgou (Tumgu)</i> - <i>Celui qui a un renne pour monture (Olenyj vsadnik)</i> - <i>Terre inconnue (Nevedomaja zemlja)</i> - <i>La Presqu'île mystérieuse (Tainstvennyj poluostrov)</i>
1931	Extrême-Orient (Primorié)	Chinois	- <i>Les Émigrants du pays florissant (Emigranty iz cvetuščeju strany)</i> ⁴⁵⁷
1932-1933	Tchoukotka	Tchouktches	- <i>Djou (Džou)</i> - <i>Je veux vivre (Xoču žit')</i> ⁴⁵⁸ - <i>Sur les rives de la mer des Tchouktches (U beregov Čukotskogo morja)</i> ⁴⁵⁹
1935	Extrême-Orient (Primorié)	Chinois	- <i>La Cabane du vieux Louven (Xižina starego Luvena)</i>
1935-1936	Kamtchatka	Kamtchadales, Évènes (Lamoutes)	- <i>La Fille du Kamtchatka (Devuška s Kamčatki)</i>
1939	Iakoutie	Evenks (et autre peuple autochtone non identifié ?)	- <i>Iakoutie (Jakutija)</i> - <i>La République socialiste soviétique autonome de Iakoutie (Jakutskaja ASSR)</i>

Tableau 2. Les ciné-expéditions effectuées par Litvinov entre 1928 et 1939⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 9, n° 1, 2015, pp. 2-23.

⁴⁵⁶ B. Zeličenko, « Svoja tropa », *Večernij Sverdlovsk*, 15 novembre 1977, p. 3.

⁴⁵⁷ Je ne dispose pas d'informations certifiant que le tournage de ce film ait donné lieu à une ciné-expédition. C'est cependant le seul film de la filmographie de Litvinov entre 1928 et 1941, dont l'action se situe dans les confins extrême-orientaux, qui pourrait convenir pour atteindre le chiffre avancé de sept expéditions. La présence au générique de l'acteur Džan Fun-tyu, du Théâtre chinois de Vladivostok, semble confirmer cette hypothèse.

⁴⁵⁸ Aleksandr Derjabin cite encore un film, *Les ancêtres attendront (Predki podoždut)*, mais ce titre n'apparaît nulle part ailleurs. Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », *Zelenoe spasenie*, n° 11, Almaty, 1999, p. 22.

⁴⁵⁹ Le générique crédite Ju. Smirnitskij à la réalisation, sous la direction générale de Litvinov.

⁴⁶⁰ Les films conservés et analysés dans cette thèse apparaissent en gras. Sources : Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », art. cit. ; Nikandr Savvinov, *Jakutija—kinos'ëmochaja ploščadka*, Jakutskoe knižnoe izdatel'stvo, Iakoutsk, 1977 ; Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameraj*, Moscou, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1982 ; V.A. Šnejderov, « Sovetskij ekran i narody Severa », in I.S. Gurvič, *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, op. cit. ; I. S. Žaraev, *Zametki iz istorii kinematografii Jakutii: k 100-letju so dnija pervogo pokaza kino v Jakutii*, Saint-Pétersbourg, Axsan, 2011.

Entre 1925 et 1935, les ciné-expéditions se déploient à travers le territoire de l'Union soviétique et attirent un public avide de substituts filmiques au voyage. Parallèlement, elles servent à dessiner les contours de la jeune Union, en donnant aux spectateurs la possibilité de l'imaginer visuellement. Les films explorent l'intérieur du pays, comme ses périphéries, avec des titres évocateurs comme *Kamtchatka* (*Kamčatka*, 1928, N. Konstantinov), *Altai* (*Altaj*, 1929, V. Stepanov) ou *Loin en Asie* (*Daleko v Azii*, 1931, V. Erofeev). D'autres ciné-expéditions s'étendent hors des frontières de l'Union à la recherche d'images exotiques : *Le Toit du monde* (*Kryša mira*, 1927, V. Erofeev) tourné au Pamir, *Le Cœur de l'Asie* (*Serdce Azii*, 1929, V. Erofeev) tourné en Afghanistan, ou *Yémen* (*El'-Jemem*, 1930, V. Chneïderov)⁴⁶¹. Dans ce contexte, l'œuvre expéditionnaire de Litvinov, que ce soit sous le mode fictionnel ou non fictionnel, participe à la mise en place des représentations filmiques des peuples oudégués, koriaks, évènes, tchouktsches ou itelmènes. Il est le réalisateur qui a le plus exploré l'Extrême-Orient et ses autochtones, ces Autres de l'intérieur. À travers ce choix géographique, le cinéaste répond à la fois à l'injonction ethnographique et à la demande de production de connaissance sur les peuples de l'Union. L'œuvre expéditionnaire de Litvinov présente par ailleurs un cas d'étude intéressant, puisque le réalisateur a énormément écrit à propos de cette période de sa filmographie⁴⁶². Il est lui-même le plus grand producteur de données sur ses propres tournages, autant de sources qui peuvent être appréhendées comme une continuation ou un « redoublement » de son œuvre filmique, puisqu'elles en renforcent le discours la plupart du temps.

Son film *Les Gens de la forêt* est rapidement qualifié de « *Nanouk soviétique*⁴⁶³ », tandis que Litvinov est désigné comme le « *Flaherty russe*⁴⁶⁴ », qualificatifs qui assument clairement la filiation avec les modèles étrangers. Le journaliste et écrivain Max Polianovski⁴⁶⁵ fait reposer sur les épaules de Litvinov la responsabilité de hisser le cinéma

⁴⁶¹ Pour une filmographie plus complète, se reporter à Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », art. cit., pp. 16-17.

⁴⁶² « V Ussurijskoj tajge : zapiski iz kinorežissera », *Ural. sovremennik*, n° 1, 1955 ; *Po sledam Arsen'eva* (*Zapiski kinorežissera*), Vladivostok, Primorskoe knižnoe izdatel'stvo, 1959 ; *V kraju ognedyšaščix gor*, Sverdlovsk, Sverdlovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1963 ; *Putešestvija s kinokameroj*, Moscou, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1982 ; (avec Maks Poljanovskij), *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoekspedicii*, Moscou, OGIZ Molodaja gvardija, 1931.

⁴⁶³ Maks Poljanovskij, « Naš Nanuk », *Kino*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 4.

⁴⁶⁴ I. A. Golovněv, « Pervoe etnokino. Aleksandr Litvinov », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (39), 2012, p. 156.

⁴⁶⁵ Poljanovskij Maks (1901-1977). Futur lauréat du prix Staline de 3^e catégorie en 1951, il débute sa carrière par le journalisme en 1924 à Odessa. En 1926, il part en Extrême-Orient, où il travaille au journal *Tixookeanskaja zvezda* à Khabarovsk. En février 1927, il travaille à la *Amurskaja Pravda* à Blagovechtchensk. Il repart pour Moscou à peine un an plus tard, où il commence sa carrière d'écrivain. Il rencontre Litvinov à Vladivostok à son retour de ciné-expédition en 1928, par l'entremise d'Arseniev. Il se passionne pour le travail du cinéaste et écrit

soviétique à la hauteur des chefs-d'œuvre admirés et, surtout, de les dépasser en termes de vérité. Dans une série d'articles publiés en 1930 dans la revue *Kino*, titrée « Pour des *Nanouk* et des *Chang* soviétiques⁴⁶⁶ », Polianovski assure que Litvinov, alors en ciné-expédition au Kamtchatka, va produire une version *soviétique*, c'est-à-dire plus sincère et plus authentique, des modèles du genre :

Si récemment nous nous extasions devant les productions étrangères, les *Nanouk* et les *Chang*, pas toujours tournées dans des conditions sincères, les ciné-voyageurs [*kinoputešestvenniki*] de l'expédition de Sovkino nous feront connaître la vie authentique de nos confins et de nos peuples [...], et la série des kulturfilms soviétiques s'enrichira de ses propres *Nanouk* et *Chang*⁴⁶⁷.

b) « Dans les pas d'Arseniev » et de l'anthropologie du sauvetage

La localisation géographique des tournages de Litvinov l'entraîne à croiser la route de l'écrivain voyageur devenu ethnographe, Vladimir Arseniev⁴⁶⁸, avec qui il revendique une filiation intellectuelle. Comme il le précise lui-même dans le titre du livre (publié en 1959) qu'il tire de sa ciné-expédition de 1928, il se positionne « dans les pas d'Arseniev⁴⁶⁹ ». L'écrivain voyageur, célèbre pour son roman *Dersou Ouzala*⁴⁷⁰, est impliqué dans la production des *Gens de la forêt*. En ce sens, Litvinov suit les recommandations de l'injonction ethnographique par le travail commun d'un cinéaste et d'un ethnographe⁴⁷¹. Vladimir Arseniev s'implique personnellement dans les premiers films expéditionnaires de Litvinov (ceux issus des expéditions au pays de l'Oussouri et au Kamtchatka), et son

de nombreux articles de presse sur les ciné-expéditions de Litvinov et leur rôle de mise en valeur de l'Extrême-Orient.

⁴⁶⁶ Maks Poljanovskij, « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 3 ; n° 22, 15 avril 1930, p. 5 ; et n° 23, 20 avril 1930, p. 3.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, n° 21 ; n° 23.

⁴⁶⁸ Arsen'ev Vladimir Klavdevič (1872-1930). Écrivain, officier-topographe et explorateur de l'Extrême-Orient russe. Affecté en 1900 à Vladivostok, il mène ses premières incursions dans le bassin de l'Oussouri dès 1906 avec le soutien de sa hiérarchie militaire et de la Société russe de géographie. Ses expéditions s'inscrivent dans le renforcement de la colonisation de la région, devenue russe seulement dans le second XIX^e siècle, et du prolongement du Transsibérien. Au caractère géographique, colonial et militaire de ses campagnes, Arseniev ajoute la dimension ethnographique. Sans formation particulière, il s'intéresse en particulier au peuple Oudégou qu'il est parmi les premiers à décrire. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages dont le célèbre *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*) qui fera l'objet de plusieurs adaptations filmées (voir les chapitres 6 et 9).

⁴⁶⁹ A.A. Litvinov, *Po sledam Arsen'eva* (*Zapiski kinorežissera*), *op. cit.*

⁴⁷⁰ *Dersu Uzala* est publié pour la première fois en 1923 à Vladivostok. Entre 1934 et 1984, le texte connaîtra 70 parutions, dont 27 en russe. C'est incontestablement le plus grand succès d'Arsen'ev. Une version remaniée est intégrée à *V debrjax ussurijskogo kraja* publié en 1927 (ce seul texte sera republié en 1928, 1929, 1949, 1952 et 1956).

⁴⁷¹ Cependant, en dépit de la qualité du matériau filmé, Terskoj juge que *Les Gens de la forêt* est un échec dans sa tentative de créer un cinéma ethnographique soviétique. An. Terskoj, *Ètnografičeskaja fil'ma*, *op. cit.*, p. 12.

influence est visible aussi bien dans les thématiques traitées (fixer la vie d'une culture qui disparaît, motif de l'amitié entre les peuples) que dans le style (tentative de « fusionner » écriture scientifique et artistique). Le rôle d'Arseniev est donc déterminant dans la fabrication de l'image filmique des peuples du Nord (ici de l'Extrême-Orient), et le choix de se tourner vers lui n'est pas dû au hasard.

Après avoir exercé ses talents pour l'administration militaire impériale, Arseniev, l'officier-topographe devenu ethnographe, participe activement au nouveau régime. La fin des années 1920 marque l'apogée de sa célébrité auprès du grand public, grâce notamment à une lettre que lui adresse l'écrivain Maxime Gorki⁴⁷². Datée de 1928 et publiée dans la presse⁴⁷³, elle entérine son surnom de « James Fenimore Cooper de la Russie⁴⁷⁴ ». La comparaison avec l'auteur du *Dernier des Mohicans* revient souvent dans la presse, tandis que d'autres le comparent à Gustave Aimard, autre figure du roman d'aventures des pionniers en Amérique du Nord⁴⁷⁵. Ces rapprochements contribuent à positionner Arseniev dans le champ littéraire (le roman d'aventures) parallèlement à son travail ethnographique et scientifique.

En tant que consultant ethnographique, Arseniev détermine le parcours de l'expédition et le nombre de guides autochtones. Il équipe les cinéastes⁴⁷⁶ de lettres de recommandation. Il révisé le scénario et le film monté, notamment les intertitres. Enfin, il adjoint aux cinéastes expéditionnaires l'Oudégué Sountsaï Gueonka, son propre guide depuis dix-neuf ans, dont le rôle dans la construction du film sera essentiel⁴⁷⁷. Les diverses études consacrées à l'œuvre d'Arseniev ont montré la façon dont celle-ci conçoit les « petits peuples » de l'Extrême-Orient : suivant le principe d'une vie primitive perdue à jamais⁴⁷⁸. Litvinov envisage son

⁴⁷² A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, Moscou, Glavnaja Redakcija Vostočnoj Literatury izdatel'stva Nauka, 1985, p. 151.

⁴⁷³ Écrite le 24 janvier 1928, publiée pour la première fois à Vladivostok un mois plus tard (A.M. Gorkij, « Pis'mo Maksima Gorkogo V.K. Arsen'evu », *Krasnoe Znamja*, 25 février 1928), la lettre est reprise un mois plus tard dans la *Komsomol'skaja Pravda*.

⁴⁷⁴ Michel Jan, « Présentation », Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, Paris, Payot-Rivages, 2007, p. 14.

⁴⁷⁵ Maks Poljanovskij, « K ognennomu morju », *Sovetskij Èkran*, n° 2, 8 janvier 1929, p. 10 ; du même, « Russkij Fenimor Kuper », *Vokrug sveta*, n° 25-26, 1930. Déjà au XIX^e siècle, les premiers écrivains russes de Sibérie, malgré leur succès en Russie européenne, étaient appelés avec condescendance nos « Cooper sibériens » par Belinskij. Gustave Aimard (1818-1883) est un romancier français, auteur d'un nombre impressionnant de romans d'aventures ayant pour cadre l'Amérique du Nord des pionniers. Il a lui-même mené une vie aventureuse de trappeur et de chercheur d'or entre autres. Ses récits, très populaires en son temps, comptent des titres tels que *Les Trappeurs de l'Arkansas* (1858) et *Les Bandits de l'Arizona* (1882). La comparaison est évoquée par Ven. Jadin, Leonid Zalkind, « Lesnye Ljudi », *Sovetskij Èkran*, n° 51, 18 décembre 1928, p. 8.

⁴⁷⁶ Outre Litvinov, l'équipe de tournage est constituée de l'opérateur Pavel Mixailovič Meršin (1898-1942) et d'un étudiant du jeune Institut national de cinématographie (VGIK) Èfa Fel'dman (?-?).

⁴⁷⁷ Voir à ce propos le chapitre 7.

⁴⁷⁸ Julija Jarockaja, « Ètnokul'turnye obrazy v knigax V.K. Arsen'eva », *Vestnik Aziatskogo-tixookeanskogo asociacii prepodavatelej russkogo jazyka i literatury*, Izdatel'stvo Dal'nevostočnogo universiteta, Vladivostok, n° 1, 2010, pp. 26-31. Voir également A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, op. cit.

travail de cinéaste d'une façon similaire, comme il l'écrit à propos de son expédition au Kamtchatka dans son récit rédigé au début des années 1960 :

Comme c'est bien que nous ayons eu le temps de filmer le Kamchatka de cette époque-là, avec son absence de routes, ses « transports express à chiens [*sobač'ie ekspressy*] », ses habitations primitives, ses coutumes et ses sacrifices superstitieux. Car bientôt, très bientôt, tout cela fera partie de l'histoire, et alors nos films seront les seuls témoignages de ce triste passé et des premiers jours de la transformation de la péninsule⁴⁷⁹.

Cette vision, qui s'inscrit dans le paradigme de l'ethnologie d'urgence, et bien que contredite par les diverses résistances autochtones qui ont eu lieu aussi bien durant la période impériale⁴⁸⁰ que soviétique⁴⁸¹, vient alimenter le mythe soviétique des peuples autochtones « en voie d'extinction », moribonds [*vymirajuščie*]. Elle motive la rhétorique du sauvetage soviétique des peuples autochtones et le mythe persistant de la « seconde naissance » ou des « peuples rendus à la vie »⁴⁸². La perception des peuples autochtones au bord de la disparition n'est pas propre à l'époque soviétique et se situe dans la continuité de l'ère impériale, avec laquelle Arseniev fait le lien. Les peuples rencontrés sur le chemin de l'expansion territoriale sont perçus comme devant disparaître face à l'inexorable progression de la modernité, dont ils sont exclus par leur mode de vie. Dans cette continuité, la reprise du motif littéraire des « petits » peuples en voie de disparition sert à renforcer la rhétorique de sauvetage soviétique. Dans ses Mémoires (publiés en 1982), Litvinov explique que le choix des Oudégoués comme sujets du film a été dicté par le fait que leur nombre était en augmentation depuis la révolution bolchevique. Ainsi, ils offrent une illustration d'un peuple « renaissant à la vie grâce à la construction soviétique »⁴⁸³. Le lien entre le motif « arsenievien » de la civilisation primitive

⁴⁷⁹ A.A. Litvinov, *V kraju ognedyšaščix gor*, op. cit., p. 206.

⁴⁸⁰ James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony 1581-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁴⁸¹ Art Leete, « Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s », *Studies in Folk Cultures. The Northern Peoples and States: Changing relationships*, Vol. V, Tartu, Tartu University Press, 2005, pp. 55-89 ; Dominique Samson Normand de Chambourg, « La guerre perdue des Khantes et des Nénètes des forêts (la soviétisation dans le district Ostjako-Vogul'sk, 1930-1938) », *Études mongoles et sibériennes*, n° 38-39, 2007/2008, pp. 119-195.

⁴⁸² Voir par exemple V.G. Bogoraz-Tan, *Voskresšee plemja*, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1935 ; ou encore le recueil de textes littéraires d'auteurs issus des peuples autochtones du Nord et de l'Extrême-Orient « renaissants [*vozroždeninye*] ». *Vtoroe roždenie. Proizvedenija zainatelej literatur narodnostej Severa i Dal'nego Vostoka*, Moscou, Sovremennik, 1983. Voir également le titre de l'édition en français de Sémouškin et Vladimirov : T. Sémouchkine, I. Vladimirov, *Les Peuples rendus à la vie*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1953. Sur le sauvetage des peuples du Nord au cinéma, voir le chapitre 5.

⁴⁸³ Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameroj*, Moscou, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1982, p. 13.

perdue à jamais et la vision bolchevique de la renaissance des peuples « en voie d’extinction » est ici explicite. Il s’agit pour le cinéaste de marquer la rupture soviétique. Au-delà de l’admiration de Litvinov pour l’écrivain-voyageur — réitérée dans de nombreux textes du cinéaste —, la figure d’Arseniev est utilisée dans le sens d’une mise en scène du « sauvetage » bolchevique des autochtones : le film voulant fixer « la vie nouvelle » d’un peuple « renaissant ».

D’autre part, l’œuvre d’Arseniev, plus particulièrement à travers l’amitié qui lie les deux principaux héros de son roman *Dersou Ouzala*, peut servir d’illustration au motif de « l’amitié entre les peuples » qui devient très vite une politique d’État en Union soviétique. Apparue au détour des années 1920, l’expression se veut une métaphore la communauté imaginée multinationale soviétique⁴⁸⁴. Alors comprise comme « fraternité entre les peuples », où le statut de l’ancienne puissance impériale russe est remis en cause, elle évolue en « amitié entre les peuples » au fil des années 1930, réhabilitant la culture russe. Elle permet alors de résoudre le conflit entre le projet communiste (qui se refuse à devenir un État-nation) et les cultures nationales⁴⁸⁵. La vertu de métaphore d’amitié entre les peuples par les deux personnages du livre d’Arseniev sera redécouverte dans les années 1940⁴⁸⁶. À la fin des années 1920, le motif peut être lu par les contemporains comme une vision de la fraternité entre les peuples, qui implique une égalité des nationalités entre elles.

Le film de Litvinov est en outre une adaptation du livre d’Arseniev *Les Gens de la forêt : les Oudégoués* (*Lesnye ljudi – Udègejcy*), paru en 1926⁴⁸⁷, qui est une contribution directe au premier recensement soviétique⁴⁸⁸. Effectué en 1926-1927, le recensement ambitionne de produire une masse de savoir ethnographique, destiné à la transformation révolutionnaire de l’ensemble de la population soviétique. Les informations récoltées servent à une gigantesque opération d’encodage ethnique et de découpage administratif issu du produit de cet encodage : à chaque groupe ethnique sa république titulaire ou autonome, son territoire [*kraj*], sa région [*oblast’*], etc., en fonction de sa place sur l’échelle soviétique de

⁴⁸⁴ Sur le concept d’amitié entre les peuples, voir Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., pp. 432-461. Sur l’application du concept au cinéma, voir Gabrielle Chomentowski, *L’Amitié des peuples à travers l’objectif de la caméra soviétique. Politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941*, Thèse de doctorat : Sciences politiques, Paris, Institut d’Etudes Politiques de Paris, 2009.

⁴⁸⁵ Nicolas Werth, *Histoire de l’Union soviétique : de l’empire russe à l’Union soviétique 1900-1990*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 189-190.

⁴⁸⁶ A.I. Tarasova, Vladimir Klavdevič Arsen’ev, op. cit., p. 26.

⁴⁸⁷ V.K. Arsen’ev, *Lesnye ljudi – Udègejcy*, Vladivostok, 1926. Voir à ce propos I.A. Golovnev, « “Lesnye ljudi” – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », art. cit.

⁴⁸⁸ Sur la participation d’Arsen’ev à la construction des nationalités soviétiques via sa coopération à la Commission pour l’étude la composition tribale de la Russie (*Komissija po izučeniju plemennogo sostava naselanija Rossii – KIPS*), voir A.I. Tarasova, Vladimir Klavdevič Arsen’ev, op. cit., pp. 228-232.

l'évolution sociale⁴⁸⁹. Elles offrent aussi un embryon de légitimité scientifique à l'ethnographie soviétique encore naissante⁴⁹⁰. L'apport du film est ici d'offrir une dimension visuelle à cette production de savoir. Il est partie intégrante d'un projet de connaissance ethnographique de l'Union, utilisant l'image animée afin de recenser la diversité nationale de l'URSS.

Enfin, Arseniev influence également par son style. Car, si le film se base en partie sur son œuvre à caractère ethnographique, il s'inspire tout autant de ses ouvrages littéraires⁴⁹¹. Le film de Litvinov répond au souhait soviétique de trouver une forme qui articulerait fiction (dans le sens d'artistique [*xudožestvennyj*]) et « vérité » ethnographique. En cela, l'exemple d'Arseniev est idéal. En 1928, il est célèbre en tant qu'écrivain-voyageur, qui a su allier art littéraire et description scientifique avec ses œuvres « scientifico-littéraires [*naučno-xudožestvennyj*]⁴⁹² ». Dans sa lettre fameuse, Gorki estime qu'Arseniev a réussi la synthèse de la science et de la littérature, qu'il décrit comme l'union de Brehm (un scientifique) et de Fenimore Cooper (l'écrivain populaire)⁴⁹³.

C'est surtout par le biais de son récit *Dersou Ouzala*, qui s'appuie sur sa propre expérience d'officier, de géographe et d'ethnologue⁴⁹⁴, que l'écriture d'Arseniev se caractérise par sa dimension à la fois romanesque et descriptive. Le roman fait alterner des descriptions géographiques très détaillées et des passages dialogués, qu'il agrémente de notes de bas de pages pour expliciter les mots ou expressions spécifiques. Cette écriture à l'aspect scientifique est intégrée à une trame fictionnelle, où Arseniev n'hésite pas à « réarranger » des faits pour donner plus de couleurs et de cohérence à son récit, à « fictionnaliser » la réalité pour obtenir un meilleur résultat littéraire⁴⁹⁵.

⁴⁸⁹ Francine Hirsch, *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of Soviet Union*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 2005.

⁴⁹⁰ Frédéric Bertrand, *L'anthropologie soviétique des années 20-30. Configuration d'une rupture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 28.

⁴⁹¹ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 9, n° 1, 2015, p. 5.

⁴⁹² A.I. Tarasova, Vladimir Klavdevič Arsen'ev, *op. cit.*, p. 264. Les œuvres scientifico-littéraires sont *Po Ussurijskomu kraju* (1921), *Dersu Uzala* (1923), *Skvoz' tajgu* (1930), *V gorax Sixotè-Alinja* (1940).

⁴⁹³ Alfred Edmund Brehm (1829-1884). Zoologue allemand qui s'illustre dans la vulgarisation scientifique. Cité par A.I. Tarasova, Vladimir Klavdevič Arsen'ev, *op. cit.*, pp. 13-14. Il s'ensuivra une dispute sur le genre littéraire d'Arsen'ev : certains lui refusant la qualité de romancier pour le classer parmi les auteurs scientifiques, d'autres l'assignant résolument parmi les littéraires. *Ibid.*, pp. 39-44.

⁴⁹⁴ Michel Jan, « Présentation », in Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, Paris, Payot-Rivages, 2007, p. 8.

⁴⁹⁵ Par exemple, la rencontre avec Dersou, datée de 1902 dans le roman, date en fait de 1906 selon les archives d'Arsen'ev. A.I. Tarasova, Vladimir Klavdievič Arsen'ev, *op. cit.*, p. 21.

Litvinov plaide pour une forme similaire appliquée au cinéma. Dans un article non publié, intitulé « Arseniev et le cinéma », il assume l'utilisation d'un scénario et réfute la méthode qui consiste à saisir la « vie à l'improviste ». Il écrit :

Sachant que nos films seront vus non seulement par des ethnographes, mais par un large public, nous avons trouvé, avec l'aide de notre consultant V.K. Arseniev, une forme attractive, dans laquelle nous avons mis un matériau éducatif⁴⁹⁶.

Litvinov tourne son film à la fois en suivant un scénario pré-écrit et en laissant son opérateur Merchine filmer de manière spontanée certains moments, dans une tentative de fusion des méthodes de fiction et de documentaire⁴⁹⁷.

c) L'ethnographie comme voyage dans le passé : mise en scène de l'« arriération » culturelle

Le film *Les Gens de la forêt* s'ouvre sur la carte du territoire dans lequel la ciné-expédition va s'aventurer, à des milliers de kilomètres de Moscou, et sur le carton suivant : « Illimitée, impraticable, épaisse / sur des milliers de verstes s'étend la taïga du territoire de l'Oussouri. » Suivent de longs plans de nature et d'animaux dans cette contrée tout de suite présentée comme lointaine. Puis, les Oudégués surgissent littéralement du cœur de la forêt. Dans ce premier plan, les autochtones font corps avec la nature. Par ce procédé, la séquence non seulement illustre le titre au pied de la lettre, mais refuse aux Oudégués toute capacité à agir sur leur environnement, en en faisant des êtres « naturels ».

La suite du film est une description du peuple oudégué, de son mode de vie et de son organisation sociale. À l'écran se succèdent diverses scènes de la vie quotidienne : chasse, pêche, coutumes, rituels, mariage, naissance d'un enfant, etc. En ce sens, le film répond aux critères du mode « taxidermique » cinématographique défini par Rony, mode qui propose une description « de toute éternité » d'une culture tout entière, considérée comme au seuil de sa disparition et figée pour l'éternité sur la pellicule⁴⁹⁸. Le film s'inscrit pleinement dans le paradigme du film ethnographique : l'expression picturale d'un savoir construit anthropologiquement⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Aleksandr Litvinov, « Arsen'ev i kino », Archives nationales de Sverdlovsk (GASO) R-2581/1/35/20/2, cité par I.A. Golovněv, « Velikaja kamčatskaja kinoèkspedicija », *Vestnik VGIK*, n° 15, février 2013, p. 19.

⁴⁹⁷ I. A. Golovněv, « Pervoe ètnokino. Aleksandr Litvinov », art. cit., p. 165.

⁴⁹⁸ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, op. cit.

⁴⁹⁹ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., p. 2.

L'*ethnographie* soviétique se construit en réaction à l'*ethnologie* de l'époque tsariste, considérée comme bourgeoise⁵⁰⁰ : il s'agit alors de concilier paradigmes marxistes et principes ethnographiques en tirant la nouvelle discipline soviétique vers l'histoire et en y introduisant le principe de classe⁵⁰¹. Néanmoins, l'ethnographie soviétique entretient un rapport complexe à l'altérité, consécutif de l'impensé colonial inhérent à la discipline⁵⁰². En termes de rapports entre les peuples, cette filiation implique une vision de l'Autre comme représentant du passé (l'« arriéré »). On retrouve ici un des éléments clés de l'orientalisme, tel qu'il a été défini à propos d'autres aires culturelles : l'Oriental (il faut insister sur le fait que la dénomination n'a rien de strictement géographique, elle est surtout conceptuelle pour déterminer un Autre) est censé vivre dans un monde correspondant à une vision du passé de l'orientaliste⁵⁰³. À l'instar de l'idée d'une distance temporelle entre l'Orient et l'Occident, régie par l'idée de progrès sur une grille de modernité reposant sur l'avance et le retard, la réalité oudégagée telle qu'elle apparaît dans le film soviétique n'est plus « un présent distant, mais un passé présent⁵⁰⁴ ». De la même façon que les ciné-expéditions produites dans le monde occidental, la distance et le temps sont amalgamés⁵⁰⁵, et l'Autre est présenté comme une ébauche de soi-même.

De plus, dans l'idée même du film ethnographique, on retrouve la persistance d'une relation inégale entre, d'un côté, les peuples « historifiants » et les peuples « ethnographiables ». De la même façon, l'orientaliste *écrit* tandis que l'Oriental *est décrit*. Au premier revient un rôle actif, au second un rôle passif. Dans cette relation, l'orientaliste (l'ethnologue, le cinéaste, l'écrivain) a le pouvoir d'observer et d'étudier l'Oriental (le primitif, la « personne de la forêt ») qui est fixe, stable et devient une source d'informations. La relation est celle d'« un écrivain et son sujet⁵⁰⁶ ». Les Oudégagés sont réduits à n'être qu'une

⁵⁰⁰ En avril 1929, une conférence réunit les ethnographes de Moscou et Leningrad. Après de longs débats, ceux-ci jugent que l'ethnologie n'est qu'une « tentative bourgeoise de construction d'une science dédiée à l'étude de la culture » et posent les bases de la nouvelle science ethnographique, en accord avec le matérialisme historique. Yuri Slezkine, « The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938 », *Current Anthropology*, Vol. 32, n° 4, août-octobre 1991, pp. 476-484.

⁵⁰¹ En conséquence, des musées sont fermés, des sociétés scientifiques dissoutes et certains ethnographes réprimés à partir de 1929. *Ibid.* Voir également D.D. Tumarkin (dir.), *Repressirovannyye ètnografy*, Moscou, Vostochnaya literatura, 1999 ; Frédéric Bertrand, « Une science sans objet ? L'ethnographie soviétique des années 20-30 et les enjeux de la catégorisation ethnique », *Cahiers du Monde russe*, Vol. 44, n° 1, 2003, p. 93-110.

⁵⁰² Elisabeth Gessat-Anstett, « Les mots/maux de l'ethnographie. À propos d'une discipline et de ses attendus, l'ethnologie russe post-soviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 65-78. Sur la continuité et l'influence des débats et des pratiques ethnographiques de l'époque impériale sur les bolcheviks, voir Francine Hirsch, *Empire of Nations*, *op. cit.* ; Juliette Cadiot, *Le Laboratoire impérial. Russie-URSS 1860-1940*, Paris, CNRS, 2007.

⁵⁰³ Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

⁵⁰⁴ Henry Laurens, « Qu'est-ce que l'Orient ? », *L'Histoire*, n° 368, octobre 2011, p. 12.

⁵⁰⁵ John P. Homiak, « Foreword », Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. viii.

⁵⁰⁶ Edward Said, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 339.

source d'informations, passive quant à la teneur des événements⁵⁰⁷, destinée à produire un savoir et à qui l'on dénie toute agentivité [agency] face aux discours des « experts ».

Une scène en particulier présente cet état identifié comme appartenant au passé : celle de l'accouchement par une jeune femme. Le film explique au spectateur que, lorsqu'elle approche de la date de l'enfantement, la femme doit « s'exiler » dans un abri spécialement construit pour l'occasion, n'ayant plus de place dans le logis familial. Elle est laissée seule pour accoucher (seules quelques femmes sont autorisées à lui apporter de la nourriture) et doit rester recluse dix jours après la naissance. En se concentrant sur cet aspect, le film s'inscrit dans la campagne de soviétisation qui bat son plein au même moment. En effet, pour un spectateur de 1928, cette séquence se comprend comme la description d'une marque de l'arriération culturelle inacceptable pour l'idéologie soviétique.

Au sein de la campagne de modernisation, le thème de la libération des femmes occupe une place de premier plan, en particulier les femmes des nationalités non russes. Une Commission pour l'amélioration du travail et du mode de vie des femmes des peuples culturellement arriérés est créée en 1926⁵⁰⁸. Son but proclamé est la défense des droits des femmes au sein de la famille, le développement de l'éducation et de la conscientisation politique des femmes. Comme le note l'historien Douglas Northrop à propos du Sud musulman de l'URSS, la révolution marxiste et la promesse de la libération de classe subissent une étrange métamorphose et sont transfigurées en un féminisme d'État : suivant la rhétorique de la modernité apportée par les bolcheviks, l'émancipation des femmes devient l'incarnation du projet révolutionnaire⁵⁰⁹. Appliquant à la lettre la phrase célèbre d'Engels⁵¹⁰, dans la conception soviétique, les femmes forment un « prolétariat de substitution⁵¹¹ ». Comme l'observe Madina Tlostanova, les questions de genre sont au centre de l'orientalisme soviétique, lui-même basé sur la rhétorique importée du « progressivisme » occidental, avec ses prétentions scientifiques, ses clichés eurocentriques et tout son panel de stéréotypes négatifs dans l'appréhension des

⁵⁰⁷ Les articles de Poljanovskij et Litvinov évoquent régulièrement l'incompréhension de ces derniers face au pourquoi et au comment de la venue des cinéastes.

⁵⁰⁸ *Komissija po ulučšeniju truda i byta ženščin kul'turno-otstalyx narodnostej*. Yulia Gradskaia, « From "backwardness" to "modern culture"? "Beauty" and "femininity" during the Soviet cultural modernization (1930-1960s) », in Kerstin Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, op. cit., pp. 42-56.

⁵⁰⁹ Douglas Northrop, *Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004, pp. 9-13.

⁵¹⁰ « Dans la famille, l'homme est le bourgeois ; la femme joue le rôle du prolétariat ». Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, 1884.

⁵¹¹ Gregory J. Massel, *The Surrogate Proletariat. Moslem women and revolutionary strategies in Soviet Central Asia, 1919-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

autres cultures, invariablement comprises comme étant arriérées⁵¹². Les femmes des sociétés autochtones du Nord ne sont pas épargnées par cette « libération » imposée par le progrès. La littérature relaie le mythe⁵¹³, et ce, même sous la plume d’auteurs autochtones, à qui le régime soviétique a donné l’écriture pour mieux confisquer la parole⁵¹⁴.

Le cinéma soviétique illustre abondamment cette émancipation bolchevique des femmes non russes⁵¹⁵ : dans une mise en scène de libération, *La Sixième Partie du monde* de Vertov présente des images de femmes centrasiatiques (« arriérées ») retirant leur voile sous le regard et les encouragements de femmes *loutchas* (« modernes »), dans une mise en scène qui fait écho à d’autres « libérations des femmes » imposées de l’extérieur par un pouvoir modernisateur et colonial⁵¹⁶.

d) Construire le récit de l’« enjambement des millénaires » des peuples du Nord

La présentation de la culture oudéguée comme « survivance » du passé et symbole de l’arriération permet de mettre en valeur, par contraste, la modernité soviétique, objet de la dernière bobine. Les séquences de la fin du film brisent la *description* ethnographique pour faire entrer les Oudégués dans un *processus* historique. *Les Gens de la forêt* montre comment, sous l’influence de la culture soviétique, le mode de vie change⁵¹⁷ : des coopératives se forment, les chamanes sont objets de dérision. Un conseil indigène décide d’envoyer un délégué (incarné par le guide Sountsaï Gueonka) plaider leur cause auprès du Comité du Nord

⁵¹² Madina Tlostanova, « The Janus-faced empire distorting orientalist discourses: Gender, race, and religion in the Russian/(post)Soviet constructions of the “Orient” », *Worlds and Knowledges Otherwise. On the Decolonial (II) – Gender and Decoloniality*, Vol. 2, dossier 2, 2008, p. 5, https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v2d2_Tlostanova.pdf (consulté le 14 février 2015).

⁵¹³ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, p. 234.

⁵¹⁴ Voir par exemple Ljubov’ Nenjang, *Tajmyrskaja byl’*, 1988. Dominique Samson Normand de Chambourg, *Histoire d’une civilisation et d’une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique*, *op. cit.*, p. 330.

⁵¹⁵ Voir à ce propos Anaita Khudonazar, « Early Soviet Film: From Tsarist to Soviet Vision of Central Asian Women », *Caucasus and Central Asia Newsletter*, University of California, Berkeley, printemps 2006, n° 9, pp. 2-7.

⁵¹⁶ Les séquences du film de Vertov rappellent les scènes du dévoilement d’Alger en 1958, en Algérie sous occupation française, qui ont également été filmées et diffusées en leur temps. Le 13 mai 1958 à Alger, place du Gouvernement, des femmes musulmanes sont exhibées sur un podium pour y brûler leur voile en signe d’émancipation. Cette mise en scène est organisée par le Mouvement de solidarité féminine, une association caritative fondée par Mme Raoul Salan, l’épouse du commandant des forces armées françaises d’Algérie. Pour une discussion de l’événement, voir Frantz Fanon, *L’An V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2001 [1959], chapitre 1 : « L’Algérie se dévoile ».

⁵¹⁷ Sur le terrain, l’entrée dans la « modernité » soviétique se passe en deux temps pour les peuples du Nord : d’abord une aide d’urgence mise en œuvre par le Comité du Nord (aide alimentaire, exemption de certains impôts et reconduction de l’exemption du service militaire) ; dans un second temps, mise en place de la politique d’indigénisation [*korenizacija*] qui a pour but de créer des « élites » autochtones destinées à devenir des intermédiaires entre la population et le régime.

(personnifié par Vladimir Arseniev). Le film montre ensuite des autochtones en formation au lycée technique pédagogique [*pedtexnikum*] de Khabarovsk pour devenir des « cadres-enseignants », comme l'indique un carton (Fig. 10). Enfin, Arseniev emmène Gueonka au cinéma (voir un autre film de Litvinov, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*), avant de répondre positivement aux requêtes du conseil indigène (une aide matérielle pour monter une coopérative agricole).

Figure 10. La modernisation : les étudiants autochtones du lycée technique pédagogique de Khabarovsk.
Captures d'écran, *Les Gens de la forêt*.

Avec la séquence au cinéma⁵¹⁸, les plans montrant les étudiants de Khabarovsk mettent en scène l'évolution des « gens de la forêt » vus précédemment : des hommes et des femmes autochtones sont filmés devant le lycée, vêtus à l'européenne et tenant à la main des livres, symboles de l'éducation et du progrès. Ils écoutent les conseils d'une professeure *loutcha*, guide vers la modernité. Ainsi, le film met en récit l'œuvre de la Révolution et le cinéma ethnographique se veut « progressiste⁵¹⁹ ». Il faut noter que, dans ses écrits sur le tournage du film, Litvinov n'évoque jamais le tournage de ces plans à Khabarovsk : il ne révèle ni qui sont ces étudiants, ni quand ces images ont été tournées. C'est d'autant plus troublant que les mêmes images sont utilisées exactement dans le même but (montrer la modernisation soviétique et le contraste entre l'ancienne et la « nouvelle vie »), deux ans plus tard, dans le

⁵¹⁸ Cette séquence est analysée en détail dans le chapitre suivant.

⁵¹⁹ Pour paraphraser Charles Stépanoff qui parle d'un nouveau genre cinématographique à propos des *Gens de la forêt* : le « film ethnographique progressiste ». « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 » in Elisabeth Anstett-Gessat, *Un Patrimoine sous influences : usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris, Petra, 2009, pp. 113-141.

kulturfilm *Le Pays des Goldes* (*Strana gol'dov*, 1930) qui portent sur les Nanaïs⁵²⁰. L'image de la scolarisation est omniprésente dans les films sur les peuples du Nord : que ce soit dans l'animation (*Le Petit Samoyède* [*Samoedskij mal'čik*] 1928, N. Khodataev⁵²¹) ou les actualités (numéro du ciné-journal de Sovkino de 1930 sur la faculté ouvrière [*rabfak*] des peuples du Nord de Leningrad⁵²²). Symbole privilégié d'éducation et de progrès, l'institution pédagogique incarne un des lieux de la transformation des autochtones en citoyens soviétiques.

Plus globalement, le récit du film *Les Gens de la forêt* construit un projet évolutionniste, qui va de l'état de nature à la civilisation soviétique (confondue sans complexe avec l'ethnie dominante russe dans certains cartons) : si le film s'ouvre sur des plans de paysage, sa narration évolue en une description d'une société faisant corps avec la nature (des « gens de la forêt »), pour se terminer par l'entrée dans la société soviétique. En ne marquant pas la transition entre la vision d'une communauté à l'« état naturel » et son intégration au mode de vie soviétique, le film exprime visuellement le concept d'« enjambement des millénaires⁵²³ », que sont supposées effectuer les sociétés autochtones sous l'impulsion du régime bolchevique. L'enjambement des millénaires va peu à peu se codifier sous le « paradigme du long voyage », variante spécifique appliquée aux peuples du Nord du récit matriciel du réalisme socialiste, qui s'affirme après le Grand Tournant, jusqu'à devenir la doctrine officielle de l'art en URSS⁵²⁴. Dans la vision de l'enjambement des millénaires, les peuples du Nord, perçus comme « arriérés », doivent « rattraper » leur retard sur les plans économique, politique et culturel, grâce au coup d'accélérateur de l'histoire insufflé par la Révolution, qui doit leur permettre d'effectuer cette progression en quelques années plutôt qu'en plusieurs siècles et ainsi entrer pleinement dans l'ère socialiste. Le mètre étalon étant constitué par le mode de vie de la Russie européenne, comme en témoigne cette phrase de Staline :

L'essence de la question nationale en URSS consiste dans la nécessité d'éliminer

⁵²⁰ Le film est signé Amo Bek-Nazarov et tourné conjointement à la fiction *Igdenbou* (*Igdenbu*), dont il est question *infra*. Le kulturfilm est conservé au RGAKFD n° 12831. Les étudiants de Khabarovsk y sont présentés comme un « bataillon de soldats de la culture [*kul'tarmejcy*] ».

⁵²¹ Sur ce film, voir Caroline Damiens, « Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS », *Slovo* « À l'Est de Pixar : le cinéma d'animation en Russie et en URSS », n° 48 [à paraître en 2017].

⁵²² *Sovkinožurnal* n° 6/269, 1930. RGAKFD n° 2109.

⁵²³ Iouri Rytkeou, « Ceux qui ont enjambé des millénaires », *Europe*, n° 585-586, janvier-février 1978, pp. 6-16.

⁵²⁴ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, pp. 292-299. Sur le récit matriciel [*master plot*] du réalisme socialiste, voir Katerina Clark, *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000 [1981]. Sur l'application de ce récit aux peuples du Nord dans le cinéma, voir le chapitre 4.

l'arriération (économique, politique et culturelle), dont les nationalités ont héritée du passé, et de permettre aux peuples arriérés de *attraper la Russie centrale*⁵²⁵.

Le film illustre ce passage vers la modernité *via* la figure du guide devenu acteur Sountsaï Gueonka⁵²⁶. On retrouve celui-ci est dans de nombreuses séquences, interprétant de fait un rôle : il incarne notamment un chasseur lors d'une scène de chasse à l'ours. À cette occasion, il arbore un costume traditionnel. Plus tard, lors de la réunion du conseil où il est nommé délégué, il est déjà vêtu d'habits européens (sans que le film nous explique comment il se les est procurés). La transformation physique rend visible la modernisation culturelle (Fig. 11).

Figure 11. La transformation physique de l'Oudégué Sountsaï Gueonka : chasseur en costume national (à g.), délégué envoyé auprès du Comité du Nord vêtu à l'européenne (à dr.).
Captures d'écran, *Les Gens de la forêt*.

À l'instar des *Gens de la forêt*, les kulturfilms ethnographiques soviétiques mettent l'accent, en général dans la deuxième partie, sur les changements apportés par la révolution bolchevique⁵²⁷. Par cette structure en deux parties, ils illustrent les théories soviétiques du passage de sociétés, qualifiées de patriarcales, féodales et/ou archaïques, à la « nouvelle vie », caractérisée par l'édification du socialisme et du progrès social, sanitaire et technologique. Par

⁵²⁵ Desjatyj s"ezd Rossijskoj kommunističeskoj partii. Stenografičeskij otčet, 1921. Cité par Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, p. 144. Les italiques sont de moi.

⁵²⁶ Dans le film, Geonka, outre sa fonction de guide, doit être considéré comme un acteur à l'instar de toutes les autres personnes filmées, payées pour tourner dans le film. Voir à ce propos la troisième partie.

⁵²⁷ Charles Stépanoff retrouve ce schéma d'organisation dans une trentaine de films. « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 » in Elisabeth Anstett-Gessat, *Un Patrimoine sous influences*, *op. cit.*, pp. 113-141.

exemple, le film *Toundra de la petite terre* (*Malozemel'naja tundra*, 1930⁵²⁸) dépeint la vie des Nénètses éleveurs de rennes selon le mode de vie traditionnel⁵²⁹, avant de montrer la construction du premier kolkhoze équipé d'un point vétérinaire et de terminer sur des plans de Nénètses « modernes », c'est-à-dire de la nouvelle génération en costume européen. Le changement d'habitudes vestimentaires signifie le passage de l'état « traditionnel » à l'état « avancé ». Même chose dans *Les Chasseurs de zibelines* (*Oxotniki za soboljami*, 1931, A. Ivanov-Sakhnovski⁵³⁰), où, pour accentuer encore le fait que la première partie du film se déroule dans un temps révolu, les intertitres sont rédigés au passé. La seconde partie montre un hôpital où les Tofalars (nommés Karagasses dans le film) viennent consulter des médecins dans une ambiance claire et désinfectée.

Cette mise en scène du processus d'intégration à une certaine vision de la civilisation et de la modernité n'est pas foncièrement différente de ce qui se fait ailleurs dans le monde capitaliste. À partir du milieu des années 1920, le cinéma ethnographique en contexte colonial ne se réduit plus à montrer l'Autre dans sa différence, mais l'intègre à son système de production et dans un projet de cohérence⁵³¹. Le thème de la transformation des peuples autochtones apportée par la colonisation et le progrès se retrouve dans certains films ethnographiques « bourgeois ». Seule diffère la compréhension de ce que signifie la « modernité » : la rationalité occidentale et la supériorité coloniale dans un cas, la révolution socialiste et la dictature du prolétariat dans l'autre⁵³².

Dans cette vision d'un futur en construction, les cinéastes n'échappent pas cependant à la fascination pour les peuples qu'ils filment et leur « arriération ». Les longs plans de séances chamaniques ou d'enfants qui fument la pipe des *Gens de la forêt* sont autant d'images qui ne font que renforcer le goût pour l'exotisme. Ils sont choisis de manière à satisfaire le regard des spectateurs *loutchas* urbains et à étancher leur soif d'étrangeté. La vision de l'Autre comme ébauche de soi-même ou comme « passé-toujours-présent », d'un côté, fortifie la certitude de

⁵²⁸ Réalisateur inconnu. Copie conservée au RGAKFD n° 2685.

⁵²⁹ Dans ce travail, le terme « traditionnel » sera utilisé pour faire référence au mode de vie autochtone non soviétisé. Le lecteur gardera cependant en mémoire que la « tradition » ne doit pas être considérée comme figée ou immobile, mais au contraire renvoie à un processus dynamique et en constant changement. Ce sont les œuvres soviétiques qui tendent à présenter le « traditionnel » comme stationnaire. Voir à ce propos Michèle Therrien, « Tradition et Transition. La notion de dynamique chez les Inuit », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et Transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Inalco, 1995, pp. 245-254.

⁵³⁰ Opérateurs : A. Emel'anov, M. Černov. RGAKFD n° 1410.

⁵³¹ Marc-Henri Piault fait ce constat en discutant plus particulièrement le film français *La Croisière noire* de Léon Poirier (1926), « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », *Horizontes Antropológicos*, art. cit., pp. 19-20.

⁵³² Sur l'extension du concept de « modernité », voir S.N. Eisenstadt, « Multiple Modernities », *Daedalus*, Vol. 129, n° 1, 2000, pp. 1-29.

se trouver à un état avancé de l'échelle du développement historique. Mais, de l'autre, cette construction visuelle fait écho à l'idée de l'Autre en Soi, l'Autre en tant que version plus authentique de soi-même.

Le film de Litvinov compose une vision de l'authenticité sur un mode idéalisé. La comparaison avec l'autre film tourné lors de la même expédition, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, qui se présente comme le « journal [dnevnik] de la ciné-expédition », dévoile une réalité beaucoup plus hybride que celle montrée par *Les Gens de la forêt*⁵³³. Au détour des images, on voit les Oudégus apporter des peaux à la coopérative soviétique, ainsi que les maisons en bois dans lesquelles ils vivent ; on y aperçoit des machines à coudre, des écoles, des salles de lecture et des jardins potagers au cœur de la taïga, etc., autant de signes d'une « modernité » déjà bien installée. Le film ethnographique, *Les Gens de la forêt*, évacue tous ces signes jugés non suffisamment traditionnels pour construire une image d'arriération et de « pureté » traditionnelle. La plus grande partie de l'œuvre consiste en la reconstitution d'un passé idéalisé. C'est seulement à la fin du film que les manifestations de la modernité apparaissent, la construction du récit servant à amplifier le contraste ethnique en lui adjoignant une dimension temporelle.

Pour autant, la rhétorique de modernisation et d'homogénéisation soviétique entre en contradiction avec cette vision de l'authenticité perdue, créant une tension dans le récit⁵³⁴. Celle-ci exerce encore aujourd'hui sa fascination. Ce sont en effet ces scènes d'un passé reconstitué, idéalisé de l'humanité qui sont à l'origine de la réputation actuelle du film comme une œuvre « écologique », qui délivre, au-delà du contenu ethnographique, un message de bonté et un sens de l'éternité, d'un film dont la narration évite toute suggestion de transformation ou d'homogénéisation⁵³⁵. Les chercheurs étudiant le film ont tendance à rejeter la partie « moderne » pour privilégier la partie « ethnographique » en tant que captation précieuse d'un mode de vie perdu⁵³⁶. Or, le film fait plus que suggérer, il intègre la société

⁵³³ Il ne semble pas que les deux films, pourtant tournés au même moment, soient sortis ensemble. Les archives consultées ne donnent pas d'informations à ce sujet. Un article de la *Pravda*, assez précis quant à la sortie des *Gens de la forêt* (au cinéma Artès à Moscou), n'évoque pas son film « jumeau », ce qui laisse supposer qu'ils ne sont pas pensés pour être vus ensemble. V. Serpukovskoj, « Lesnye ljudi – udè », *Pravda*, 1^{er} février 1929.

⁵³⁴ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », art. cit., p. 6.

⁵³⁵ N.V. Divnina, « «Kajury ku'ltury» (K istorii pervoj kinoèkspedicii na Kamčatku v 1929-1930 gg. », *Ljudi velikogo dolga : materilay mežseminar. ist. XXVI Krašeninnik. čtenij*, Petropavlovsk-Kamčatki, 2009, pp. 85-89. <http://www.kamlib.ru/resourses/divnina.htm> (consulté le 19 avril 2014). ; Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », art. cit., p. 21. ; Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003, p. 114.

⁵³⁶ À l'exception notable d'Oksana Sarkisova. Voir par exemple I.A. Golovnev, « «Lesnye ljudi» – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », art. cit.

oudéguée au processus de soviétisation. La structure duale du film (le passé traditionnel recréé vs la nouvelle vie annoncée) indique une fascination paradoxale pour la différence culturelle tout en œuvrant à la transformer⁵³⁷. Cette tension entre deux pôles contradictoires se retrouvera dans le régime de représentation filmique des peuples du Nord. Comme les chapitres suivant le montreront, les représentations à venir oscilleront entre la vision autosatisfaite de l'intégration par l'homogénéisation de la modernité et la fascination pour une supposée « authenticité » perdue⁵³⁸.

⁵³⁷ Litvinov lui-même semble avoir été marqué par cette rencontre avec l'altérité, puisqu'il retournera deux fois (en 1947 et 1957) filmer les Oudégués.

⁵³⁸ Voir en particulier la deuxième partie.

2) Les « ethnografictions » : entre recherche de l'authenticité et mode fictionnel

A) Fabriquer l'authentique

a) Des films de fiction tournés sur place avec des autochtones

Au tournant des années 1920 et 1930, une série de films, dont la forme se veut audacieuse et nouvelle, voit le jour en URSS. Dans ce travail, je nommerai ce « genre » « ethnografictions », car il se situe au carrefour du documentaire ethnographique, du film d'expédition et de la fiction dramatisée. Des deux premiers, les films reprennent les décors naturels, atteints au prix d'une expédition qui peut durer plusieurs mois, et l'assistance d'ethnographes spécialistes du peuple filmé ; de la dernière, ils utilisent scénarios, dialogues et techniques d'acteur. Bien que le genre ne soit pas nommé ni même identifié comme un genre en soi dans les textes sur le cinéma soviétique, les films qui en forment le corpus sont tous caractérisés par une même hybridité esthétique et générique : sur une base fictionnelle scénarisée, une équipe de professionnels du cinéma s'engage dans une expédition pour tourner un film de fiction avec des acteurs, qui peuvent être professionnels, mais aussi des autochtones non professionnels recrutés sur place⁵³⁹. Dans la lignée des ciné-expéditions, des autochtones peuvent également être incorporés dans l'équipe technique en tant qu'assistants, mais la plupart du temps, les autochtones sont mobilisés *devant* la caméra plutôt que *derrière*, donnant ainsi un gage d'authenticité à la représentation filmique⁵⁴⁰. Dans tous les cas, que le casting soit entièrement autochtone ou pas, on note la volonté commune aux réalisateurs de tourner *avec* les peuples autochtones, mais également avec les spécialistes ethnographes, puisque les génériques affichent quasi systématiquement la présence de consultants, censés veiller à l'authenticité et à la vérité ethnographique.

J'ai également choisi le néologisme « ethnografiction » pour désigner ce « genre » éphémère dans la filmographie soviétique afin de le distinguer des films qui relèvent de ce qu'on a appelé les « ethno-fictions » (ou « ethnofictions »). Ce terme aux contours flous renvoie à deux styles dans l'histoire du cinéma. Tout d'abord, il est utilisé rétrospectivement

⁵³⁹ Oksana Sarkisova propose la notion de « cinéma hybride » pour décrire ces films, mais le concept, tel qu'il est développé par l'auteure, n'inclut pas les acteurs non professionnels, qui constituent à mon sens un élément important du « genre ». Pour cette raison, je maintiens ici le choix du néologisme « ethnografiction ». Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., pp. 186-187.

⁵⁴⁰ Voir à ce propos la troisième partie, consacrée à la question de la participation des autochtones au cinéma.

pour désigner les premiers films de Flaherty ou Schoedsack et Cooper. C'est le choix qui a été fait dans cette thèse ; aussi, l'option de nommer « ethnografiction » les films soviétiques sert ici à distinguer les deux corpus et à mettre en lumière leurs différences et similitudes. Ensuite, le vocable « ethno-fiction » est plus particulièrement utilisé pour dénommer le genre initié par Jean Rouch dans les années 1960 et qui découle de sa théorie de l'anthropologie partagée, censée subvertir la division entre description et imagination, par l'utilisation des méthodes du cinéma direct appliquées à un film de fiction⁵⁴¹. Le dispositif filmique de l'ethno-fiction doit rendre à l'Autre « ethnologisé » son statut de sujet, en lui offrant la possibilité de s'adresser à ceux qui l'observent, notamment grâce à la juxtaposition des commentaires du filmeur et des filmés. Les ethnografictions soviétiques, quant à elles, partagent le travail selon une autre ligne de division : les professionnels du film assurent la partie technique, des spécialistes sont convoqués pour vérifier la véracité ethnographique et des autochtones sont placés devant la caméra comme caution d'authenticité.

Plusieurs films appliquant la recette « ethnografictionnelle » sont tournés en URSS entre 1928 et 1933, c'est-à-dire durant le premier plan quinquennal (1929-1933) marqué par les campagnes de collectivisation et d'industrialisation⁵⁴². Tandis que s'intensifient la guerre de classes et la « révolution culturelle », l'industrie du cinéma subit la pression du pouvoir à compter de la Conférence du Parti sur le cinéma (1928) qui, à la fois, marque un effort centralisateur et tente d'imposer une ligne idéologique correcte⁵⁴³. Cela se traduit notamment par le rejet du « formalisme » et une forte baisse de la production⁵⁴⁴.

Dans le corpus ethnografictionnel sur les peuples du Nord, on trouve trois films d'Alexandre Litvinov réalisés lors de ses expéditions : *Celui qui a un renne pour monture* (*Olenyj vsadnik*, 1929), tourné pendant la ciné-expédition de 1929-1930 au Kamtchatka⁵⁴⁵, *Djou* (*Džou*, 1934) et *Je veux vivre* (*Xoču žit'*, 1934), produits de la ciné-expédition de 1932-

⁵⁴¹ Pour des exemples d'ethno-fictions, voir *Jaguar* (1967) et *Petit à petit* (1969) de Jean Rouch. Faye Ginsburg, « The parallax effect : The impact of aboriginal media on ethnographic film », *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, n° 2, automne 1995. La définition d'ethno-fiction est flexible et peut varier, mais un certain consensus rattache le genre à l'œuvre de Rouch. Marc-Henri Paillet voit un ancêtre du genre dans le film d'Edward S. Curtis, *Au pays des chasseurs de têtes* (*In the Land of the Head Hunters*, 1914), Marc-Henri Paillet, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, 2000, pp. 39-40.

⁵⁴² Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, op. cit., pp. 224-238.

⁵⁴³ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2001 [1992], pp. 91-110.

⁵⁴⁴ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, Oxford, Berg, 2009, p. 70.

⁵⁴⁵ Bien que ce film ne soit pas répertorié dans les catalogues de films de fiction édités par le Gosfilmofond, je le classe parmi les fictions. Ce choix est confirmé par la thèse d'I.A. Golovnev, qui indique que le film est le seul de l'expédition au Kamtchatka qui soit construit sur un sujet. Le scénario, qui raconte l'aide du gouvernement soviétique aux autochtones, alors dans l'adversité, est décrit par Litvinov lui-même comme utilisant une « forme de vulgarisation scientifique de fiction [*naučno-populjarnaja-xudožestvennaja forma*] ». I.A. Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg.*, op. cit., pp. 105 ; 181.

1933 en Tchoukotka. On peut également classer dans cette catégorie au moins sept autres films : *Le Toungouse de Khènytchar* (*Tungus s Xènyčara*, 1929) de Manuel Bolchintsov (Fig. 12), *Le Vengeur* (*Mstitel'*, 1930) réalisé par Boris Chpis, *Le Renard bleu* (*Goluboj pesec*, 1930) de Piotr Malakhov, *Igdenbou* (*Igdenbu*, 1930) signé Amo Bek-Nazarov, *Le Feu* (*Ogon'*, 1930), une des premières réalisations de Mark Donskoï, et *Ming* (*Ming*, 1932) de M. Tchernov.

Figure 12. Planche de photographies du *Toungouse de Khènytchar*.
Archives de Manuel Bolchintsov, RGALI 2351/1/177/1.

Tous ces films adoptent un scénario qui se base sur l'opposition entre l'ancien et le nouveau⁵⁴⁶. En cela, ils mettent en avant la rupture révolutionnaire, selon un schéma structurel dual qui n'est pas différent des kulturfilms⁵⁴⁷. D'autres part, les tournages sur place ne sont pas exceptionnels ni propres aux films à motif du Nord. Ils s'inscrivent dans la volonté soviétique de tourner *avec et sur le territoire* des divers peuples représentés à l'écran. Citons *Tempête sur l'Asie/Le Descendant de Gengis-Khan* (*Potomok Čengisxana*, 1928) de Vsevolod

⁵⁴⁶ Je renvoie le lecteur aux synopsis détaillés de ces films présentés dans la filmographie en annexe.

⁵⁴⁷ Voir le chapitre 5 pour l'analyse des motifs récurrents.

Poudovkine, tourné dans la République bouriatio-mongole⁵⁴⁸ ; ou encore le film à motif juif *À travers les larmes* (*Skvoz' slezy*, 1928), tourné dans un véritable *shtetl* de la Zone de résidence⁵⁴⁹. Le corpus ethnografictionnel sur les peuples du Nord forme néanmoins un ensemble cohérent, qui contribue à la construction d'un discours sur ces peuples autochtones.

Consacrés aux peuples évenk, évène, nènètse, nanaï, tofalar et tchouktche (voir le tableau 3 ci-dessous), et signés de réalisateurs déjà affirmés (Bek-Nazarov), promis à un grand avenir (Donskoï) ou relativement tombés dans l'oubli, ces films, dans la majorité des cas, n'ont pas été conservés. Seuls *Le Renard bleu* et *Igdenbou* ont été préservés et sont consultables au Gosfilmofond⁵⁵⁰. Pour tenter de reconstruire les films disparus, les archives papier ont été mises à contribution. Scénarios, synopsis, courriers entre les instances cinématographiques, matériel publicitaire et coupures de presse sont particulièrement précieux, afin de reconstituer le parcours de ces films non conservés et de se faire une idée de leur contenu.

Titre du film (année)	Peuple filmé (nom donné dans le film)	Lieu de tournage
<i>Le TOUNGHOUSE DE KHÈNYTCHAR</i> (<i>Tungus c Xènyčara</i> , 1929)	Évenks (Toungouses)	Territoire de Touroukhansk
<i>Celui qui a un renne pour monture</i> (<i>Olenyj vsadnik</i> , 1929)	Évènes (Lamoutes)	Kamtchatka
<i>Le Vengeur</i> (<i>Mstitel'</i> , 1930)	Évenks (Toungouses)	Territoire de Touroukhansk
<i>Le Renard bleu</i> (<i>Goluboj pesec</i> , 1930)	Nènètses (Samoyèdes)	Région autonome des Komis-Zyriènes
<i>Igdenbou</i> (<i>Igdenbu</i> , 1930)	Nanaïs (Goldes)	Territoire de Khabarovsk
<i>Le Feu</i> (<i>Ogon'</i> , 1930)	Nanaïs (Goldes)	Territoire de Khabarovsk
<i>Ming</i> (<i>Ming</i> , 1932)	Tofalars (Tofas)	Territoire de Krasnoïarsk
<i>Djou</i> (<i>Džou</i> , 1934)	Tchouktches	Tchoukotka
<i>Je veux vivre</i> (<i>Xoču žit'</i> , 1934)	Tchouktches	Tchoukotka

Tableau 3. Les ethnografictions soviétiques : une volonté de tourner avec et chez les peuples autochtones

⁵⁴⁸ Voir à ce propos N.K., « Potomok Čingis-Xana », *Sovetskij ekran*, n° 31, 31 juillet 1928, p. 5 ; A. Golovnja, *Svet v iskusstve operatora*, Moscou, Goskinoizdat, 1945, pp. 126-129.

⁵⁴⁹ Valérie Pozner, « Le cinéma contre l'antisémitisme », in Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 149.

⁵⁵⁰ Ils ne sont pas disponibles en DVD.

b) Tourner avec des spécialistes : les consultants et le régime de l'expertise

Les génériques de la plupart de ces films inclus dans ce corpus indiquent la présence d'un consultant. Grâce à ces collaborations, les cinéastes tentent de résoudre la question de l'authenticité afin d'éviter de sombrer dans l'exotisme. Qui sont ces consultants et quelle est leur fonction ? Il est parfois difficile d'établir avec certitude leur identité. Ainsi, il ne m'a pas été possible d'identifier le consultant du film *Igdenbou*⁵⁵¹. Quant à leur fonction effective sur les tournages, elle s'avère tout aussi complexe à déterminer : peu d'indications dans les archives renseignent sur leur rôle.

L'examen des archives et des recherches biographiques font néanmoins apparaître que les cinéastes se tournent vers des spécialistes « disponibles » sur place — sur le lieu de tournage — en tant que participants actifs à la soviétisation des autochtones⁵⁵². C'est le cas de Litvinov au Kamtchatka, qui fait appel à Konstantin Bauerman, initiateur de la première coopérative indigène évené, ou de Manuel Bolchintsov qui, pour *Le Toungouse de Khènytchar*, a recours à Elizar Saveliev, dont la tâche principale est de faire la liaison entre l'administration et les Évenks, et d'organiser ceux-ci en soviets claniques⁵⁵³. Ils peuvent aussi s'adjoindre les services de spécialistes des peuples filmés, ethnographes ou *kraevedy*. C'est le choix de la production du *Renard bleu*, film dont le héros est nènètse, qui se tourne vers Raïssa Mitousova, membre du Musée russe et spécialiste des Khantys et des Nénètses.

Mis à part la présence de leurs noms au générique, les documents d'archives ne relèvent pas de traces de leur action sur les productions. Le seul spécialiste dont le nom et l'activité ont un impact connu sur les ethnografictions est Innokenti Souslov, consultant pour *Le Vengeur*. Membre du Comité du Nord et fervent partisan de la soviétisation dès 1921, il s'implique dans l'organisation de l'un des premiers soviets claniques évenks et surtout dans la création de la base culturelle de Toura, au cœur du territoire de Touroukhansk. Les bases culturelles [*kul'turnaja baza*] forment des points avancés du socialisme dans les confins où vivent les peuples du Nord. Elles sont pensées pour être le point de départ à partir duquel les

⁵⁵¹ V. Gajdek (Heideck ?) selon le générique, mais quelquefois orthographié V. Gajduk dans les documents d'archives. Dans ses Mémoires, le réalisateur du film, Amo Bek-Nazarov, n'évoque même pas la présence d'un consultant. Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, Moscou, Iskustvo, 1965.

⁵⁵² Les spécialistes identifiés font l'objet de notes biographiques présentées en annexe.

⁵⁵³ La tâche des soviets claniques [*rodovoj sovet*], créés en 1926, est d'« expliquer et clarifier les directives et instructions du gouvernement central, prendre des mesures afin d'améliorer le niveau économique et culturel du clan, s'assurer de l'observance des règles de commerce et d'échange, assister les coopératives et les différentes entités économiques indigènes, faire observer les conditions d'hygiène, etc. ». Craig Campbell note l'interchangeabilité des termes « soviets claniques », « soviets indigènes » et « soviets nomades ». Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, pp. 55, 76.

sociétés autochtones embarquent pour la modernité, par le biais d'une transformation culturelle forcée, sans toutefois effacer la différence culturelle, mais en la disciplinant⁵⁵⁴.

Cependant, alors que *Le Vengeur* est tourné sur place (sur la rive de la rivière Sym, aux alentours de la factorerie⁵⁵⁵ de Monokop-Balagon⁵⁵⁶, dans la zone d'influence de la base culturelle), Souslov n'intervient sur la production que lors des prises de vue en studio à Leningrad, c'est-à-dire après la plus grande partie du tournage⁵⁵⁷. Aussi la chronologie permet de s'interroger sur l'action de l'ethnographe sur le produit final. Comment Souslov peut-il corriger d'éventuelles erreurs ethnographiques à ce stade du tournage, sachant que l'équipe ne retournera pas à Touroukhansk ? De fait, il est assez difficile de restituer la part effective de ces spécialistes dans la production des films sur lesquels leurs noms sont apposés. Les documents d'archives consultés ne font pas apparaître qu'ils aient activement collaboré à l'élaboration des scénarios ni même été présents sur les tournages. Leurs noms au générique semblent surtout servir à faire entrer les films dans un certain régime d'expertise.

En revanche, dans les dossiers conservés, on trouve des documents qui indiquent clairement l'apport du Comité du Nord, sans qu'il en soit fait mention dans les génériques de ces œuvres. Le Comité du Nord, outre ses diverses activités de développement et de production de connaissance sur les peuples du Nord, est appelé à donner son avis sur les films mettant en scène des peuples qui dépendent de son expertise. Il examine les films de fiction comme les kulturfilms⁵⁵⁸. Ainsi *Le Toungouse de Khènytchar*, *Le Renard bleu* et *Igdenbou* ont-ils bénéficié d'une « vérification ethnographique » par le Comité une fois les films

⁵⁵⁴ La première de ces « missions communistes », selon l'expression de Slezkine, est construite en 1927. Idéalement, chaque « petit peuple » doit posséder la sienne. Elles doivent comporter un hôpital, un centre vétérinaire, une école, un musée et une salle de lecture, et sont secondées par des tchoums rouges : sorte de base culturelle mobile, façonnée d'après le modèle des églises itinérantes des missionnaires. Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 157. Voir également A. Čebotarevskij, « Kul'turnye bazy Komiteta Severa », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, pp. 117-129. Sur les tchoums rouges, voir I. Pervuxin, « Peredvižnoj krasnyj čum na Turuxanskom Severe », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1930, pp. 132-133. Pour des études de cas de bases culturelles, voir Craig Campbell, *Agitating Images*, op. cit. ; Olga Ernykova, « Kazymskaja kul'turnaja baza kak social'nyj eksperiment sovetskogo gosudarstva », *Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, n° 1, 2010, pp. 101-108. La base culturelle et son fonctionnement sont le sujet du kulturfilm *La Base Dylitcha dans le Nord* (*Dyljača baza na severe*, 1931). Voir Anonyme, « Kul'turfil'ma o Severe », *Kino*, n° 9, 11 février 1931, p. 1.

⁵⁵⁵ Les factoreries (du russe *faktorijs*) désignent les centres d'achat de fourrures, appartenant aux organes soviétiques, situées dans les taïgas et les toundras.

⁵⁵⁶ Quelquefois orthographié Monokop-Bologon. Antonina Baxruševa, « Faktorijs Sym – territorijs žizn' » (*Sud'by i sud'ba korennoho naselenija Severa*) », *Urok istorii XX veka*, 2011, <http://urokiistorii.ru/2463> (consulté le 12 mai 2015).

⁵⁵⁷ Suslov arrive à Leningrad début septembre 1930, alors que le tournage en Sibérie a eu lieu en mai-juin 1930. Les prises de vue en studio ont commencé le 3 août. Journal de travail du film « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/107ob.

⁵⁵⁸ Le kul'turfil'm de Litvinov *Terre inconnue* (*Nevedomaja zemlja*, 1930) est examiné par le Comité du Nord. Otzyv Komiteta Severa na fil'm « Terra incognita (*Nevedomaja zemlja*) », (sans date), GASO (Archives d'État de la région de Sverdlovsk) 2581/1/93/22, reproduit par I.A. Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg.*, op. cit., p. 185.

terminés⁵⁵⁹. Certains de ses avis sont même reproduits dans la presse⁵⁶⁰. Au même moment, la revue du Comité, *Sovetskij Sever*, inaugure la rubrique « Le cinéma sur le Nord », et publie un temps des recensions sur les films de fiction et de non-fiction dans ses colonnes⁵⁶¹. Dans les documents d'archives, c'est le nom d'Innokenti Souslov, membre du Comité, qui apparaît le plus souvent⁵⁶². En plus de juger de la véracité ethnographique du contenu, celui-ci effectue des recommandations quant à la diffusion des films, à savoir : si ceux-ci peuvent être diffusés de préférence à un auditoire urbain — afin de populariser la vie des peuples autochtones auprès des citadins — ou dans les communautés autochtones — à des fins de propagande. En général, Souslov recommande une distribution dans les deux circuits, tout en mettant l'accent sur la diffusion aux peuples du Nord⁵⁶³. Souslov recommande particulièrement le film *Igdenbou*, qu'il juge « irréprochable » sur les plans idéologique, ethnographique et artistique. Pour ce film, il demande expressément que soient développées de nombreuses copies pour les cinémas ambulants en activité dans les régions « indigènes » du Nord⁵⁶⁴. Quant au film *Le Renard bleu*, s'il est jugé convenable pour une diffusion auprès des citadins et des autochtones, Souslov recommande la priorité absolue à une distribution dans le district nénétsse et la région de Mourmansk, c'est-à-dire pour un public qui est censé se reconnaître à l'écran (le film met en scène des Nénètses). Les ethnografictions, outre leur caractère divertissant auprès d'un public urbain, sont aussi envisagées comme des instruments de propagande à destination des peuples du Nord. La plupart de ces films racontent en effet la façon dont un ou des personnages autochtones en viennent à rejeter leur mode de vie traditionnel et l'autorité du chamane, pour adopter le système bolchevique et organiser un soviet clanique.

⁵⁵⁹ Courrier de Suslov au président du Comité du Nord, « Tungus-Xanyčary » [sic], sans date, GFF 1/2/1/957/9-9ob ; Courrier du Comité du Nord (Suslov) à Vostokkino, « Goluboj pesec », 15(?) juillet 1930, GFF 1/2/1/183/21 ; Otzyv Komiteta Severa pri prezidiume VCIK o kino-kartine « Igdenbu », signé A. Skačko et I. Suslov, 29 mai 1930, GFF 1/2/1/354/21, 10.

⁵⁶⁰ Bek-Nazarov affirme que l'avis du Comité du Nord sur *Igdenbou* a été publié, mais il ne précise pas dans quel journal. Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, Moscou, Iskustvo, 1965, p. 179. Je n'ai pour ma part pas retrouvé trace de cet avis.

⁵⁶¹ À l'invitation de Sojuzkino et de la section lénningradoise de Sovkino. P. Ustjugov, « Novye severnye kinofil'my », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, p. 119. La rubrique « Kino o Severe » apparaît en janvier 1931 dans la revue *Sovetskij Sever* et disparaît dès 1932.

⁵⁶² L'autre nom qui revient le plus est celui d'Anatolij Evgen'evič Skačko (1879-1941), un Daghestanais ancien officier de l'armée impériale. Passé aux Rouges dès 1917, il est membre de la section aux minorités ethniques du Narkomnats, puis du conseil d'administration du studio Vostokkino. Il quitte ce poste pour devenir vice-président du Comité du Nord.

⁵⁶³ Sur la diffusion du cinéma auprès des peuples du Nord, voir le chapitre 3.

⁵⁶⁴ Otzyv Komiteta Severa pri prezidiume VCIK o kino-kartine « Igdenbu », signé A. Skačko et I. Suslov, 29 mai 1930, GFF 1/2/1/354/21.

De manière générale, les films du corpus ethnografictionnel sont jugés efficaces dans leur dimension bidirectionnelle : d'un côté, faire connaître les peuples du Nord aux populations urbaines de la Russie centrale et les faire reconnaître comme citoyens de l'Union ; de l'autre, promouvoir le système soviétique (la « nouvelle loi » comme on l'appelle dans les films), dans un but de transformation des sociétés autochtones. Ainsi, un livret donnant des conseils pour l'organisation de projections publiques est édité à l'occasion de la diffusion du *Vengeur* en 1931. Il indique que le film doit être projeté aux populations locales dans les bases culturelles du Nord comme aux populations urbaines⁵⁶⁵. L'auteur anonyme préconise d'un côté de le présenter lors des « *souglan*⁵⁶⁶ indigènes », à des fins d'agitation et de propagande contre les chamanes et les koulaks. De l'autre, il doit faire l'objet d'une présentation de la vie des autochtones aux citoyens sur le thème : « Qu'apporte le pouvoir soviétique aux peuples laborieux du Nord⁵⁶⁷ ? ».

Il est difficile de savoir dans quelle mesure ces préconisations ont été appliquées⁵⁶⁸. Ces remarques montrent cependant à quel point le Comité du Nord s'implique dans la production cinématographique. Considérés comme des instruments de propagande de premier ordre, les films ne sont pas laissés à la seule appréciation des cinéastes. Le Comité du Nord n'est d'ailleurs pas la seule organisation à apporter son expertise aux cinéastes. La section cinématographique du Bureau central de *kraevedenie* de la Société pour l'étude de l'Oural, la Sibérie et l'Extrême-Orient⁵⁶⁹ est invitée à donner son avis éclairé (avant sa liquidation en 1931)⁵⁷⁰. Les ethnografictions s'inscrivent dans une rhétorique de l'expertise. La présence des spécialistes aux génériques assure un certain « sérieux » à des films de fiction (diffusés dans des circuits commerciaux et pensés aussi pour divertir), montrant par là un souhait de « vérité » ethnographique. Ce faisant, les films de fiction ne rompent pas avec le « discours de

⁵⁶⁵ « Mstitel' », matériel pour l'organisation de projections publiques, Sojuzkino, mai 1931, GFF 1/2/1/544/13.

⁵⁶⁶ *Suglan* : réunion non clanique évenke.

⁵⁶⁷ Le livret offre diverses informations de type géographique, démographique, sociologique, etc., à destination des projectionnistes. *Ibid.*, GFF 1/2/1/544/13.

⁵⁶⁸ Il faudrait pour cela vérifier les archives locales et retrouver les registres des projectionnistes ambulants dans les régions du Nord, si tant est qu'ils aient été conservés, un travail qui n'a pas pu être effectué lors de la réalisation de cette thèse.

⁵⁶⁹ *Central'noe bjuro kraevedenija Obščestva izučenija Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*. La société pour l'étude de l'Oural, la Sibérie et l'Extrême-Orient (OIS) est fondée à Novossibirsk en 1925. Elle organise plusieurs expéditions et édite la revue *Severnaja Azija*. Elle est liquidée en 1931, en partie car elle compte parmi ses cadres des spécialistes « bourgeois », c'est-à-dire formés avant la Révolution. Voir S. Krasil'nikov, « Obščestvo izučenija Sibiri: ot rascveta do zakata (1925-1931 gg.) », *Nauka v Sibiri*, n° 19 (2255), 2000, <http://www.sbras.ru/HBC/hbc.phtml?14+100+1> (consulté le 2 mai 2015).

⁵⁷⁰ À propos du *Toungouse de Khènytchar*. À cette occasion, l'expertise du consultant en *kraevedenie* est critiquée et une collaboration plus étroite avec le Comité du Nord dans un but de véracité ethnographique est recommandée. Courrier de la section cinématographique du Bureau central de *kraevedenie* et de la Société pour l'étude de l'Oural, la Sibérie et l'Extrême-Orient au Glavrepertkom, 27 octobre 1929, GFF 1/2/1/957/7.

l'expert », constitutif de la rhétorique ethnographique filmique documentaire, mais qui dépossède les peuples filmés de leur image. Et ce, même si, dans la réalité, il est bien difficile de déterminer ce qui relève du travail de l'expert dans le film.

Par ailleurs, les autochtones de Sibérie, désormais citoyens et spectateurs soviétiques, doivent pouvoir disposer d'un répertoire filmique comme n'importe quelle autre nationalité de l'Union⁵⁷¹. Les spécialistes sont là pour veiller à ce que ce répertoire soit adéquat (à leurs yeux) à la fois à un public citadin *loutcha* et à un auditoire autochtone. Au-delà de l'aspect économique certain (un film pour deux publics différents), les ethnografictions sont envisagées comme de véritables traits d'union qui doivent cimenter la nation soviétique en construction.

B) Floutage entre modes fictionnel et non fictionnel

a) Igdenbou : une « fiction documentaire »

En termes cinématographiques, le discours de l'expertise prend (le plus souvent) la forme non fictionnelle. Ce mode, et plus spécialement le mode documentaire, est en effet celui par lequel l'Arctique, et par extension les peuples du Nord, est majoritairement conceptualisé et imaginé au cinéma à l'échelle mondiale et ce, au moins depuis *Nanouk*⁵⁷². En URSS, le discours de l'expertise ethnographique est envisagé, comme on l'a vu, comme garant d'une représentation respectueuse et non exotisante des peuples du Nord, membres à part entière de la communauté soviétique multiethnique. Aussi, le discours de l'expertise se trouve-t-il au point de jonction d'un mode cinématographique et d'une volonté politique d'émancipation qui doit aboutir à la décolonisation du regard.

Cette volonté est-elle efficace ? Derrière cette question, c'est le problème d'une forme cinématographique politiquement juste de l'altérité, c'est-à-dire qui exprimerait une politique par l'esthétique et par la pratique, qui se fait jour. Quelle est l'image juste qui exprimerait le nouveau rapport censé régir les relations entre les *Loutchas*, devenus bolcheviks, et les peuples autochtones, devenus nationalités soviétiques ? C'est au problème de la représentation filmée de l'altérité que s'attellent les cinéastes ethnografictionnels. Mais, pour

⁵⁷¹ Voir à ce propos le chapitre suivant.

⁵⁷² Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*, Indiana University Press [à paraître].

paraphraser le cinéaste Jean-Luc Godard, il n'est pas d'images justes, juste des images⁵⁷³. Force est de constater que les ethnografictions ne closent pas le débat de l'exotisme ni ne satisfont les critiques.

Avec les ethnografictions, les cinéastes ont pourtant le sentiment de participer à la création d'un genre nouveau, qui résoudrait les problèmes et défis qui ont été posés par la critique de films comme *Khabou*, jugé sévèrement comme œuvre exotique et coloniale. Le réalisateur Amo Bek-Nazarov⁵⁷⁴, lorsqu'il évoque l'expérience d'*Igdenbou*, estime répondre à un manque dans la filmographie soviétique toujours en formation : « Seul un genre cinématographique n'était pas approfondi [*razrabotannyj*] par nos cinéastes soviétiques : la fiction documentaire [*xudožestvenno-dokumental'nyj*], le genre de *Chang*, de *Nanouk*, etc. J'avais pour tâche de combler cette lacune⁵⁷⁵. » Bek-Nazarov, qui encore une fois se réfère aux modèles éternellement cités, propose ici un nom pour le genre qu'il souhaite façonner, la « fiction documentaire », qu'on pourrait aussi traduire par « documentaire artistique ». Cependant, aucune appellation définitive ne s'impose véritablement : les ethnografictions sont tour à tour désignées comme « fiction documentaire » ou comme « fiction ethnographique [*xudožestvenno-ètnografičeskij*]⁵⁷⁶ ». Le flou de l'appellation est révélateur de celui qui règne sur ce genre, quant à son positionnement entre non-fiction et fiction. Constamment à cheval sur les deux modes, le genre doit résoudre les conflits engendrés par cette union qui fait entrer la fiction dans un environnement issu du réel.

Igdenbou constitue un exemple de ce style ethnografictionnel qui est parvenu jusqu'à nous. Le film est l'œuvre de Bek-Nazarov, cinéaste déjà reconnu en 1930 pour ses films mêlant trame dramaturgique et traitement ethnographique de l'image⁵⁷⁷, notamment depuis *L'Honneur* (*Namus*, 1925), fiction fortement empreinte d'une dimension ethnographique (sur les Arméniens) qui connaît un grand succès critique et public⁵⁷⁸. Bek-Nazarov se veut

⁵⁷³ « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image. », Jean-Luc Godard, *Vent d'Est*. 1969. France-Allemagne-Italie. Réalisation : Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (Groupe Dziga-Vertov), Gaumont Distribution.

⁵⁷⁴ Bek-Nazarov Amo Ivanovič, en arménien Ambarcum Ivanovič Bek-Nazarjan (1892-1965). Ancien acteur et pionnier du cinéma soviétique national (géorgien et arménien). Il est l'auteur de *Natella* (*Natella*, 1925) et *L'Honneur* (*Namus*, 1925).

⁵⁷⁵ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., p. 166.

⁵⁷⁶ À propos du *Toungouse de Khènytchar*. N.R., « Sibir' na èkrane », *Sovetskij èkran*, n° 40, 2 octobre 1928, p. 7.

⁵⁷⁷ Signalons que le tournage de ce film est dans un premier temps confié à Aleksandr Litvinov, suite au succès de ses ciné-expéditions, mais celui-ci ne pourra pas le réaliser, vraisemblablement pour des raisons matérielles. Bek-Nazarov est alors désigné comme réalisateur. Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 95.

⁵⁷⁸ Valérie Pozner, Chaga Uzbachian, « Namous », 1895, n° 48, 2006, pp. 134-147 ; Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 41-42.

l'inventeur d'un nouveau langage exempt d'exotisme pour filmer le mode de vie traditionnel⁵⁷⁹.

Igdenbou est tourné à la fois en studio et sur place, avec des Nanaïs du village de Naïkhine dans la région de l'Amour⁵⁸⁰. Il fait appel à des acteurs professionnels pour les rôles principaux et à des autochtones recrutés sur place pour jouer leur propre rôle. Li Ioun-chen, comédien du Théâtre chinois de Khabarovsk, et Valentina Ten, actrice coréenne, incarnent respectivement Igdenbou, le chasseur nanaï, et son amoureuse, Mooïa⁵⁸¹. Les « non-acteurs » autochtones ne sont pas nommés. Le générique indique à la place leur fonction (chamane du village de Naïkhine, chasseur nanaï [golde] du village de Daerga), insistant par là sur la dimension de réel qu'ils apportent à l'œuvre⁵⁸².

Le film commence par la description d'une communauté nanaï, victime de l'exploitation commerciale d'un marchand chinois et de son acolyte russe. Ceux-ci endettent les autochtones contre de l'alcool. De plus, une inondation prive la plupart des familles nanaïs, dont celle du jeune chasseur Igdenbou, de la possibilité de rembourser leurs dettes au koulak, sous la coupe duquel ils sont tombés suite à leurs dettes. Le chamane offre Mooïa, épouse d'Igdenbou alors à la chasse, en « remboursement » de la dette au koulak. Celle-ci est heureusement sauvée par un détachement de l'Armée rouge et mise à l'abri à la Maison de l'Indigène en ville. De son côté, Igdenbou se révolte contre le chamane et part demander de l'aide aux Rouges. Il retrouve Mooïa en ville et tous deux rentrent ensemble au village avec des vivres fournis par les Bolcheviks.

Le film offre classiquement un récit de la transformation des héros nanaïs en citoyens soviétiques. L'ouverture, composée de plans successifs sur la nature de la région de l'Amour et de ses animaux (renards, ours, oiseaux, cervidés), rappelle celle des *Gens de la forêt*. Le film débute par la description d'un état de nature pour mieux marquer la prise de conscience et la soviétisation des héros nanaïs qui, comme dans la non-fiction de Litvinov, passent par leur transformation physique (Fig. 13).

⁵⁷⁹ Il dépose auprès du Sovnarkom un projet de création d'un studio spécialisé dans les films « nationaux ». Valérie Pozner, Chaga Uzbachian, *Ibid.*

⁵⁸⁰ Le village de Najxin est assez « populaire » auprès des cinéastes : Litvinov y est déjà passé en 1928 et y a tourné des plans d'*À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*.

⁵⁸¹ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., p. 167.

⁵⁸² Sur la question des « non-acteurs, voir le chapitre 7.

Figure 13. La transformation de Mooïa : en costume traditionnel et fumant la pipe au village nanaï (à g.) ; vêtue à l'européenne et déchiffrant l'écrit à la Maison de l'Indigène (à dr.)
Captures d'écran, *Igdenbou*.

Le récit de fiction utilise les mêmes ressorts visuels (le vêtement) que ceux de la non-fiction. De la même manière, tout comme le film de Litvinov assurait aux spectateurs que, même soviétisés, les Oudégués n'oublieraient pas leurs traditions de chasse, la Nanaï Mooïa du film de Bek-Nazarov ne renonce pas à tout ce qui la compose. À la Maison de l'Indigène, où trône le buste de Marx, elle garde ses boucles d'oreille traditionnelles et continue de fumer la pipe. Ainsi elle conserve certains attributs extérieurs nationaux, tout en se transformant en citoyenne soviétique, selon la politique résumée dans le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu⁵⁸³ » : l'expression nationale doit continuer à s'exprimer *extérieurement*, tandis que l'idéologie est la même pour tous.

Ce récit évolutionniste est intégré à une esthétique qui reprend les codes filmiques ethnographiques. Le film regorge de ces moments où la narration s'entremêle à des images « documentaires », dont la valeur provient de leur statut de « document ». La caméra s'attache à filmer les gestes traditionnels (la scène de la noce ou celle de la pêche) et les pratiques rituelles (séances chamaniques de guérison des malades ou contre les éléments), dans la continuité du travail ébauché dans les films précédents de Bek-Nazarov⁵⁸⁴ (Fig. 14).

⁵⁸³ Le slogan est validé par le XVI^e congrès du PC pansoviétique en 1930. Il reprend la formule lancée par Staline lors d'une allocution à l'université communiste des Travailleurs d'Orient le 18 mai 1925 sous la forme « Prolétarien par son contenu, national par la forme — voilà cette culture universelle vers laquelle va le socialisme ». Pour une analyse des contradictions théoriques de ce slogan appliqué au cinéma, voir Cloé Drieu, *Fictions nationales*, *op. cit.*, pp. 316-321.

⁵⁸⁴ Valérie Pozner, Chaga Uzbachian, « Namous », art. cit.

Figure 14. Images à caractère documentaire : séance chamanique, gestes domestiques, pêche.
Captures d'écran, *Igdenbou*.

Ce faisant, la mise en scène révèle une certaine fascination pour la culture de l'Autre et les « survivances » nationales du passé, ces manifestations de l'arriération qui sont pourtant appelées à disparaître sous la politique de modernisation de la « révolution culturelle », initiée par Staline, qui vise une transformation complète du mode de vie⁵⁸⁵. La narration oppose en effet un mode de vie présenté comme en harmonie avec la nature et la menace que fait peser cette dernière sur les Nanaïs. Par exemple, à la scène de la pêche répond celle de l'inondation qui conduit les habitants à la famine. Le message du film est que, dans la société traditionnelle, la nature peut être aussi malfaisante que bienfaisante, car elle n'est pas maîtrisée par une main humaine. Ainsi le récit met en tension une certaine fascination pour les « survivances » du passé et la volonté de modernisation/transformation de la société autochtone.

En tentant d'intégrer du réalisme — voire du réel — dans la fiction, les cinéastes ethnografictionnels s'attaquent en fait à la question de la légitimité de l'image et à la contradiction interne de l'image cinématographique. Le double caractère du cinéma, à la fois « enregistrement réel et lanterne magique, révélation et trompe-l'œil [exposant sa] duplicité naturelle⁵⁸⁶ », constitue l'un des dilemmes centraux posé par le médium filmique. Les cinéastes soviétiques empruntent à la fiction la notion centrale et identificatrice du héros, la narration au singulier et la progression dramatique. En même temps, ils tentent de s'éloigner des « artifices » de la civilisation par le biais des acteurs autochtones non professionnels et grâce à ce qui se veut une reconstitution du « naturel ». Cependant, le recours à des « non-acteurs » ne suffit pas à éliminer toute trace de « simulacre ». Comme l'écrit le cinéaste français Robert Bresson, lui-même un farouche partisan de l'emploi d'acteurs non professionnels, à propos de l'« effet de réalité » au cinéma :

⁵⁸⁵ Yuri Slezkine parle de « guerre contre l'arriération ». Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, pp. 219-246.

⁵⁸⁶ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 35.

Le vrai n'est pas incrusté dans les personnes vivantes et les objets réels que tu emploies. C'est un *air de vérité* que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre. À l'inverse, l'air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre confère à ces personnes et à ces objets une réalité⁵⁸⁷.

Ainsi, une certaine dose de faux-semblant est nécessaire pour donner l'illusion de la réalité, voire du « vrai » ou du « naturel ». Cela semble d'autant plus être le cas que les images des ethnografictions peuvent être intégrées à des kulturfilms puisque les deux modes partagent souvent le même matériau.

b) Ethnografictions et kulturfilms : des images partagées

Les tournages des ethnografictions donnent en général lieu à un ou plusieurs kulturfilms (voir le tableau 4 ci-dessous).

Année	Ethnografictions	Kulturfilms correspondants
1929	<i>Le Toungouse de Khènytchar</i>	<i>Le Territoire de Touroukhansk (Turuxanskij kraj)</i> ⁵⁸⁸
1929	<i>Celui qui a un renne pour monture</i>	<i>Terre inconnue</i> ; <i>Toumgou</i> ; <i>La Presqu'île mystérieuse</i>
1930	<i>Le Vengeur</i>	<i>La Rivière Sym (Sym-reka)</i>
1930	<i>Le Renard bleu</i>	?
1930	<i>Le Feu</i>	Kulturfilm non identifié en deux parties ⁵⁸⁹
1930	<i>Igdenbou</i>	<i>Le Pays des Goldes</i>
1931-32	<i>Ming</i>	<i>Les Chasseurs de zibelines</i>
1932-33	<i>Djou ; Je veux vivre</i>	<i>Sur les rives de la mer des Tchouktches</i>

Tableau 4. Les ethnografictions et les kulturfilms correspondants tournés lors d'une même expédition⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, cité par *Ibid.*, p. 38. Les italiques sont de moi.

⁵⁸⁸ N.R., « Sibir' na èkrane », *Sovetskij ekran*, n° 40, 2 octobre 1928, p. 7. Viktor Vatolin suggère que le projet, envisagé, fut abandonné faute de temps. Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri. Ljudi. Sobytiya. Fakty. 1896-2012*, Novossibirsk, Priobskie vedomosti, 2012, p. 258.

⁵⁸⁹ Un procès-verbal de production indique que, sur les 9 109 mètres de pellicule effectivement impressionnée, une partie a servi à faire un kulturfilm en deux parties (approximativement 20 min), mais sans donner de titre. Aucun film conservé dans les archives du RGAKFD ne correspond. Protokol proizvodstvennogo otdela xudožestvennogo sektora, « Ogon' » Leningradskoj fabriki, 31 décembre 1930, GFF 1/2/1/614/31.

⁵⁹⁰ Seuls les films indiqués en gras ont été conservés.

Cette production de films « faux jumeaux » — c'est-à-dire qui prennent le même sujet et les mêmes (non-)acteurs dans le même environnement, mais les traitent différemment d'un point de vue esthétique — s'inscrit dans un débat plus large sur la proportion à donner à l'image documentaire en URSS. Ces « tournages multiples » sont surtout une manière de rentabiliser les expéditions qui nécessitent plusieurs semaines pour atteindre le lieu de tournage. À titre d'exemple, les cinéastes qui partent tourner *Le Vengeur* quittent Leningrad le 15 mars 1930. Ils n'arrivent à Monokop-Balagon, lieu du tournage, que le 1^{er} mai et commencent à tourner le 5⁹¹. Le journal de tournage, tenu scrupuleusement par l'assistante, Rachel Milman-Krimer⁵⁹², témoigne des difficultés matérielles pour arriver jusqu'à l'endroit choisi, éloigné des centres urbains et des voies de communication. À partir de Krasnoïarsk, l'équipe se déplace à cheval, puis à renne et progresse très lentement et difficilement dans la neige et la taïga⁵⁹³. De cette expédition, l'équipe rapporte deux films : la fiction *Le Vengeur* et le kulturfilm *La Rivière Sym* (*Sym-Reka*⁵⁹⁴, Fig. 15).

Figure 15. Rachel Milman-Krimer et l'opérateur Tikhomirov pendant le tournage du *Vengeur* et de *La Rivière Sym*

Photo des archives de Rachel Milman-Krimer, CGALI SPB 168/1/12/27

Les tournages multiples permettent de rentabiliser financièrement les ciné-expéditions à l'heure où l'industrie cinématographique doit réaliser des économies. C'est ce que confirme

⁵⁹¹ Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/2ob, 17ob-18ob.

⁵⁹² Mil'man-Krimer Rašel' Markovna (1897-1976). Après des études au conservatoire de Saint-Petersbourg, elle prend des cours de comédie et devient assistante de réalisation en 1926 pour le studio léningradois Sevzapkino. À partir de 1931, elle est responsable adjointe de l'atelier de montage du studio Lenfil'm. Elle coréalise plusieurs films avec Boris Špis pour le studio Belgoskino, dont *Le Retour de Nathan Bekker* (*Vozvraščenie Natejna Bekkera*, 1932), unique film soviétique parlant en langue yiddishe.

⁵⁹³ *Ibid.*, CGALI SPB 168/1/11/4ob-14ob.

⁵⁹⁴ La réalisation est signée Rašel' Mil'man-Krimer.

un document, issu d'une commission de production au sein du studio Vostokkino, pour juger le travail de Bek-Nazarov et de son équipe à l'issue du tournage d'*Igdenbou*. La commission les félicite pour leur moyenne de prises de vue (29,9 plans tournés par jour au lieu de 11,8 en moyenne⁵⁹⁵). Elle note que l'équipe a ainsi rentabilisé la ciné-expédition en tournant « dans les limites du calendrier et du budget planifiés pour le film *Igdenbou* [...] un film ethnographique [*ètnografičesko-bytovoï*] en cinq parties⁵⁹⁶ ».

Si les administrateurs financiers sont satisfaits du résultat, la critique est moins enthousiaste et n'hésite pas à juger les kulturfilms comme des « sous-produits » des films de fiction. La presse n'est pas dupe et dénonce ce qu'elle perçoit comme un « recyclage » de plans de chute non sélectionnés pour la fiction. Le kulturfilm *La Rivière Sym* est ainsi sévèrement qualifié d'« habituel montage mécanique de résidus filmiques [qui] se présente comme le résultat de l'utilisation des rebus d'une production cinématographique (les restes du film *Le Vengeur*)⁵⁹⁷ ».

Ces kulturfilms sont effectivement des montages, qui décrivent une contrée ou le mode de vie d'un peuple donné, mais sans l'attrait d'une intrigue à suivre, autre que l'avènement du pouvoir soviétique et les changements intervenus dans la vie des autochtones, qui sont toujours montrés sous un jour positif. *Le Pays des Goldes* est l'un des rares de ces kulturfilms ayant été conservé avec son « jumeau », *Igdenbou*. *Le Pays des Goldes* donne des informations précises de type géographique ou économiques sur les Nanaïs (Goldes). À l'image, il utilise le matériau ethnographique tourné pour le film de fiction (scènes de pêche, de la noce, des séances chamaniques, de l'inondation), voire parfois les mêmes plans. Le montage du kulturfilm n'hésite pas à intégrer certaines images avec les acteurs professionnels, Li Ioun-chen et Valentina Ten, mélangeant fiction reconstituée et images documentaires. Aussi, s'il fait montre d'un souci de véracité (les informations précises), le film n'est pas aussi scrupuleux quant aux images.

Si les images peuvent être interprétées comme figurant l'autonomie et l'autosuffisance du peuple nanaï, au contraire de la fiction qui insiste sur le besoin d'assistance d'une société

⁵⁹⁵ La moyenne indiquée dans le document de Vostokkino recoupe le chiffre donné par Denise Youngblood, qui est de 12 plans par jour. Denise J. Youngblood, *Movies for the masses: popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1992, p. 57.

⁵⁹⁶ Postanovlenie proizvodstvennogo soveščanija sotrudnikov Vostokkino, 29 mai 1930, GFF 1/2/1/354/11.

⁵⁹⁷ Anonyme, « Sym-reka », *Kino-repertuar: repertuarno-instruktivnye pis'ma*, n° 6, 1931, reproduit par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « «Indejcy Sibiri»: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », *Sibirskaja Zaimka*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2012).

« en manque »⁵⁹⁸, les intertitres se chargent de rétablir le propos dans une direction idéologique « correcte », en mettant l'accent sur le « dysfonctionnement » social au sein de la communauté nanaï. Par exemple, dans la fiction *Igdenbou*, la scène de la noce fait allusion à l'arriération et à la situation des femmes dans la société nanaï, considérée comme rétrograde. Dans un carton, une vieille femme s'adresse à Mooïa, la mariée : « Jeune femme, montre aux anciens comment tu travailles. » Et Mooïa d'aller chercher de l'eau avec deux compagnes et de servir à boire aux invités. Mais la même scène est aussi l'occasion pour le spectateur d'admirer les costumes de cérémonie et de se laisser aller au plaisir visuel de l'exotisme. Le kulturfilm *Le Pays des Goldes*, à partir de la même scène (donc avec l'actrice Valentina Ten), est beaucoup plus explicite dans son message. Les cartons indiquent : « La femme est une marchandise : une chasse chanceuse donne la possibilité de s'acheter une épouse. / Avant tout, la fiancée est testée comme travailleuse. » Il s'agit d'insister sur l'« arriération » des Nanaïs et leur nécessaire transformation soviétique. Les mêmes images sont ainsi rendues plus « didactiques » dans le kulturfilm.

Le Pays des Goldes se termine sur la transformation soviétique : école, médecin, salle de lecture, etc. Le film montre aussi l'aide apportée aux Nanaïs par le Comité du Nord, avec des images qui rappellent celles des *Gens de la forêt* (« livraison » de bétail par bateau), voire réutilise certains plans du film de Litvinov (les étudiants autochtones du lycée technique pédagogique de Khabarovsk). Fiction et kulturfilm partagent le même message et les mêmes images. Il faut en outre noter que ce partage marche aussi dans l'autre sens : les mises en scène de fiction peuvent « contaminer » les kulturfilms, supposément non joués. C'est le cas des *Chasseurs de zibelines*, kulturfilm sur les Tofalars tourné parallèlement à la fiction *Ming*, et qui présente plusieurs moments visiblement mis en scène⁵⁹⁹. Dans un sens comme dans l'autre, fictions et non-fictions partagent la même ambiguïté quant au statut de l'image et de son « authenticité ».

c) Réception des ethnografictions

La réception critique des ethnografictions dans la presse se révèle ambivalente, en particulier en ce qui concerne la question de la véracité de l'image. Ainsi, pour les trois films à propos desquels la documentation archivistique est significative (*Le Toungouse de*

⁵⁹⁸ Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 97. Pour l'analyse de la fiction *Igdenbu*, voir *infra* au chapitre 5.

⁵⁹⁹ Notamment une scène en montage parallèle, où les représentants du pouvoir soviétique traquent les « accapareurs » de fourrures.

Khènytchar, *Le Vengeur* et *Igdenbou*), éloges et reproches sont mêlés. Parmi ces derniers, ceux qui reviennent le plus souvent sont celui d'une authenticité encore « approximative » et, plus étonnamment, celui d'un trop-plein d'ethnographie.

D'un côté, certaines critiques louent *Le Tougouse de Khènytchar*, car il montre « la tribu tougouse devenant un membre égal en droits de la famille unie des peuples de l'Union soviétique⁶⁰⁰ ». Mais, dans le paragraphe suivant, le critique condamne l'antagonisme issu de la double esthétique, fictionnelle et non fictionnelle, qu'il perçoit, non comme une avancée stylistique et politique, mais comme une simple hésitation entre deux genres :

[Le film] sera perçu par le spectateur comme n'importe quel film « joué » médiocre, « moyen », comme il y en a tant. Le spectateur ne ressentira pas la valeur originale et documentaire du matériau, et restera indifférent au drame social qui se déchaîne dans la taïga. La raison principale à cela, c'est la dualité [*dvojs'tvennot'*] de la construction du film, le manque d'unité [*necel'nost'*] de son dispositif : il hésite entre le kulturfilm ethnographique et le drame de fiction. Ces deux genres ne se fondent pas organiquement, mais coexistent, dévoilant le manque de but clair du réalisateur. En tant que kulturfilm, *Le Tougouse de Khènytchar* aurait pu, et aurait dû, être plus précis ; en tant que film de fiction, le film est excessivement inférieur au matériau brut, aux documents sur le mode de vie tougouse [évenke]⁶⁰¹.

Bien que l'article soit paru dans *Kino*, journal qui milite pour un cinéma éducatif et essentiellement documentaire, il met le doigt sur la difficulté essentielle, esthétique et politique, à laquelle ces films s'attaquent. Il est intéressant de noter que cette critique reprend, quasiment dans les mêmes termes, les reproches faits au film *Tarko* quelques années auparavant⁶⁰². Si, esthétiquement, la tentative de fusion de l'ethnographique dans la fiction ne semble toujours pas convaincre, qu'en est-il au point de vue politique ? Le film parvient-il grâce à ce biais à résoudre la question de la représentation de l'altérité et à s'extraire des modèles jugés « coloniaux » et « exotiques », inappropriés dans le pays de la politique léniniste des nationalités ?

La réponse est encore une fois négative du côté de la presse et des censeurs. *Le Tougouse de Khènytchar* est jugé encore trop « exotisant » : on lui reproche d'appliquer des recettes « américaines », ce qui, dans le langage de l'époque, correspond à une esthétique

⁶⁰⁰ Lev Šatov, « Tungus s Xènyčara », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 4.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Protokol prosmotra kino-kartiny « Tarko », 26 mai 1926, GFF 1/2/1/918/68. Voir le chapitre 1.

politiquement incorrecte. Bien que la présence d'acteurs non professionnels autochtones soit vantée comme un point positif, le film est critiqué pour des erreurs ethnographiques par la presse généraliste de Sibérie, qui juge qu'il ne permet pas de connaître la vie des Évenks⁶⁰³. De leur côté, les spécialistes du Comité du Nord, s'ils remarquent ces erreurs, les laissent passer au prétexte que le grand public n'y verra que du feu. En revanche, ils reprochent au film son « impureté » ethnique, faisant incarner les personnages évenks de second plan par des acteurs khantys, mongols ou coréens⁶⁰⁴. La volonté d'authenticité du *Toungouse de Khènytchar* est mise à mal par la critique des journalistes et des ethnographes.

La réception des ethnografictions n'est cependant pas entièrement négative, puisque d'autres applaudissent le travail des cinéastes et estiment qu'ils ont rempli leur mission de créer un cinéma proprement soviétique sur l'altérité intérieure. C'est le cas d'*Igdenbou*, qui est plutôt bien reçu :

Contrairement au film étranger *Chang* (dont la fable n'a été saisie par le réalisateur que dans un contexte d'« observation passive » des faits), *Igdenbou* met fondamentalement l'accent sur des faits authentiques (ce qui lui donne une dimension particulièrement convaincante) et les synthétise dans un système particulier. C'est sans doute le grand mérite du film, qui le fait entrer parmi nos victoires artistiques, culturelles et révolutionnaires⁶⁰⁵.

La comparaison avec les ethno-fictions modèles du genre (ici *Chang*) se retrouve aux États-Unis. Le film de Bek-Nazarov sort à New York le 5 décembre 1930 (sous le titre *Igdenbu*), quelques mois après *Le Toungouse de Khènytchar*, sorti le 25 juillet 1930 (sous le titre *Law of the Siberian Taiga*). Parmi les films soviétiques exportés au pays du capitalisme, les ethnografictions permettent de mettre l'accent sur la politique des nationalités et sont censées démontrer le supposé égalitarisme qui règne au pays de la dictature du prolétariat⁶⁰⁶. Si la presse états-unienne y voit presque unanimement un effort de propagande communiste, elle fait aussi le rapprochement avec les films de Flaherty ou de Schoedsack et Cooper. *Igdenbou*, en particulier, est fréquemment décrit comme un *Nanouk* soviétique : « *Igdenbou*

⁶⁰³ B.M., « Sibirskij igrovoj fil'm », *Sibirskie ogni*, n° 3, 1930 ; A.R., « Tungus s Xènyčara », *Sovetskaja Sibir'*, n° 55, 1930. Les deux articles sont reproduits par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « «Indejcy Sibiri»: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », art. cit.

⁶⁰⁴ Courrier de Suslov au président du Comité du Nord, « Tungus-Xanyčary » [sic], sans date, GFF 1/2/1/957/9-9ob.

⁶⁰⁵ L. Vaks, « Upor na fakty ("Igdenbu") », journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/354/31.

⁶⁰⁶ Sur les films soviétiques exportés aux États-Unis, voir les coupures de presse états-uniennes et cubaines sur les films soviétiques, conservées dans les dossiers de la société Amkino. RGALI 2617/1/73 ; RGALI 2617/1/80.

est une sorte d'*Exode* (Grass) ou de *Nanouk l'Esquimau* sur une tribu mongole des étendues sibériennes⁶⁰⁷. » Au pays où sont nées les ethno-fictions, les ethnografictions, tentatives soviétiques de les imiter et de les adapter, sont reçues relativement positivement. Le but de créer des *Nanouk* soviétiques semble atteint.

Mais cela n'est pas le cas du côté soviétique. La presse, en contradiction avec l'injonction ethnographique formulée quelques années auparavant, reproche aux films ethnografictionnels leur attachement aux particularités ethnographiques des peuples filmés. Les chamanes, particulièrement visés par les campagnes antireligieuses⁶⁰⁸, font les frais de ce retournement d'opinion. La tentative de créer des images ethnographiques est perçue comme un abandon à l'exotisme facile et accusée de céder à un effet de mode⁶⁰⁹. Suite à la projection du *Toungouse de Khènytchar* et apprenant le projet de tournage du *Vengeur*⁶¹⁰, le critique du journal *Sovetskaja Sibir'* s'inquiète de voir naître un genre cinématographique stéréotypé de films sibériens, où le motif chamanique succéderait à la mode du motif caucasien, déjà prétexte à de nombreuses scènes exotiques en littérature⁶¹¹ et dans le cinéma prérévolutionnaire⁶¹² :

C'est comme si nos réalisateurs étaient prisonniers d'un exotisme direct [*prjamaja ekzotika*]. Nous craignons que les séances chamaniques ne remplacent les danses caucasiennes qui étaient à la mode sur les écrans il y a quelques années⁶¹³.

C'est la même exaspération qu'exprime le critique du quotidien *Večernjaja Moskva* à propos du *Vengeur*. Il reproche aux auteurs du film une « course à l'exotisme » qui affadirait le film

⁶⁰⁷ W.B., « "Igdenbu" Beautiful Film from Siberia : Cameo shows entertaining picture of Mongol's life », *New York Telegram*, 9 décembre 1930. Voir également M.T., « "Igdenbu" – Cameo », *New York Herald Tribune*, 8 décembre 1930 ; Mordaunt Hall, « A Russian Film », *The New York Times*, 9 décembre 1930 ; I. Thirer, « "Igdenbu" Cameo Silent film », *Daily News*, 9 décembre 1930. Sur *Le Toungouse de Khènytchar*, voir William Boehnel, « Siberian Hunger in Soviet Film », *New York Telegram*, 29 juillet 1930.

⁶⁰⁸ Le texte qui « lance » la campagne « antichamanes » en 1931 est signé de Suslov, membre du Comité du Nord particulièrement impliqué dans la question de la représentation cinématographique des peuples du Nord. I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », *Sovetskij sever*, n° 3-4, 1931, p. 89-152.

⁶⁰⁹ P. Ustjugov, « Otzyv o kino-fil'me "Mstitel'" », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 121-124 ; A.R., « Tungus s Xènyčara », *Sovetskaja Sibir'*, n° 55, 1930, reproduit par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « "Indejcy Sibiri": Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », art. cit.

⁶¹⁰ Les deux films sont tournés sous l'impulsion de Manuël Bol'sincov : il est l'auteur du premier (scénario et réalisation) et est à l'origine du second, dont il a écrit le synopsis.

⁶¹¹ Voir à ce propos Susan Layton, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 [1994] ; Ewa M. Thompson, *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport, Greenwood, 2000.

⁶¹² Le thème caucasien est très présent dans le cinéma russe avant la Révolution. Venjamin Višnevskij, *Xudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii (fil'mografičeskoe opisanie)*, Moscou, Goskinoizdat, 1945.

⁶¹³ A.R., « Tungus s Xènyčara », *Sovetskaja Sibir'*, n° 55, 1930, reproduit par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « "Indejcy Sibiri": Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », art. cit.

et l'importance de son thème. Ici encore, la scène de chamanisme est incriminée comme étant devenue un passage obligé :

Au lieu des dizaines de mètres d'un chamane dansant (dans chacun des films de ce type, on pense qu'il est de bon ton de montrer des « danses » chamaniques dans leurs moindres détails), il aurait été d'une plus grande utilité pour la chose et d'un bien plus grand intérêt pour le spectateur de montrer le territoire de Touroukhansk actuellement et la vie des Tougouses [Évenks] d'aujourd'hui⁶¹⁴.

La fascination du réalisateur pour les chants et les danses chamaniques est même qualifiée de tendance réactionnaire, tandis que, dans un autre journal, les images ethnographiques d'*Igdenbou* sont rapprochées d'un simple spectacle de variétés : « Le film contient beaucoup de matériau ethnographique intéressant et bien saisi par l'objectif, mais ça ne vaut pas mieux que les *Passions polaires*⁶¹⁵ de n'importe quel music-hall⁶¹⁶. »

Dans leur majorité, les critiques sont négatives, notamment en ce qui concerne le traitement ethnographique des images et sur la « fusion » entre fiction et non-fiction. L'absence d'une frontière claire entre les deux modes perturbe la compréhension claire des intentions des auteurs. On reproche aux films, par leur manque de positionnement générique net, de faire de la mauvaise fiction en même temps que du mauvais kulturfilm, reprenant le débat du milieu des années 1920 exactement dans les mêmes termes, malgré les efforts des cinéastes pour dépasser cet antagonisme.

Bien que l'emploi d'acteurs non professionnels autochtones soit toujours jugé positivement — emploi qui peut être lu comme une mise en pratique concrète de la volonté d'intégration et de modernisation des peuples autochtones —, les ethnografictions sont accusées d'une utilisation inappropriée de l'image ethnographique. Les critiques réprimant ce qu'ils considèrent comme une fascination jugée malsaine pour les scènes chamaniques. En 1931, ce « trop-plein » d'ethnographie perceptible dans la presse correspond à la fin de l'injonction ethnographique : les critiques souhaitent voir des images de la Sibérie actuelle et industrialisée⁶¹⁷. Les chamanes filmiques sont perçus comme des survivances du passé et

⁶¹⁴ A. Zorov, « V pogone za “èkzotikoj” opošlili važnejšuju temu », *Večernjaja Moskva*, 31 mars 1931, p. 3.

⁶¹⁵ *Passions polaires* (*Poljarnye strasti*) est le titre d'une opérette d'Aleksej Alekseev jouée en 1930 au théâtre d'opérettes de Moscou. E.D. Uvarova, *Estrada v Rossii. XX vek. Èncyklopedija*, Moscou, Olma-Press, 2004, p. 30.

⁶¹⁶ Aleksej Nikitin, coupure de presse sans titre, journal inconnu, sans date. GFF 1/2/1/354/25.

⁶¹⁷ A. Zorov, « V pogone za “èkzotikoj” opošlili važnejšuju temu », *Večernjaja Moskva*, 31 mars 1931, p. 3 ; P. Ustjugov, « Kino o Severe : Otzyv o kino-fil'me “Mstitel” », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 121-124 ; A.R.,

doivent être éradiqués au même titre que les chamanes physiques⁶¹⁸. Il est clair que la période n'est déjà plus celle du sauvetage filmique des peuples « en voie d'extinction ». L'ethnologie d'urgence, qui avait pour mission de fixer l'Autre dans sa différence et sa singularité, appartient déjà au passé. Ceci est à mettre en relation à la fois avec la réunion du Parti sur le cinéma en 1928, qui marque véritablement une rupture dans la cinématographie soviétique, qui doit se concentrer désormais sur les films à thème contemporains⁶¹⁹, et avec la réforme brutale de l'ethnographie soviétique, qui met dorénavant l'accent sur une vision des cultures vues par le prisme de la lutte des classes et, surtout, dont le but avoué est de transformer les sociétés étudiées⁶²⁰. L'ethnographe N.F. Iakovlev, dans la préface au livre *Le Film ethnographique* paru en 1930, décrit la tâche du scientifique socialiste en ces termes :

De collecteur de diverses raretés surannées et de connaisseur original et indistinct d'antiques reliques de la vie sociale, l'ethnographe deviendra pour la première fois *non seulement un observateur*, mais un *participant* à cette œuvre grandiose qui unit désormais les contrées les plus arriérées et reculées d'Union soviétique. Il se transforme en un observateur de la lutte entre l'ancien et le nouveau, et donc il peut et *doit devenir un membre* à part entière et utile *de cette lutte*⁶²¹.

La réception en demi-teinte des ethnografictions confirme, si besoin était, que le temps du film n'est pas le temps du politique : entre le moment de la mise en œuvre de ces films et leurs sorties sur les écrans, le contexte politique a changé. Par ailleurs, cette mauvaise réception — et par la suite disparition — du genre ethnografictionnel est motivée par le fait que l'injonction de l'ethnographie dans le cinéma, à laquelle elle se plie, n'a jamais clairement défini ce qui devait être filmé ni comment ceci devait l'être. Ce manque de limites et de précisions se fait cruellement sentir quand sortent les films ethnografictionnels. Il en résulte que le débat sur la question de l'Autre au cinéma s'en trouve non résolu. Aucun consensus n'est atteint quant à la façon dont le cinéma soviétique pourrait offrir une image politiquement juste, révolutionnaire, débarrassée d'un regard colonial et exotisant.

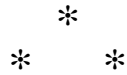
« Tungus s Xènyčara », *Sovetskaja Sibir'*, n° 55, 1930. Les deux derniers articles sont reproduits par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « "Indejcy Sibiri": Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », art. cit.

⁶¹⁸ Yuri Slezkine, « The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938 », art. cit., pp. 476-484.

⁶¹⁹ Denise J. Youngblood, *Movies for the masses*, op. cit., p. 83.

⁶²⁰ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 246-263.

⁶²¹ A.N. Terskoj, *Ètnografičeskaja fil'ma*, op. cit., p. 6. Les italiques sont de moi. Voir également Yuri Slezkine, « The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938 », *Current Anthropology*, Vol. 32, n° 4, 1991, pp. 476-484.



Ciné-expéditions et ethnografictions, bien qu'appartenant à des modes aujourd'hui classés comme différents (documentaire et fiction⁶²²), ont en fait beaucoup en commun. Elles sont le produit de la même séquence historique, relativement courte. Issus d'une volonté de décoloniser le regard sur l'Autre, les deux « genres » offrent une traduction visuelle de la nouvelle vision des rapports ethniques qu'entend promouvoir l'Union soviétique. En termes d'images, des allers-retours constants entre le mode fictionnel et le mode non fictionnel sont à l'œuvre dans ce corpus filmique : que ce soit dans le cas d'Arseniev et de son influence stylistique sur *Les Gens de la forêt*, ou bien dans le partage des images issues de la pratique des tournages multiples en expédition. En outre, les films mettent l'accent de la même façon sur le changement et la transformation des peuples filmés. En cela, ils partagent le même récit du combat de l'ancien et du nouveau, que celui-ci soit inséré ou non dans une trame dramaturgique mise en scène.

Cependant, l'entreprise de décolonisation du regard n'est pas portée à son terme, en partie à cause de l'adaptation du paradigme colonial de l'avance et du retard, qui se superpose presque parfaitement au motif soviétique de la lutte de l'ancien et du nouveau. Ajusté au contexte de l'amitié entre les peuples, le motif est réaménagé de façon à intégrer l'Autre « arriéré » dans un paradigme évolutionniste⁶²³. La reprise de la rhétorique de l'anthropologie du sauvetage, caractéristique du film ethnographique, contribue à la reconstruction à l'écran d'un passé idéalisé, qui est pourtant à détruire selon la politique de modernisation. En conséquence, les films sont porteurs d'une fascination contradictoire pour une humanité supposée plus authentique, alors qu'une des fonctions non négligeables des ciné-expéditions est aussi d'apporter la technologie cinématographique dans les confins afin de participer à la transformation des sociétés autochtones.

⁶²² Les ciné-expéditions sont conservées aux Archives documentaires (RGAKFD) tandis que les ethnografictions font partie des collections du Gosfilmofond, qui archive les films de fiction.

⁶²³ Bien que la rhétorique soviétique de la transformation révolutionnaire s'applique à toute la société, elle place tout de même le prolétariat urbain de la Russie centrale en haut d'une échelle évolutionniste, vers quoi doivent tendre les autres nationalités.

CHAPITRE 3 :

LA TECHNOLOGIE DU CINÉMA COMME PERFORMANCE DE LA MODERNITÉ : MODERNISER, « CINÉFIER » LES PEUPLES DU NORD

1) Le motif technologique

A) À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri : le héros est derrière l'appareil de prise de vues

a) Un nouveau héros soviétique : l'explorateur à la caméra

Le second film que Litvinov rapporte du pays de l'Oussouri est tout aussi important que *Les Gens de la forêt*. *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* introduit le motif essentiel de la technologie face aux peuples du Nord. Le film n'a pas pour but premier une description ethnographique. Présenté comme le journal filmé de l'expédition, c'est un film sur le film. Il met en scène les cinéastes en expédition, et les montre comme des aventuriers-explorateurs. Alors qu'ils étaient en permanence condamnés au hors-champ dans *Les Gens de la forêt*, les cinéastes, Alexandre Litvinov, Pavel Merchine et Efim Feldman, sont ici les personnages principaux (leurs noms et fonctions sont indiqués dans des cartons qui accompagnent leurs portraits, tout comme Arseniev, seul personnage à être présent dans les deux films). Le principal récit de ce journal de ciné-expédition est constitué par la difficulté de se mouvoir dans ce terrain hostile que constitue la taïga épaisse de l'Oussouri. Le tournage expéditionnaire devient le récit en soi. De nombreux plans mettent en scène les cinéastes dans leur activité de filmage (Fig. 16).

Figure 16. Filmer le tournage, mettre en scène la ciné-expédition.
Captures d'écran, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*.

Prenant pour référent son propre tournage, le film revêt ainsi une dimension autoréflexive sur la pratique ciné-expéditionnaire, où les cinéastes sont mis en scène de manière complexe : à la fois maîtres de l'espace et interprètes/créateurs de la réalité filmée⁶²⁴. Cependant, dans cette mise en scène, la réflexivité sert également un autre but : attirer l'attention du public sur les actions héroïques des cinéastes pour obtenir les images. Elle offre une épaisseur autobiographique aux exploits des expéditionnaires, qui enfilent l'habit du héros du film. Celui-ci prend ici les traits de l'explorateur à la caméra, qui brave les dangers pour rapporter le trophée : l'image du lointain, de l'inaccessible. Une partie non négligeable d'*À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* est en effet constituée de plans d'animaux, auxquels sont accolés leurs noms scientifiques en latin. De la même manière que le cinéma occidental, les ciné-expéditions insistent sur le statut héroïque de l'explorateur-cinéaste, venant maîtriser une nouvelle terre et ses richesses ignorées du « primitif » autochtone⁶²⁵, ce dont témoignent ces plans sur les ressources animales et végétales rares inexploitées.

Les textes écrits sont une autre occasion de mettre en scène ce récit d'une nature domptée par la caméra. La presse et l'édition se font le relais des images expéditionnaires soviétiques de manière plus générale⁶²⁶. De ce fait, ces récits forment à la fois un avant-goût et une prolongation des œuvres filmiques sous forme littéraire et photographique, les textes publiés étant souvent abondamment illustrés de photographies, qui placent là encore les cinéastes au premier plan (Fig. 17).

⁶²⁴ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », art. cit., p. 9.

⁶²⁵ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., p. 169 ; Ella Shohat, « Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema », in Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (dir.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 19-66.

⁶²⁶ Voir par exemple G. Levkoev, « Kino-èkspedicija na vostok », *Kino-žurnal' ARK*, n° 6-7, 1925, p. 28 ; V. Erofeev, « Oxota s kino-apparatom », *Sovetskij èkran*, n° 7, 14 février 1928, p. 4 ; Anonyme, « Ot morja do morja : po sojuzu s kino-apparatom v rukax », *Kino*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 4 ; N. Gorbunov, « Ekspedicija na pamiry », *Sovetskij èkran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 11. En plus des récits de Litvinov cités *infra*, voir les récits d'autres cinéastes expéditionnaires : Vladimir Erofeev, *Po «kryše mira» s kino apparatom (Puteščestvie na Pamir)*, Moscou, Molodaja Gvardija, 1929 ; Vladimir Šnejderov, *Na vysotax mira*, Moscou, 1929 ; du même, *Kinoapparat na Tjan'-Šane*, Moscou, 1932.



**Figure 17. La mise en scène des cinéastes expéditionnaires dans la presse :
Litvinov et Merchine en tournage dans le pays de l'Oussouri.**

Photos publiées dans *Sovetskij ekran* n° 2, 8 janvier 1929, et n° 33, 14 août 1928

Dans le droit fil d'une tradition déjà éprouvée par d'autres explorateurs avant eux⁶²⁷, ces textes peuvent être écrits par les cinéastes eux-mêmes, comme c'est le cas pour Litvinov, sous la forme de récits de tournage⁶²⁸, de publication de télégrammes « en direct » de l'expédition⁶²⁹ ou d'extraits de journal de bord⁶³⁰. Ils sont relayés par des journalistes qui n'hésitent pas à reproduire dans leurs articles, quelquefois *in extenso*, des lettres d'expéditionnaires⁶³¹. Le plus prolifique parmi ces journalistes est sans conteste Max Polianovski : il couvre particulièrement la ciné-expédition de 1928 dans le pays de l'Oussouri⁶³² et surtout celle de 1929-1930 au Kamtchatka⁶³³. En 1930, il publie un livre, *Dans les confins (Extrême-Orient)*⁶³⁴, où il reprend

⁶²⁷ Les expéditions d'Arseniev font l'objet de récit dans la presse. Son expédition de 1927 est relayée dans la *Tixookeanckaja zvezda*, puis la *Komsomol'skaja Pravda*.

⁶²⁸ Aleksandr Litvinov, « U lesnyx ljudej », *Kino*, n° 43, 23 octobre 1928, p. 3 ; du même, « Snežnymi tropami Čukotki », *Kino*, 29 novembre 1933.

⁶²⁹ Aleksandr Litvinov *et al.*, « Privet s Kamčatki », *Kino*, n° 34, 27 août 1929, p. 1.

⁶³⁰ Aleksandr Litvinov, « V snegax Kamčatki. Iz dnevnika rež. Litvinova, rukovoditelja Kamčatskoj ekspedicii Sojuzkino », *Kino i žizn'*, n° 25, septembre 1930, pp. 18-19.

⁶³¹ En ce qui concerne les ciné-expéditions de Litvinov, voir : Ven. Jadin, Leonid Zalkind, « Lesnye ljudi », *Sovetskij Ekran*, n° 51, 18 décembre 1928, p. 8 ; P. N. (P. T. Novograblenov), « Kamčatka budet na ekrane », *Poljarnaja zvezda*, n° 33, 28 avril 1929 ; Anonyme, « Kak vstretilis' kinoekspediciju v Ust'-Kamčatske », *Poljarnaja zvezda*, n° 48, 23 juin 1929 ; Anonyme, « Xronika », *Poljarnaja zvezda*, n° 42, 26 mai 1930 ; F. Jakimov, « Vyexala čukotskaja èkspedicija », *Kino*, 30 juin 1932 ; F. Jakimov, « Kinoekspedicija na Čukotskij poluostrov », *Izvestija*, 19 mars 1932 ; A. Malovičko, « Èkspedicija na Čukotskij poluostrov », *Krasnoe znamja*, 18 juillet 1932 ; F. Jakimov, « Vernulas' poljarnaja èkspedicija », *Kino*, 22 novembre 1933 ; D. R., « Snežnymi tropami Čukotki. Po rasskazam učastnikov poljarnoj kinoekspedicii », *Komsomol'skaja Pravda*, 27 novembre 1933, p. 4 ; Vladislavev, « Tri fil'my o Čukotke », *Kino*, n° 3, 16 janvier 1934, p. 2.

⁶³² « V Ussurijskoj tajge. Èkspedicija Sovkino », *Sovetskij Ekran*, n° 33, 14 août 1928, p. 6 ; « Naš Nanuk », *Kino*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 4, « Priatnoe razočarovanie. S posmotra dal'nevostočnoj kul'turfil'my "Lesnye ljudi — uděejcy" (Pis'mo iz Vladivostoka) », *Èkran Tixookeanskoj zvezdy*, n° 36, 2 septembre 1928.

⁶³³ « K ognennomu morju », *Sovetskij ekran*, n° 2, 8 janvier 1929, p. 10 ; « Poljarnyj kinopoxod : za sovetskim "Nanukom" i "Čangom" », *Sovetskij ekran*, n° 32, 13 août 1929, pp. 8-9 ; « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" : Na Komandory, na Kamčatku », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 3 ; « Za sovetskimi "Nanukami" i

le récit de ces deux ciné-expéditions dans les deux derniers chapitres : *Au pays des Oudégués et Le Kamtchatka de long en large*⁶³⁵. La ciné-expédition au Kamtchatka sert encore à l'écriture du livre *Entre trois mers (À travers le Kamtchatka)*⁶³⁶ en 1931. Enfin, la même année, Litvinov et Polianovski publient ensemble le récit de cette dernière expédition, sur la base du journal de bord du cinéaste : *Le Bond par-dessus les siècles. Journal de la ciné-expédition au Kamtchatka*⁶³⁷, dans la collection « La Bibliothèque des expéditions soviétiques ».

L'écho extraordinaire que les ciné-expéditions reçoivent dans la presse témoigne de la construction d'un imaginaire des périphéries de l'Union — Extrême-Orient et zones arctiques en particulier — comme des espaces privilégiés d'aventure⁶³⁸. Or, l'aventure est un des mythes centraux de la culture des empires⁶³⁹. À travers leurs écrits, cinéastes et journalistes contribuent à la construction de la figure du héros socialiste, en mettant l'accent sur les difficultés insurmontables — pourtant surmontées — que rencontrent les expéditionnaires pour simplement tourner leurs films. Afin de produire cet effet, Polianovski reproduit dans son livre de 1930, *Dans les confins (Extrême-Orient)*, les mises en garde de la figure tutélaire Arseniev à propos de la première ciné-expédition de Litvinov :

Vous demandez mes instructions et ma bénédiction pour ce voyage, mais pour la dixième fois, je vous le répète : les trains express ne circulent pas dans la taïga. Il vous faudra recourir à des moyens de transport inimaginables, et encore pas toujours. Dans la région, il y a des endroits où on ne passe ni à pied ni par un quelconque moyen de transport. Il faudra vous frayer un chemin à la hache tout en transportant une barque, le matériel et tous les bagages. Et n'oubliez pas les bêtes sauvages⁶⁴⁰.

«Čangami» : Žutkij pereval », *Kino*, n° 22, 15 avril 1930, p. 5 ; « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" : V Pripoljarnuju oblast' », *Kino*, n° 23, 20 avril 1930, p. 3 ; « Poljarnyj poxod za kul'turfil'mami », *Kino i žizn'*, n° 15, mai 1930, pp. 19-20 ; « Poljarnyj kinopoxod zakončen », *Kino*, n° 37, 30 juin 1930, p. 3.

⁶³⁴ Maks Poljanovskij, *Na dal'koj okraïne (DVK)*, Moscou, Molodaja Gvardija, 1930.

⁶³⁵ « V strane udëxe » et « Vdol' i poperëk Kamčatki ». Ces deux chapitres ont été republiés par Aleksandr Derjabin, « Dva kinopoxoda – Maks Poljanovskij », *Zelenoe spasenie*, n° 16, Almaty, 2003, pp. 9-33.

⁶³⁶ Maks Poljanovskij, L. Saljanskij, *Sredi trëx morej (po Kamčatke)*, Moscou, 1931.

⁶³⁷ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoëkspedicii*, Moscou, OGIZ Molodaja gvardija, 1931. Rappelons les ouvrages de Litvinov publiés après la vogue des ciné-expéditions où celui-ci se remémore le tournage de 1928 : « V Ussurijskoj tajge : zapiski iz kinorežissera », *Ural. sovremennik*, art. cit. ; *Po sledam Arsen'eva*, op. cit. Et sur l'expédition au Kamtchatka : *V kraju ognedyšaščix gor*, op. cit.

⁶³⁸ Emma Widdis, *Visions of a New Land*, op. cit., pp. 144-147.

⁶³⁹ Martin Green, *Dreams of Adventure. Deeds of Empire*, Londres, Routledge, 1979. Cité par Martin Stollery, *Alternative Empires*, op. cit., p. 108.

⁶⁴⁰ Reproduit dans Aleksandr Derjabin, « Dva kinopoxoda – Maks Poljanovskij », art. cit., p. 11. Voir également Maks Poljanovskij, « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 3 ; Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameroj*, op. cit., p. 22.

Par contraste, les difficultés inhérentes à l'expédition soulignent certaines valeurs : masculinité, endurance, bonne condition physique, endurcissement, capacité à réfléchir sous pression, autant de qualités qui sont celles du héros⁶⁴¹. Cette écriture d'une figure héroïque s'inscrit dans un mouvement plus large de fabrication des héros soviétiques, dont la codification se met en place durant les deux premières décennies du régime. Si les premiers héros soviétiques sont incarnés par les martyrs d'Octobre, à partir du premier plan quinquennal, le système remet à l'honneur ordres et distinctions officielles afin de célébrer ses nouveaux héros (ordre de Héros du travail établi en 1927, ordre du Drapeau rouge du travail en 1928, etc.). Au fil des années 1930, qu'on pourrait qualifier de « décennie du héros », ces décorations sont décernées à des « grands hommes » (aviateurs ayant accompli un exploit, ou Staline lui-même), comme à des anonymes pour leur contribution à la production ou à la sécurité du pays. Ces « héros ordinaires », garde-frontière ou ouvrière de choc, se retrouvent du jour au lendemain l'objet d'un culte orchestré par la presse⁶⁴². À la fois résultat d'une construction politique et d'un processus de revendication personnelle, cette héroïsation de tout un chacun incarne une certaine forme de relation entre l'État et l'individu. Elle atteint son apogée dans la figure du héros positif, qui apparaît à partir des années 1930. Elle constitue le paradigme de l'« Homme nouveau⁶⁴³ » soviétique : chaque citoyen doit s'efforcer d'y ressembler et l'URSS doit devenir une nation de héros, car la construction de l'Union soviétique constitue la plus grande aventure de l'humanité⁶⁴⁴. Aussi l'héroïsation des cinéastes expéditionnaires, si elle relève du phénomène transnational de la mise en scène du héros à la caméra, parti aux marges des empires pour rapporter les images-trophées, trouve un contexte favorable à son épanouissement dans l'URSS de la fin des années 1920.

⁶⁴¹ Robert J. Gordon, *et al.*, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction », in Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴² Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine*, *op. cit.*, pp. 534-535. Voir également Francis Conte, « La fabrication des héros dans l'URSS des années 1920-1930 », *La Revue russe*, n° 37, 2011, pp. 33-42.

⁶⁴³ *Novyj čelovek* (habituellement traduit par « Homme nouveau soviétique », en dépit de l'inclusion des femmes dans le concept) renvoie au façonnement de l'individu et constitue un des enjeux majeurs de la nouvelle société. L'homme nouveau est celui qui doit se défaire de l'ancien ordre par un travail sur soi et en s'engageant dans un processus de transformation personnelle, afin de devenir un héros individuel du collectif. Cécile Vaissie, « Construire-déconstruire l'Homme nouveau », in Cécile Vaissie (dir.), *La Fabrique de l'Homme nouveau après Staline*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 7-23. Voir également Marie-Christine Autant-Mathieu, Cécile Vaissie (dir.) *La Fabrique du « soviétique » dans les arts et la culture. Construire/Déconstruire l'homme nouveau (avant 1953)*, *La Revue russe*, n° 39, 2012 ; Brigitte Studer, « L'Être perfectible. La formation du cadre stalinien par le "travail sur soi" », *Genèses*, n° 51, juin 2003, pp. 92-113.

⁶⁴⁴ John McCannon, *Red Arctic. Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union 1932-1939*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998. Voir en particulier le chapitre « A nation of heroes: the individual and the state », pp. 98-108.

b) Centralité de la caméra, objet technologique

Si une des fonctions de l'expédition est d'héroïser ceux qui la mènent à bien, qui sont allés « là-bas » et en sont revenus, une des raisons d'être du film est d'en constituer le témoignage. Comme le note l'historien du Nord soviétique John McCannon, au sein de la fabrique de héros soviétiques, un rôle de premier plan est attribué à la machine, à la technologie⁶⁴⁵. Dans le processus d'héroïsation du cinéaste expéditionnaire, la caméra est un élément essentiel : elle confère pouvoir créateur et héroïque. En plus de donner une image, une représentation visuelle des confins, elle est l'élément d'authentification de l'aventure⁶⁴⁶. Si les périphéries de l'Empire russe sont cartographiées et décrites depuis longtemps⁶⁴⁷, celles de l'URSS doivent être réimaginées, donc re-cartographiées et re-décrites. Au sein de cette « invention de la géographie » de l'Union soviétique, la ciné-expédition a un rôle socialement constitutif en tant que discours visuel qui *produit* des territoires et contribue à créer l'architecture symbolique de l'Union⁶⁴⁸. La caméra est l'instrument central de ce processus. C'est elle qui rend le cinéaste héroïque par le fait qu'il rapporte avec lui une preuve incontestable de son « avoir été là-bas », une preuve supposée plus parfaite et plus « véridique » que la simple relation écrite, qui permettrait le recours à l'imagination et à l'enjolivement. Cette idée repose sur les théories élaborées par l'avant-garde soviétique, entre autres par Dziga Vertov, selon lesquelles l'œil de la caméra constitue un « organe » plus parfait que l'œil humain et qu'elle renouvelle la perception⁶⁴⁹. Cette conception, qui s'inscrit dans une certaine foi en l'objectivité parfaite de l'image cinématographique⁶⁵⁰, sera développée par plusieurs théoriciens du cinéma, parmi lesquels le Français André Bazin, qui voit dans la transparence de l'image cinématographique l'effacement de l'intervention

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ Robert J. Gordon, *et al.*, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction », in Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴⁷ La côte Nord-Est du continent est reconnue par le navigateur russe Semën Dežnev (1605-1673), premier Européen à franchir le détroit de Béring en 1648. En ce qui concerne le Kamtchatka, la région est décrite par Stepan Krašeninnikov (1711-1755) depuis le XVII^e siècle, moment où Pierre le Grand lance de grandes expéditions d'exploration et d'inventaire de l'Empire russe. Voir à ce propos Brian Bonhomme, *Russian Exploration, From Siberia to Space. A History*, Jefferson, McFarland and co, 2012.

⁶⁴⁸ Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », art. cit. ; Emma Widdis, *Visions of a New Land*, *op. cit.*

⁶⁴⁹ Voir par exemple cette citation du constructiviste Aleksej Gan : « Tout ce qui autrefois, pour l'organisation des sens, se faisait artisanalement par la peinture, par les arts des sons et du mouvement, se fait aujourd'hui, qu'on le veuille ou non, au moyen des organes prolongés de la société, au moyen de la technique, autrement dit au moyen du cinématographe. » Aleksej Gan, « Cinématographe et cinématographie », *Kino-fot*, n° 1, p. 1, cité par Valérie Pozner, « “Joué” versus “non-joué” », art. cit., p. 92.

⁶⁵⁰ William Gynnn, *Un cinéma de non-fiction*, *op. cit.*, p. 28.

créatrice de l'homme, dont il est impossible de se débarrasser dans un texte écrit⁶⁵¹. Bien que cette idée de la vérité issue de la technologie ait été remise en question depuis, elle trouve une transposition visuelle dans le cinéma expéditionnaire dans la figure de la « pose héroïque⁶⁵² » : l'image des cinéastes *in situ*, l'œil dans l'objectif de la caméra (Fig. 18).

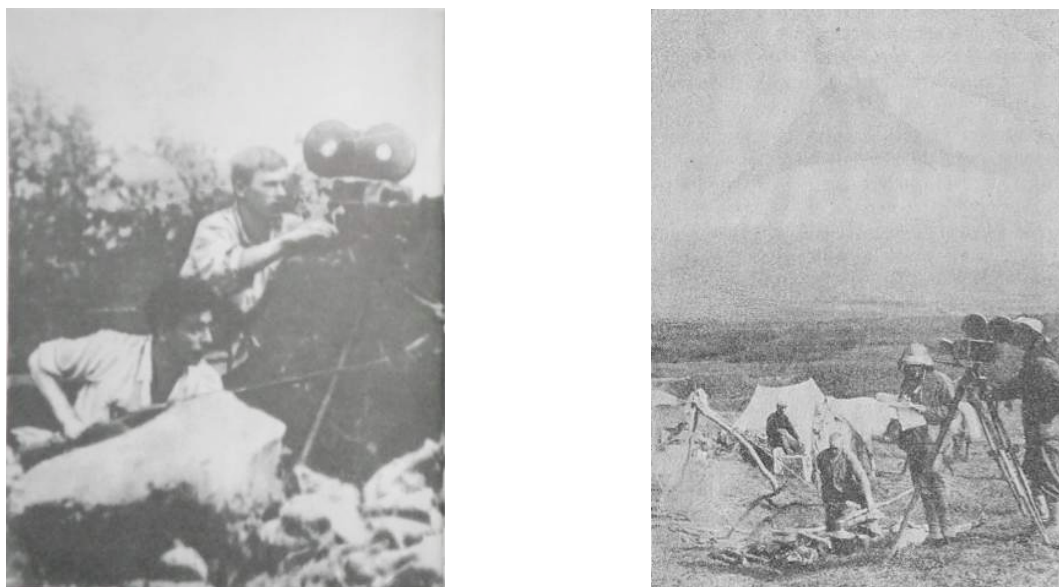


Figure 18. La pose héroïque : Litvinov et Merchine dans l'Oussouri (à g.) et au Kamtchatka (à dr.).
Photos tirées de *Putešestvija s kinokameroj* d'Alexandre Litvinov et
Na dalěkoj okraine (DVK) de Max Polianovski.

L'image de la pose héroïque se retrouve dans la presse comme dans les films. La caméra devient un « acteur » du film. Elle est à la fois l'instrument qui justifie la venue des expéditionnaires et celui qui rend compte de leur aventure. Elle est l'élément central, à la fois producteur de la relation — entre les filmeurs et les filmés, les cinéastes et les peuples du Nord — et créateur du film qui sera projeté sur les écrans des cinémas du centre de l'Union. Elle matérialise l'aller-retour entre le centre et la périphérie, les cinéastes soviétiques et les populations des confins. Au sein de l'espace filmique, c'est l'appareil de prise de vues qui crée la « zone de contact⁶⁵³ » entre les deux mondes. C'est de la caméra que les cinéastes expéditionnaires tirent leur légitimité à pénétrer un lieu et une culture autres pour, d'une part, les filmer et, d'autre part, rapporter des films et un savoir sur l'Autre. Les cinéastes ne se

⁶⁵¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1993 [1958], en particulier les chapitres « Ontologie de l'image photographique », pp. 9-18, et « Le cinéma et l'exploration », pp. 25-34.

⁶⁵² Robert J. Gordon, *et al.*, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction », in Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres-New York, Routledge, 1992, pp. 6-7.

posent jamais (en tout cas publiquement) la question de leur bon droit à filmer. La caméra affirme et incarne la domination du discours « scientifique » sur les cultures filmées. En tant qu'objet technologique, elle personnifie la modernité et le progrès auprès de peuples dits arriérés et primitifs. Elle est mise en scène de cette manière dans les films, par exemple *Au-delà du cercle polaire* (*Za poljarnym krugom*, 1927, V. Erofeev et V. Popova), un kulturfilm qui montre des Tchouktches regarder « pour la première fois » une caméra avec étonnement⁶⁵⁴, ou dans la presse, comme dans cette photo (Fig. 19) d'une ciné-expédition au Iamal, sur le tournage de *La Grande Voie du Nord* (*Velikij severnyj put'*, 1928, K. Vetsel et M. Bolchintsov).



Figure 19. La caméra : appareil technologique, incarnation du progrès et de la Révolution apportés aux peuples du Nord. Tournage de *La Grande Voie du Nord*⁶⁵⁵.
Photo publiée dans *Sovetskij èkran*, n° 16, 16 avril 1929

On peut dresser ici encore un parallèle avec le cinéma expéditionnaire occidental : comme les pilotes d'autochenilles Citroën, dans les films coloniaux français, traversant l'Afrique ou l'Asie colonisée⁶⁵⁶, les cinéastes soviétiques figurent des héros en terrain hostile. Ils sont les porteurs de la modernité sous sa forme technologique, incarnée ici de manière tautologique par la caméra (au lieu de l'automobile pour les films Citroën).

⁶⁵⁴ Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 69.

⁶⁵⁵ Le film ne semble pas avoir été conservé. Traduction de la légende de presse : « Péninsule de Iamal dans le Grand Nord de la Sibérie. Sur le tournage du film *La Grande Voie du Nord*. Des éleveurs de rennes samoyèdes examinent l'appareil de prise de vues. Opérateur : K. Kuznecov. »

⁶⁵⁶ Les films auxquels il est fait allusion ici sont *La Croisière noire* déjà évoquée, et *La Croisière jaune* (André Sauvage, Léon Poirier, 1934).

B) La technologie : incarnation du progrès social

a) Le motif technologique : Nanouk ajusté au contexte soviétique

La mise en scène de l'objet technologique face aux peuples supposément arriérés dans le cinéma soviétique est à mettre en regard avec la scène séminale de *Nanouk* au gramophone, dont elle reprend les codes en les adaptant. Motif clé dans l'invention des catégories cinématographiques du « Moderne » et du « Primitif », la scène du gramophone est recodée dans le cinéma soviétique sur les peuples du Nord sous une forme plus générale qu'on pourrait nommer « la technologie et l'arriéré ». Dès 1926, on retrouve la scène modèle flahertienne pratiquement telle quelle dans *La Sixième Partie du monde*. Lors du passage de la ciné-course vertovienne en Nouvelle-Zemble, des représentants *loutchas* de la société bolchevique font la démonstration d'un gramophone à des Nénètses (nommés Samoyèdes) à bord de leur navire. À la différence du film de Flaherty, on sait ici ce que diffuse l'instrument technologique : la voix de Lénine (Fig. 20).



Figure 20. La scène au gramophone de *Nanouk* réinterprétée : les Nénètses écoutent la voix de Lénine.
Captures d'écran, *La Sixième Partie du monde*.

Ici, le motif emprunté à Flaherty est réajusté pour cadrer avec l'idéologie soviétique. Plutôt qu'une simple démonstration de l'« avancée » de la civilisation blanche sur les civilisations autochtones, la séquence revue par Vertov et ses opérateurs prend une dimension progressiste. Elle offre une traduction visuelle de la célèbre formule devenue slogan de Lénine : « le communisme, c'est le pouvoir des soviets plus l'électrification de tout le pays⁶⁵⁷ ». Technologie et socialisme étant fortement imbriqués dans l'idéologie soviétique, l'image du gramophone qui diffuse la voix du leader révolutionnaire crée une figure réunissant en un seul objet progrès social et technologique. Un carton proclame en ce sens :

⁶⁵⁷ Phrase prononcée lors du discours *Notre situation intérieure et extérieure et les tâches du Parti*, le 21 novembre 1920 à la Conférence de la province de Moscou du PC(b)R.
<http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm> (consulté le 26 avril 2014).

« Ils écoutent “Lénine lui-même” dans le gramophone. » Le gramophone, objet technologique supposé inconnu des populations vues comme primitives, se fait le vecteur du leader bolchevique « lui-même ».

La séquence s'intègre dans le contexte plus large des films qui célèbrent l'industrialisation et la mécanisation, avec des œuvres comme *La Ligne générale* (*Staroe i novoe: general'naja linija*, 1929) d'Eisenstein. Dans ce film, une paysanne pauvre se libère de sa condition grâce à la constitution d'un kolkhoze, où humains et machines travaillent en harmonie et où la transformation révolutionnaire est exprimée visuellement par un mouvement qui va de l'obscurité à la lumière, combinant dans un même élan « miracle » technologique et progrès social⁶⁵⁸. Sur le plan théorique, Dziga Vertov va plus loin avec le « ciné-œil » et sa vision du montage capable de créer une version plus parfaite de l'humain grâce à l'alliance avec la technologie⁶⁵⁹. Dans cette idée de fusionner progrès technique et social, on retrouve la rhétorique de la modernité que Walter Mignolo a décrite à propos de l'Occident et du colonialisme⁶⁶⁰, et qui se décline en phases successives : sauvetage, nouveauté, progrès, développement, bonheur⁶⁶¹ ; une déclinaison transcodée dans les films soviétiques.

b) La technologie : incorporer les peuples du Nord au projet socialiste, incarner la « mission soviétisatrice »

Pour leur expédition au Kamtchatka de près d'un an et demi en 1929-1930, Litvinov et son équipe⁶⁶² emportent avec eux non seulement de nombreux appareils de prise de vues⁶⁶³, mais également un récepteur radio, un haut-parleur, un projecteur ambulant de type GOZ⁶⁶⁴ et une série de films « à montrer aux indigènes⁶⁶⁵ ». Comme on le voit, la technologie est une part non négligeable des bagages des cinéastes expéditionnaires. Ceux-ci se font les vecteurs du

⁶⁵⁸ Emma Widdis, *Visions of a New Land*, op. cit., p. 184 ; Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality*, New York, Aldine de Gruyter, 1993, p. 86.

⁶⁵⁹ Martin Stollery, *Alternative Empires*, op. cit., p. 109.

⁶⁶⁰ Walter D. Mignolo, « Coloniality: The Darker Side of Modernity », in Sabine Breitwieser (dir.), *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Barcelone, MACBA, 2009, pp. 39-49.

⁶⁶¹ Il faut noter que la rhétorique de la modernité est déjà elle-même une traduction de la rhétorique du salut chrétien de l'Occident colonisateur.

⁶⁶² Il s'agit de l'opérateur Pavel Meršin, de l'assistant Ivan Dorogov (?-?) et de l'assistant-opérateur Aleksandr Priezhev (?-?).

⁶⁶³ Deux caméras professionnelles (une Bell and Howell et une Debie), deux autres caméras semi-automatiques (une Kinamo et une Sept à ressort), un appareil photo, vingt objectifs et téléobjectifs de haute qualité.

⁶⁶⁴ Projecteur de fabrication soviétique, du nom de l'Usine d'optique d'État (*Gosudarsvtennyj optičeskij zavod*).

⁶⁶⁵ Maks Poljanovskij, « K ognennomu morju », *Sovetskij Èkran*, n° 2, 8 janvier 1929, p. 10.

progrès et de la modernité sous sa forme technologique. En effet, les cinéastes ne transportent pas seulement ce dont ils ont absolument besoin pour filmer (caméras et objectifs), mais également des appareils dont la seule utilité est de faire la démonstration de leur pouvoir « magico-technologique » (projecteur de cinéma et radio). Même si la radio peut constituer un lien précieux pour ces hommes venus de Moscou et isolés de leur monde familial pendant plus d'un an, elle n'a pas de fonction essentielle pour un tournage de film. Elle serait même plutôt un excédent de bagages, tout comme le projecteur ambulant GOZ, sachant qu'un appareil de ce type, en fonte, pèse une vingtaine de kilos⁶⁶⁶. Cependant, les récits de leur utilisation dans les villages autochtones forment une partie centrale des textes qui relatent la ciné-expédition, tout comme elle devient un motif des films sur les peuples du Nord.

Dans le seul film préservé issu de la ciné-expédition au Kamtchatka, *Terre inconnue* (*Nevedomaja zemlja*, 1930), les autochtones (ici des Koriaks) sont montrés face à la technologie radiophonique et cinématographique. Là encore, le parallèle avec le motif de *Nanouk* au gramophone s'impose. Dans la scène séminale flahertienne, la juxtaposition de l'objet technologique au personnage inuit était utilisée pour démontrer l'altérité et l'arriération assignées aux peuples autochtones. Dans le cas soviétique, il ne s'agit pas uniquement de montrer la sidération des autochtones face à la technologie dans le but d'opposer les deux mondes, mais d'utiliser la technologie afin d'incorporer les autochtones au projet socialiste en accord avec la politique des nationalités. Dans *Terre inconnue*, le motif de la démonstration technologique passe essentiellement par des plans avec la radio. La technologie du cinéma, si elle est essentielle dans la rhétorique cinématographique de la modernité comme on le verra plus loin, est ici placée au second plan. L'obscurité qu'impose la séance cinématographique explique certainement cette relégation, les prises de vues exigeant de la lumière (la séance de cinéma en plein air du film est reconstituée en journée, mais on ne voit pas la projection, ni les visages des spectateurs). La mise en scène de la radio permet en revanche de filmer les auditeurs autochtones et, surtout, elle met l'accent sur la dimension intégratrice du projet soviétique (Fig. 21).

⁶⁶⁶ Alexandre Sumpf, « Le “grand muet” à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *I895*, n° 52, septembre 2007, p. 65.

Figure 21. La radio au Kamtchatka : intégrer les peuples du Nord au progrès technologique et social ainsi qu'à la communauté imaginée soviétique.
Captures d'écran, *Terre inconnue*.

Ici, la radio incarne la modernisation soviétique en créant un contraste visuel entre arriération et progrès, selon les codes culturels en vigueur⁶⁶⁷. En même temps, les ondes radio établissent un continuum spatial imaginaire entre les centres urbains et les périphéries de l'URSS⁶⁶⁸. Le réseau de communication est un enjeu crucial dans la construction du pays⁶⁶⁹. S'il sert à gouverner à distance sur un très large territoire, il a aussi pour fonction de relier les individus de la nouvelle communauté historique entre eux : il contribue ainsi fortement à la construction de la « communauté imaginée⁶⁷⁰ » soviétique. La technologie réduit radicalement l'échelle du pays : elle rapproche symboliquement les peuples des confins du centre. Cette dimension inclusive est centrale dans le discours soviétique construit autour du motif technologique. Au lieu de simplement marquer la division entre les catégories « moderne » et « primitif », comme dans le cas du film de Flaherty, le motif technologique dans le cinéma soviétique a pour but d'intégrer les peuples « arriérés » à l'État socialiste et à la rhétorique de la modernité.

D'un autre côté, la radio (comme le cinéma) permet de diffuser un message à sens unique. Le réseau de communication, qui s'étend du centre vers les périphéries, marque à la fois la centralisation du pouvoir et la dissémination de son idéologie. Dans un pays qui

⁶⁶⁷ On trouve une scène similaire d'écoute de la radio apportée par les bolcheviks dans le kul'turfil'm *Les Chasseurs de zibelines*, sur les Tofalars.

⁶⁶⁸ Cf. la contribution d'Oksana Sarkisova à l'article de Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », art. cit., pp. 325-328. Voir également Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., pp. 92-93.

⁶⁶⁹ Larissa Zakharova, « “Le socialisme sans poste, télégraphe et machine est un mot vide de sens.” Les bolcheviks en quête d'outils de communication (1917-1923) », *Revue historique*, Vol. 4, n° 660, 2011, pp. 853-873.

⁶⁷⁰ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1983].

connaît un très fort taux d'analphabétisme, le cinéma et la radio sont envisagés comme des instrument à fort potentiel aux yeux des éducateurs et propagandistes pour la propagation des valeurs et du pouvoir bolcheviques⁶⁷¹, particulièrement envers les peuples « arriérés », supposés plus perméables à des moyens de communication non écrits et plus « irrationnels ». C'est ce dont témoigne cette phrase d'un dirigeant du Parti : « À l'Est, où les gens ont l'habitude de penser non par raisonnement logique, mais par images, le cinéma est le moyen de propagande de masse le plus puissant⁶⁷². » Aussi la technologie tient un rôle de premier plan dans la construction de la rhétorique de la modernité comme matérialisation de la « mission soviétisatrice », la mission civilisatrice à la soviétique.

⁶⁷¹ Denise J. Youngblood, *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 3; Alexandre Sumpf, « Le “grand muet” à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », art. cit.

⁶⁷² Nariman Narimanov (1870-1925), Azéri membre du Comité central du Parti communiste. Cité par Michael Smith, « Cinema for the Soviet East : National Facts and Revolutionary fiction in Azerbaijani Films », *Slavic Review*, hiver 1997, Vol. 56, n° 4, p. 646. Il faut noter que Smith inclut la Sibérie et l'Extrême-Orient dans sa définition de l'Est. Sur la conception de Narimanov sur le cinéma et les nationalités « arriérées », voir Gabrielle Chomentowki, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique*, op. cit., p. 61.

2) La technologie cinématographique au service de la création d'une nation de spectateurs

A) Inventer un spectateur autochtone à l'écran...

a) *Intégrer les autochtones du Nord à la nation des spectateurs*

Au sein du discours modernisateur et intégrateur soviétique, le cinéma figure en bonne place en tant qu'instrument privilégié. Il contribue à un double mouvement : intégrer les peuples du Nord (entre autres nationalités) à l'Union et aussi transformer ces mêmes peuples pour en faire des citoyens soviétiques. Le cinéma, à l'instar des autres médias, joue un rôle de premier plan dans la construction collective de la nouvelle « communauté imaginée »⁶⁷³. En outre, en tant qu'expérience globale, il est étroitement lié à la conception de la modernité et ce, également hors des frontières soviétiques. En tant que loisir urbain et d'origine occidentale, il est vu comme un instrument important dans l'apprentissage de nouveaux codes, voire de modes de vie⁶⁷⁴. À cette fin, les films soviétiques construisent une forme filmique spécifique : la figure de spectateurs modernes de cinéma. Alors que la majorité rurale de la population de l'ancien Empire russe n'a jamais ou très peu été exposée au spectacle cinématographique, l'URSS fait de la diffusion du cinéma un de ses objectifs de modernisation du pays⁶⁷⁵. La presse spécialisée se plaît à publier d'enthousiastes récits de projections auprès des différentes nationalités de l'Union⁶⁷⁶. La figure du spectateur se

⁶⁷³ Voir à ce propos Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; Mette Hjort, Scott Mackenzie (dir.), *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000. Sur le cas soviétique, voir S.S. Sekirinskij (dir.), *Istorija strany, istorija kino*, Moscou, Znack, 1994.

⁶⁷⁴ Voir à ce propos Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2015 ; Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être "moderne" ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012, <http://cm.revues.org/1108> (consulté le 19 juin 2014).

⁶⁷⁵ Denise J. Youngblood, *Movies for the masses*, op. cit., pp. 153-170 ; Vance Kepley Jr, « "Cinefication" : Soviet film exhibition in the 1920s », *Film History*, Vol. 6, n° 2, 1994, pp. 262-277 ; Alexandre Sumpf, « Le "grand muet" à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », art. cit., pp. 57-88.

⁶⁷⁶ Voir Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 32-33.

construit à la fois *via* des enquêtes sociologiques⁶⁷⁷ et dans les films eux-mêmes, où la salle de cinéma figure un des lieux de l'action⁶⁷⁸.

En tant que citoyens soviétiques, les peuples du Nord doivent intégrer la « citoyenneté cinématographique » et devenir eux aussi spectateurs. Pour trouver la figure du spectateur autochtone, il faut encore une fois revenir à *La Sixième Partie du monde*, le film qui met en place le motif. À propos de son œuvre, Vertov déclare : « Tous les citoyens de l'Union des républiques socialistes soviétiques de 10 à 100 ans doivent voir ce travail. Au dixième anniversaire d'Octobre, *il ne doit plus rester un seul Toungouse qui n'ait vu La Sixième Partie du monde*⁶⁷⁹. » Les Évenks (ici nommés Toungouse) sont cités en exemple des ultimes spectateurs à conquérir, ou plutôt à former. Ce faisant, les peuples du Nord sont inclus dans la nation des spectateurs soviétiques, sorte de catégorie nouvelle qui fusionne citoyenneté et « état de spectateur de cinéma » en devenir⁶⁸⁰. De la même manière, un document interne au studio Sovkino, le jugement de la branche de Vladivostok dudit studio sur le film *Les Gens de la forêt*, reprend cette idée : « Le film sera intéressant pour toutes les générations, pour l'ouvrier et l'ouvrière, le paysan et la paysanne, le Russe, l'Allemand, l'Américain et *le Samoyède*⁶⁸¹. » Comme le montre cet exemple, les spectateurs autochtones (ici par le biais des Nénètses nommés Samoyèdes) sont envisagés au même titre que les spectateurs des nations « déjà modernes ».

Le film de Vertov donne une représentation visuelle à cette idée. Dans son exploration de la diversité culturelle, le montage de *La Sixième Partie du monde* juxtapose plusieurs nationalités, caractérisées par certains traits culturels. Les Nénètses, qui seront montrés plus tard face au gramophone, sont particularisés par leur façon de manger. Au sein du régime énonciatif du film, qui fait alterner le constat (« Je vois ») et l'interpellation (« Toi »,

⁶⁷⁷ Alexandre Sumpf, « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête », 1895, n° 42, 2004, pp. 5-34 ; Vincent Bohlinger, « Engrossing ? Exciting ! Incomprehensible ? Boring ! Audience Survey responses to Eisenstein's *October* », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 5, n° 1, 2011, pp. 5-27.

⁶⁷⁸ Voir par exemple *Le Baiser de Mary Pickford* (*Poceluj Mèri Pikford*, 1927) de Sergej Komarov ou *L'Homme à la caméra* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) de Vertov.

⁶⁷⁹ « A Sixth Part of the World (Conversation with Dziga Vertov) », in Yuri Tsivian (dir.), *Lines of resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Germona, Le Giornate del Cinema muto, pp. 182-184. Cité par Irina Sandomirskaia, « One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony) », in K. Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, op. cit., p. 24. Les italiques sont de moi. La déclaration ne sera pas suivie d'effet, le film n'ayant pas eu le succès escompté. Sur sa réception, voir Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., pp. 60-61.

⁶⁸⁰ Il manque un mot en français pour exprimer ce que la langue anglaise nomme *spectatorship* : l'« état de spectateur ».

⁶⁸¹ Otzyv Vladivostokskogo agentstva « Sovkino » na fil'm « Lesnye ljudi », 20 août 1928, signé par le délégué et responsable de la distribution de Sovkino à Vladivostok, I.M. Jaroslavcev, Archives d'État de la région de Sverdlovsk (GASO) 2581/1/93/19. Document reproduit par I.A. Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg*, op. cit., p. 178. Les italiques sont de moi.

« Vous »)⁶⁸², un carton s'adresse directement aux Nénètses montrés à l'écran : « Vous qui mangez de la viande de renne crue. » Il est suivi par d'autres, qui interpellent les spectateurs potentiels d'autres nationalités, jusqu'à une dernière adresse, visant les spectateurs effectifs du film (déjà modernes) : « Et vous qui êtes assis dans cette salle de cinéma. » (Fig. 22).



Figure 22. L'adresse au spectateur et l'inclusion des nationalités du Nord dans l'auditoire cinématographique

Captures d'écran, *La Sixième Partie du monde*

Par le biais de l'interpellation directe, la séquence ouvre un espace intégrateur. À l'instar des autres nationalités à qui s'adressent les cartons, les Nénètses, figurés à l'écran et objets du spectacle filmique, sont inclus dans l'auditoire soviétique, potentiels spectateurs modernes de cinéma. Bien que le film établisse une différence entre les « primitifs », spectateurs en devenir, et les spectateurs modernes (déjà assis dans la salle de cinéma), il se présente comme une invitation claire pour les « arriérés » à entrer dans l'auditoire et, ainsi, dans la modernité soviétique. Par ailleurs, dans cette séquence, le film ébauche une figure double qui se retrouve dans les films ultérieurs : les autochtones filmés à la fois sur l'écran de cinéma et dans la salle.

⁶⁸² François Albera, « La Sixième Partie du monde », 1895 « *Exotica. L'attraction des lointains* », n° hors-série, mai 1996, p. 106.

b) Aller au cinéma comme voie de la modernité : l'« entrée » dans le paradigme historique

C'est dans *Les Gens de la forêt* qu'est pleinement développée cette figure double. Dans une scène clé située à la fin du film, dans la partie qui montre la transformation soviétique, Arseniev emmène au cinéma son ancien guide oudégué, Sountsaï Gueonka, voir l'autre film de Litvinov tourné pendant l'expédition, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* et qui porte sur le tournage du film. Au début de la séquence, un carton indique que Gueonka va « pour la première fois au cinéma ». Dans la salle, lorsque le film commence, l'Oudégué s'anime et s'agite en se voyant lui-même à l'écran (Fig. 23).

Figure 23. De la forêt au cinéma, le trajet vers la modernité : Sountsaï Gueonka et Vladimir Arseniev vont voir *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*
Captures d'écran des *Gens de la forêt*.

La séquence rompt radicalement avec le reste du film qui est consacré à l'ethnographie. Pour autant, elle ne peut pas être réduite à une simple concession à l'agit-prop typique des films de la même époque⁶⁸³. Elle participe à mon sens à la construction d'une rhétorique qui traduit visuellement une volonté politique. La séquence est presque une mise en œuvre du programme proposé par *La Sixième Partie du monde* : l'autochtone est devenu spectateur. Cette mise en scène réflexive sert le propos évolutionniste du film, qui met l'accent sur le pouvoir transformateur du cinéma sur les peuples autochtones. Le chemin vers le cinéma figure le trajet vers la modernité. Ce faisant, la scène souligne le principe discursif téléologique de la modernisation soviétique. L'Oudégué est néanmoins représenté comme

⁶⁸³ I.A. Golovněv, « “Lesnye ljudi” – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », art. cit., p. 90.

« pas encore moderne », naïf et stupéfié par la nouveauté du spectacle cinématographique. Son attitude contraste avec celle d'Arseniev, spectateur déjà moderne et familiarisé avec la technologie⁶⁸⁴. En montrant un spectateur autochtone qui se regarde lui-même, le film met en scène la participation du médium cinématographique à l'expérience soviétique de transformation et d'« alphabétisation visuelle⁶⁸⁵ » des nationalités, et qui doit permettre aux différents publics nationaux de trouver « leur » place dans la cartographie soviétique.

Loin de capter la réalité cependant, la séquence est une reconstitution, mise en scène spécialement pour le film. Dans ses Mémoires publiés en 1959, Litvinov relate la façon dont elle a été tournée. Arseniev, alors consultant officiel du film, suggère au cinéaste d'inviter Sountsaï Gueonka pour lui montrer une première version du film, afin qu'il « corrige toutes les erreurs⁶⁸⁶ ». Ce premier visionnage n'est pas enregistré. Gueonka visionne en fait le matériau en position de spécialiste, plutôt que comme spectateur sidéré. Son expertise est d'ailleurs diffusée dans la presse (« Tout est vrai⁶⁸⁷ ! ») dans un souci de légitimation et d'authentification du matériau ethnographique filmé. Il faut noter que cette scène, malgré la reconstitution, documente et met en scène un cas de *feed-back* cinématographique. Dans le cinéma ethnographique, le *feed-back* consiste en la projection des images tournées (sous forme de rushes ou prémontage) aux intéressés, afin qu'ils donnent leur avis et éventuellement révisent le film. Cette technique collaborative, qui sera à la base de l'anthropologie partagée théorisée plus tard par Jean Rouch⁶⁸⁸, est déjà pratiquée de manière élargie par Flaherty dans ses tournages dans le Grand Nord canadien⁶⁸⁹. Le fait est connu en URSS dès 1925, grâce à la description de cette méthode dans la traduction russe du livre de Frederick Talbot, *Moving Pictures*⁶⁹⁰.

Pourtant, au lieu de mettre l'accent sur l'aspect collaboratif de la fabrication du film, Litvinov et Arseniev choisissent de faire une reconstitution de la mythique première séance du cinématographe des frères Lumière à Paris en 1895. Selon la légende, à la vision de l'entrée d'un train en gare, les premiers spectateurs sont médusés, terriblement impressionnés

⁶⁸⁴ Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., pp. 87-88.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁸⁶ Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, op. cit., pp. 194-197. Le visionnage a lieu au cinéma Oussouri de Vladivostok, durant la nuit, dans la salle désertée par les spectateurs.

⁶⁸⁷ Ven. Jadin, Leonid Zalkind, « Lesnye ljudi », *Sovetskij èkran*, n° 51, 18 décembre 1928, p. 8.

⁶⁸⁸ Voir à ce propos le chapitre 7.

⁶⁸⁹ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., pp. 87-89 ; du même, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma », *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, n° 2, automne 1991, p. 50.

⁶⁹⁰ Frederik Tal'bot, *Kino-Fil'my*, Leningrad, Academia, 1925, p. 72. Il s'agit de la traduction de *Moving Pictures: How They are Made and Worked* publié en Grande-Bretagne une première fois en 1912, et dans une version augmentée et révisée en 1923.

et même effrayés⁶⁹¹. Dans un article tardif, Polianovski, présent lors du visionnage (non filmé) de 1928 avec Sountsaï Gueonka, relate comment a germé l'idée de cette scène : il s'agissait de dresser un parallèle entre les premiers spectateurs parisiens et les Oudégués⁶⁹². Ici, le spectateur sidéré n'est pas tant un « primitif » ébloui par la technologie, comme dans la scène séminale de *Nanouk*, que le produit de la réactivation de la scène primordiale de l'histoire du spectacle cinématographique, jouée dans un effort d'intégration des « gens de la forêt » à la modernité technologique et au paradigme historique.

Dans le film de Flaherty, le motif technologique servait avant tout à réaffirmer la différence culturellement construite entre les catégories « primitif » et « moderne », entre ethnographiable et historifiable. Il en va autrement dans *Les Gens de la forêt*. Dans le « *Nanouk* soviétique », le motif technologique sert à créer la figure de l'autochtone devenu spectateur et, par extension, à inviter les représentants des peuples du Nord à entrer dans le paradigme historique soviétique⁶⁹³. Car devenir spectateur moderne signifie aussi entrer dans la catégorie « historifiable ». La scène du film de Litvinov, par le biais de Sountsaï Gueonka, place les peuples du Nord dans deux positions à la fois : d'un côté, ils sont filmés et objets du spectacle (dans la position ethnographiable) ; de l'autre, ils sont le public qui jouit du spectacle (dans la position historifiable). Non strictement limitée aux peuples du Nord, cette double position permet de traduire cinématographiquement la politique des nationalités. En même temps, elle brouille la frontière entre les deux catégories, « ethnographiable » et « historifiable », et complexifie *de facto* le rapport civilisé/primitif.

Néanmoins, cette image duale de l'autochtone, à la fois objet du regard ethnographiable et spectateur historifiable, est problématique. Elle crée un conflit entre la rhétorique du sauvetage de l'anthropologie d'urgence, d'une part, et celle de la modernisation des autochtones, d'autre part. D'un côté, le film met en scène un passé traditionnel idéalisé ; de l'autre, il célèbre la disparition de ce passé en prônant sa transformation. Cela engendre une tension interne au film, qui met en lumière le paradoxe de la mission soviétisatrice. Le projet évolutionniste soviétique souhaite conserver le traditionnel tout en le modernisant, dans une déclinaison du slogan « National par la forme, socialiste par le contenu ». Celui-ci est

⁶⁹¹ Le récit de la première projection du 28 décembre 1895 est construit autour du film *L'Arrivée d'un train en gare à La Ciotat*, film qui n'est pas projeté ce jour-là. Pour une réévaluation de ce récit légendaire et de l'attitude des premiers spectateurs, voir Tom Gunning, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *Art and Text*, n° 34, 1989, pp. 31-45.

⁶⁹² Maks Poljanovskij, « Neožidannaja koncovka », *Moskovskij komsomolec*, 9 septembre 1972.

⁶⁹³ Parler d'« entrée » dans le paradigme historique ne signifie aucunement que les peuples autochtones n'ont pas d'histoire. Ceux-ci, à l'instar de tous les peuples du monde, sont bien sûr historiques. Ils ne sont tout simplement considérés comme historifiables, ce que problématise le cinéma soviétique de la fin des années 1920.

figuré visuellement par l'image de l'autochtone se voyant à l'écran, (futur) spectateur moderne du spectacle de soi-même dans une version « traditionnelle »⁶⁹⁴.

B) ... et sur le terrain : la « cinéfication » des territoires du Nord

a) La cinéfication dans le Nord

Sur le terrain, la construction du spectateur moderne est soutenue par la campagne de « cinéfication [*kinofikacija*] ». Le terme, issu du nouveau lexique bolchevique, est construit sur le modèle de l'électrification [*èlektrifikacija*] du pays et renvoie à l'expansion du réseau de distribution cinématographique au-delà des centres urbains, selon une dynamique d'éducation et de dissémination de l'idéologie⁶⁹⁵. À travers cette politique de « mise en cinéma » du pays s'exprime le rôle central de celui-ci dans l'éducation politique. Le cinéma est envisagé comme un instrument idéal pour gagner le soutien des masses rurales illettrées. Aussi, si la cinéfication débute au milieu des années 1920, elle s'intensifie après le lancement du premier plan quinquennal et la Conférence du Parti sur le cinéma de 1928⁶⁹⁶. Cette extension de la zone d'influence du cinéma hors des zones urbaines se traduit par le triplement du nombre de cinémas ambulants destinés aux campagnes entre 1927 et 1929⁶⁹⁷. L'extension du réseau cinématographique fait partie des priorités affichées des institutions du Parti dans les territoires éloignés du centre⁶⁹⁸. Cependant, malgré les efforts déployés, la campagne de cinéfication favorise en qualité et en quantité les spectateurs de la partie européenne. Pour les territoires éloignés des centres, la venue du cinéma ambulant reste un événement rare. En outre, la qualité des copies, souvent usées jusqu'à la corde, n'est pas faite pour satisfaire les spectateurs en devenir.

⁶⁹⁴ La figure émergera à nouveau dans les années 1970 pour mieux en pointer la contradiction dans des films comme *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972). Voir à ce propos la quatrième partie.

⁶⁹⁵ Dans les années 1920, le cinéma est placé sous la responsabilité du Commissariat du peuple à l'éducation (Narkompros). Sur la cinéfication, voir Vance Kepley Jr, « "Cinefication" : Soviet film exhibition in the 1920s », art. cit. ; Jamie Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, Londres-New York, I.B.Tauris, 2010, pp. 23-33.

⁶⁹⁶ La Conférence du Parti pour le cinéma a lieu du 15 au 21 mars 1928. Seuls deux cinéastes (F. Ermler et A. Medvedkin) sont présents. Des membres du Parti et d'organisations prolétariennes critiquent sévèrement le cinéma soviétique (en particulier Sovkino), demandent des films qui soient rentables et accessibles aux masses. Cette réunion marque le début d'une série de purges dans le cinéma.

⁶⁹⁷ En proportion, le nombre de projecteurs ambulants passe du quart du parc à la moitié. Denise J. Youngblood, *Movies for the masses*, op. cit., p. 166. Voir également les chiffres reproduits par Vance Kepley Jr, « "Cinefication" : Soviet film exhibition in the 1920s », art. cit., p. 269.

⁶⁹⁸ « O sostojanii kinoraboty v krae », in Anonyme, *Kul'turnoe stroitel'stvo v Vostočnoj Sibiri. Postanovlenija Krajnoma VKP(b), Krajispolkoma, I kraevogo soveščanija po narodnomu obrazovaniju, o škole, učitel'skix kadrax, politprosvetpabote, kino-rabote*, Irkoutsk, OGIZ, 1933, pp. 46-50.

Dans le projet de cinéfication se combinent la conquête cinématographique du territoire, l'impératif de modernité et la révolution des goûts et des modes de vie. Les projectionnistes de cinéma ambulant sont de fait des éducateurs politiques⁶⁹⁹. Leur tâche, explicitée dans les « Instructions sur le travail des cinémas ambulants », consiste à :

[...] intéresser la population au travail culturel, élever l'instruction [*gramotnost'*] et la culture [*kul'turnost'*] par le biais du cinéma. [...] Les projectionnistes de cinéma ambulant se doivent de parler avec la population, pas seulement sur le cinéma ambulant, mais sur d'autres questions l'intéressant⁷⁰⁰.

Selon le journal *Socialističeskaja Jakutija*, « le cinéma apporte la culture et les Lumières [*prosveščenie*]⁷⁰¹ » et le projectionniste ambulant est « avant tout un soldat de la culture [*kul'tarmeec*], un propagandiste et un agitateur⁷⁰² ». Des projectionnistes sont formés et envoyés sur tout le territoire, jusque dans les régions arctiques les plus éloignées, quelquefois avec des moyens de locomotion rudimentaires (Fig. 24), afin de projeter des films aux populations autochtones, quitte à accompagner les éleveurs de rennes nomades avec l'appareil de projection.

En conséquence, peut-être plus que de former une nation de spectateurs, la cinéfication produit l'image du héros projectionniste⁷⁰³. Par ailleurs, alors que la formation des autochtones pour devenir projectionnistes semble être un des objectifs les plus facilement réalisables de la campagne d'indigénisation, celui-ci est rarement atteint en ce qui concerne les peuples du Nord, comme en témoigne un rapport des autorités de cinéfication en Iakoutie pour l'année 1935. Au 1^{er} janvier 1936, sur 69 projectionnistes ambulants dans la région,

⁶⁹⁹ Alexandre Sumpf, « Le “grand muet” à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », art. cit., pp. 57-88. Pour une description précise des tâches que doit accomplir le projectionniste, voir Valérie Pozner, « Le bonimenteur “rouge” : retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*, Vol. 14, n° 2-3, 2004, pp. 143-178.

⁷⁰⁰ « Instrukcii o rabote kinoperedvižek », cité par A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, Iakoutsk, Jakutnigoizdat, 1973, p. 26.

⁷⁰¹ *Socialističeskaja Jakutija*, 18 février 1935, cité par *Ibid.*, pp. 31.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰³ Voir à ce sujet le film documentaire *Le Jour le plus difficile* (*Samyj trudnyj den'*, 1968), qui montre le travail d'un projectionniste ambulant à travers la toundra. Production : Studio de Sibérie orientale. Réalisation : L. Surin. Voir également la mise en valeur des premiers projectionnistes ambulants dans les territoires du Nord dans l'histoire du cinéma à l'échelle locale en Iakoutie : I.S. Žaraev, *Zametki iz istorii kinematografii Jakutii: k 100-letju so dnja pervogo pokaza kino v Jakutii*, Saint-Pétersbourg, IC “Aksaan”, 2011 ; ainsi que la série de brochures *Ljudi za kadrom i v kadre* (Iakoutsk, Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja), 1995-2009) consacrées en majeure partie aux projectionnistes ambulants de la région.

moins de la moitié sont des locaux : 22 sont de nationalité iakoute et on ne trouve qu'un seul représentant des peuples du Nord (évenk)⁷⁰⁴.



Figure 24. Le cinéma ambulant, ici à traction animale, dans le Nord (sans date).
Reproduction peinte d'une photographie, œuvre exposée au Musée du cinéma de Iakoutsk (photographie de l'auteur).

En 1933, on compte 87 cinémas ambulants en activité dans les régions septentrionales, selon le décompte du Comité du Nord, dont 32 sur le territoire de la Iakoutie, où les projectionnistes intensifient le rythme des projections, faisant passer le nombre de spectateurs de 93 940 à 284 740 en un an⁷⁰⁵. Dans les bases culturelles, un rôle de premier plan est attribué au cinéma au sein de l'action civilisatrice. Il est considéré tout aussi important que l'école ou l'hôpital dans l'entreprise de transformation des sociétés autochtones. Ainsi, une des premières choses que l'on fait faire au nouvel arrivant, après les activités de première nécessité, telles que manger, dormir, éventuellement voir un médecin, est de l'emmener au cinéma de la base⁷⁰⁶. Polianovski et Litvinov témoignent de la même importance du cinéma au sein de la base culturelle du Kamtchatka. Selon leurs termes, « l'indigène [y] trouve *tout ce qui est indispensable* : un centre médical, une école, un club, un *cinéma ambulant* et une bibliothèque⁷⁰⁷. »

⁷⁰⁴ Ob'jasnitel'naja zapiska k godovomu otetu za 1935 po trestu kinofikacii pri SNK JaASSR. Reproduit in I.S. Žaraev (dir.), *Dokumenty kinematografii Jakutii iz fondov nacional'nogo arxiva Respublika Saxa (Ja)*, Iakoutsk, Saxapoligrafizdat, 2005, p. 181.

⁷⁰⁵ Anonyme, « Leninskaja nacional'naja politika na Severe (k XVII s'ezdu) », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1934 p. 5 ; A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, op. cit., p. 29. Le nombre de projecteurs reste toutefois assez bas si l'on considère le total de plus de 4 000 projecteurs ambulants en circulation dans les campagnes soviétiques en 1929. Denise J. Youngblood, *Movies for the masses*, op. cit., p. 166.

⁷⁰⁶ Craig Campbell, *Agitating Images*, op. cit., p. 115.

⁷⁰⁷ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., p. 75. Les italiques sont de moi.

De même, dans les écoles-internats, qui sont mises en place par le pouvoir soviétique à partir de 1924 pour scolariser les enfants des sociétés du Nord⁷⁰⁸, le cinéma constitue un des éléments incontournables de la « nouvelle vie ». Un instituteur soviétique en Tchoukotka témoigne de son importance dans la revue du Comité du Nord⁷⁰⁹. La séance de cinéma s'inscrit dans un cycle précis de l'entrée à l'école : elle fait suite au bain russe [*banja*]. Après le lavage symbolique de sa culture d'origine par la vapeur russe⁷¹⁰, qui fait figure de « baptême », l'écolier est exposé au spectacle cinématographique et imprégné de la technologie, garante de son entrée dans la modernité.

Les peuples du Nord, une fois en contact avec le cinéma, sont censés quitter leur état d'arriération. C'est ce dont témoigne un opérateur en tournage dans la péninsule de Kola dans la revue *Sovetskij èkran*. Celui-ci, qui signe simplement Bèk, écrit que, grâce au cinéma, son « assistant » saame (nommé lapon [*lopar'*] dans l'article) « n'est déjà plus un Samoyède sauvage, [mais] un Lapon cinéfié [*kinoficirovannyj lopar'*] » : il est maintenant entré dans la civilisation soviétique et la modernité⁷¹¹. De la même manière, l'instituteur-projectionniste en Tchoukotka, diffuse le cinéma auprès des adultes hors les murs de la classe, dans les iarangues⁷¹². Celui-ci symbolise à ses yeux le progrès social et l'acculturation : « Les vieux Tchouktches vont mourir et avec eux le mode de vie superstitieux. La culture va s'introduire jusqu'ici, les gens apprendront d'eux-mêmes et construiront eux-mêmes leur vie, rattrapant ainsi les autres peuples qui marchent devant eux⁷¹³. » Au sein de l'école-internat, une salle confortable (« belle, sèche, chaude et claire » de 20 m²) est dédiée au travail culturel. Les Tchouktches, qui viennent y voir le spectacle de « diabolins vivants [*živye čortiki (sic)*] », apprécient, estime l'instituteur, « les films dont le contenu est proche de leur vie⁷¹⁴ ». Dans sa description des séances en Tchoukotka, on retrouve mise en œuvre l'idée filmique du spectateur autochtone qui se reconnaît sur l'écran de la modernité : « À l'écran se mirent à courir des chiens, des rennes et *des gens qui leur ressemblaient*⁷¹⁵. »

⁷⁰⁸ Sur les écoles-internats, voir le chapitre 5.

⁷⁰⁹ L'instituteur n'est autre que le futur écrivain et scénariste T.Z. Sëmuškin. Voir sa note biographique au chapitre 5. T.Z. Sëmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'bazy DVK », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1931, pp. 171-192.

⁷¹⁰ Signalons pour mémoire que le bain de vapeur est un marqueur matériel fort de l'identité russe.

⁷¹¹ Bèk, « Po tundre s "Kinamo" », *Sovetskij èkran*, n° 11, mars 1928, p. 3. On note ici l'utilisation générique et dépréciative du mot « Samoyède » pour qualifier les Saames, mot habituellement utilisé pour désigner les Nénètses selon l'ancienne dénomination.

⁷¹² Tente mobile, habitation traditionnelle des Tchouktches.

⁷¹³ T.Z. Sëmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'bazy DVK », art. cit. p. 187.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁷¹⁵ *Ibid.* Les italiques sont de moi.

Les cinéastes expéditionnaires, à l'instar des « soldats » que sont les projectionnistes ambulants et autres éducateurs, se font « cinéficateurs » de sociétés à « cinéfier ». Ils ne se contentent pas de leur tâche de cinéastes (observer et enregistrer le mode de vie des communautés qu'ils rencontrent), ils interviennent. Et au cœur de toutes leurs interventions se trouvent des objets technologiques : émetteur de radio, caméra, projecteur, etc. Selon la métaphore employée par Litvinov lui-même pour parler de sa caméra, et par extension de la technologie, ces objets font office d'*armes* au service de la Révolution et de la soviétisation⁷¹⁶. Aussi, c'est logiquement que les séances de cinéma ou de radio sont filmées (ou plutôt reconstituées) et intégrées au montage, comme dans le cas du film *Terre inconnue*, tourné au Kamtchatka (Fig. 25).

Figure 25. La projection de film dans le Nord par la ciné-expédition : rapporter et diffuser des images.
Captures d'écran, *Terre inconnue*.

La ciné-expédition n'a pas seulement pour but de rapporter des images cinématographiques, elle les diffuse également. Ainsi, lors de son expédition suivante en Tchoukotka, l'équipe dirigée par Litvinov emporte avec elle un projecteur ambulant et plusieurs films de types différents (ainsi qu'un gramophone)⁷¹⁷. Le cas de Litvinov n'est pas isolé : lors du tournage de l'ethnografiction *Le Toungouse de Khènytchar*, l'équipe de tournage, alors en Évenkie à Touroukhansk, projette des films aux autochtones (et leur fait écouter la

⁷¹⁶ A.A. Litvinov, « V Ussurijskom tajge : zapiski kinorežissëra », *Ural sovremennik*, n° 1 (29), 1955, p. 116. Cité par I.A. Golovněv, « Pervoe ètnokino. Aleksandr Litvinov », art. cit., p. 157 ; Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., p. 88.

⁷¹⁷ F. Jakimov, « Vyexala čukotskaja èkspedicija », *Kino*, 30 juin 1932 ; A. Malovičko, « Èkspedicija na čukotskij poluostrov », *Krasnoe znamja*, 18 juillet 1932. Cités par I.A. Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg.*, op. cit., pp. 111 ; 113.

radio)⁷¹⁸ ; de la même façon, l'équipe du *Vengeur*, qui tourne dans le même territoire un an plus tard, accomplit un « travail culturel [*kul't-rabota*] », c'est-à-dire organise des séances de cinéma pour les populations rurales et autochtones rencontrées sur le chemin de l'expédition ou lors du tournage⁷¹⁹.

Au même moment, le Comité du Nord se soucie aussi de la cinéfication des peuples autochtones du Nord. Fin 1928, Innokenti Souslov, alors directeur de la section de Krasnoïarsk du Comité, rédige une note de service, titrée « Thèmes pour un film sur le Nord⁷²⁰ », qui ébauche les contours d'un corpus filmique spécifique *pour* et *sur* les peuples du Nord. Dans ce texte, Souslov effectue des recommandations sur ce qui doit être montré à l'écran et sur la façon de le montrer en fonction des publics visés. Il divise les films en deux catégories : la première inclut les œuvres « qui doivent être montrées dans le Nord parmi les masses indigènes⁷²¹ » ; la seconde regroupe les films qui s'adressent aux publics urbains russe et/ou étrangers.

Selon la division de Souslov, les films destinés aux autochtones doivent décrire et développer certains thèmes en particulier : les soviets et tribunaux indigènes, les écoles et la question de l'instruction, l'industrie et la chasse, le travail médical auprès des indigènes, l'aide vétérinaire pour les indigènes et le travail zootechnique du renne⁷²². Ces thèmes ont été sélectionnés, car ils sont censés servir à l'éducation à la modernisation des sociétés autochtones. Il s'agit aussi de populariser le travail du Comité du Nord auprès des populations autochtones par le biais du cinéma. De plus, ces films, sans qu'il en soit fait mention explicitement, doivent revêtir une forme non fictionnelle. C'est en tous cas la conclusion qu'on peut tirer à la lecture du document, puisque les films de la seconde catégorie sont censés reprendre les thèmes de la première catégorie, mais dans une forme fictionnelle [*xudožestvennyj*]⁷²³. Souslov écrit à propos de la seconde catégorie :

Le film doit contenir les éléments listés dans la catégorie I, en leur octroyant une forme fictionnelle qui inclut des sujets de la vie quotidienne des indigènes. Les films de la

⁷¹⁸ M. Mann, « Kartinka-ljudi », *Sovetskij ekran*, n° 23, 11 juin 1929, p. 13.

⁷¹⁹ *Raboči žurnal fil'ma « Mstitel' »* 1930. CGALI SPB 168/1/11/10ob ; 63ob.

⁷²⁰ Innokentij Suslov, *Temy dlja kinofil'my po voprosam Severa*, 6 décembre 1928, conservé aux Archives d'État de la région de Novossibirsk, GANO 354/1/246/108-109, reproduit *in extenso* (en anglais) dans Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, pp. 105-108.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 105.

⁷²² Voir le document reproduit en intégralité en annexe.

⁷²³ Je tiens ici à remercier Craig Campbell pour m'avoir laissé accéder à sa transcription du texte original de Suslov.

catégorie II offre un matériel pour promouvoir la vie, le mode de vie et l'économie du Nord dans les villes russes et à l'étranger⁷²⁴.

De cette manière, Souslov reproduit la division fiction – non-fiction qui avait déjà lieu à l'époque prérévolutionnaire concernant les peuples du Nord dans le cinéma : pour les sociétés vues comme « naturelles », le genre « naturel » du film, la non-fiction, supposée plus simple à comprendre ; aux sociétés urbanisées le genre sophistiqué et artistique de la fiction.

b) Transformer les sociétés filmées par la magie de la technologie

Dans les textes de Litvinov, la description des « séances de technologie » (cinéma ou radio) tient une place non négligeable. Ces passages reprennent et développent les constructions discursives des films : ils racontent invariablement la stupéfaction et l'émerveillement des autochtones face à la technologie, plus qu'au contenu même des films ou émissions radiophoniques⁷²⁵. Il est cependant difficile de savoir quels ont été les résultats immédiats de ces mises en scène du progrès technologique sur les sociétés en question. La perception par les principaux intéressés de ces séances de démonstration du progrès technologique n'a pas été enregistrée dans les archives cinématographiques. Seul le témoignage des expéditionnaires a été retranscrit dans les articles et les récits consultés⁷²⁶.

À l'occasion de la diffusion des récits, les représentations visuelles circulent d'un médium à l'autre : on retrouve ainsi les images des Koriaks écoutant la radio illustrant le texte écrit, dans le livre publié par Litvinov et Polianovski sur l'expédition au Kamtchatka (Fig. 26).

⁷²⁴ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁷²⁵ On note à ce propos que le contenu des séances, films ou émissions, est rarement indiqué.

⁷²⁶ Ces récits, cependant, ne sont pas exempts de contradictions. Ainsi, dans une scène qui décrit le ravissement des autochtones face à la technologie soviétique lors de la ciné-expédition de 1928, Litvinov révèle que certains ne sont pas si impressionnés. Le cinéaste rapporte comment Suntsaj Geonka explique à d'autres Oudégues, confrontés pour la première fois au téléphone à Khabarovsk, la façon dont fonctionne l'appareil. Tous les autochtones rencontrés par les expéditionnaires ne vivent donc pas « en autarcie » dans un monde naturel « préservé ». C'est cependant sur la fable du progrès apporté par les *Loutchas* que préfèrent se concentrer les expéditionnaires. A.A. Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, *op. cit.*, pp. 176-178.



Figure 26. Le motif technologique dans les illustrations des textes écrits : les Koriaks écoutent la radio.
Photo tirée du livre de Polianovski et Litvinov, *Skačok čerez stoletija*.

Les récits des cinéastes dévoilent cependant un aspect inattendu de ces « performances » du progrès : une croyance dans les pouvoirs quasi magiques des instruments technologiques. Si l'on en croit le récit de Litvinov, suite aux séances de cinéma ou de radio organisées par la ciné-expédition, des coopératives indigènes se forment⁷²⁷ ! Si les travaux historiques permettent de mettre en doute cet enthousiasme débordant, qui paraît quelque peu artificiel⁷²⁸, il n'en témoigne pas moins d'une certaine foi dans le pouvoir de propagande du cinéma en tant que dispositif : il suffirait ainsi d'une démonstration technologique pour que s'accomplisse la soviétisation, comme par magie. Litvinov décrit ainsi une séance de cinéma en novembre 1929 dans le village koriak de Paren au Kamtchatka⁷²⁹ :

Le surgissement de l'électricité provoqua un cri d'étonnement. Tous les regards se portèrent vers la lumière : son apparition était considérée comme un véritable prodige [čudo] accompli par [les Russes]. Merchine, par l'intermédiaire du traducteur, expliquait que le feu était froid, et que ceux qui le désiraient pouvaient s'en assurer en touchant

⁷²⁷ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., p. 88-89.

⁷²⁸ Par exemple, la lecture des travaux de l'historien James Forsyth révèle que des soulèvements koriaks contre la collectivisation ont lieu en 1932 et que celle-ci n'a progressé que très lentement. Seuls 20 % des Koriaks éleveurs de rennes et 47 % des pêcheurs de la côte sont attestés comme étant organisés en collectifs en 1934. James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony 1581-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 337.

⁷²⁹ Lors de cette séance sont projetés le film scientifique *La Chasse aux phoques* (*Oxota na tjulenej. Novaja Zemlja*, 19??), tourné en Nouvelle-Zemble ; le film d'actualités (?) *La Journée internationale des femmes* (peut-être *Ženskij meždunarodnyj den' v Moskve*, 1926) et le dessin animé *Le Petit Samoyède* (*Samoeskij mal'čik*, 1928). Sur cette séance, voir Caroline Damiens, « Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS », art. cit.

l'ampoule. [...] Quand sur l'écran apparurent des trains, des bateaux à vapeur, de grands immeubles, de vastes rues, des maisons, on entendit des exclamations d'étonnement, des conversations, des questions se mélangeaient aux rires [...]. La séance de cinéma se déroula avec un vif succès. Le secrétaire du soviet villageois de Paren demanda de renouveler la séance afin que tous les Koriaks du coin voient le « prodige » apporté par les [Russes]. Le lendemain, on organisa deux séances successives⁷³⁰.

Ici, le technologique, le magique et le « soviétique » sont imbriqués les uns dans les autres pour ne plus former qu'un seul objet. L'électricité (à travers la métaphore classique du « feu froid ») constitue autant une source d'émerveillement que les images projetées. Mais, si Litvinov tente de restituer la réaction des autochtones, il exprime finalement son propre sentiment d'émerveillement plus que l'admiration des Koriaks, dont la réaction n'est pas enregistrée autrement que par ses yeux. Cette croyance dans la technologie et ses pouvoirs magiques entre en contradiction avec l'idéologie de progrès et de rationalité, qui sous-tend la mission de soviétisation. La magie, habituellement attribuée au « primitif », devient un argument pour la dissémination de la science et de la rationalité (incarnées par la technologie), supposées caractéristiques du « civilisé ». Les archives révèlent ainsi, au-delà des dissonances entre l'engagement épistémologique du projet soviétique et sa mise en œuvre à travers l'action des cinéastes, une certaine inversion des rôles.

Au sein de la lutte entre l'ancien et le nouveau, les cinéastes expéditionnaires ont un rôle à jouer : celui de médiateur, voire d'accélérateur du processus historique et révolutionnaire. Ils ne sont pas de simples observateurs ou arrangeurs de la réalité, ils participent, agissent et interviennent. Il s'agit de transformer la réalité devant la caméra. Litvinov n'est pourtant pas particulièrement militant. Il ne deviendra membre du Parti communiste qu'en 1943. À partir de 1938, s'il ne subit pas lui-même la répression de la Grande Terreur, il se fait discret. Son goût pour les expéditions semble aussi dicté par la peur d'être atteint et le souhait de s'éloigner des centres de pouvoir. En effet, beaucoup de ses proches sont réprimés dans les années 1930-1950⁷³¹. Litvinov restera toutefois profondément marqué par son expédition de 1928 au pays de l'Oussouri et retournera filmer les Oudégoués encore deux fois. Il sera par ailleurs le premier à vouloir adapter au cinéma le roman d'Arseniev *Dersou Ouzala* en

⁷³⁰ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., pp. 85-86.

⁷³¹ Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », art. cit., p. 22 ; Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », art. cit., pp. 16-17.

1946-1947, sans que le projet aille à son terme⁷³². Ses films, et surtout les textes diffusés parallèlement aux œuvres cinématographiques, s'inscrivent néanmoins dans le discours de modernisation des peuples « arriérés », révélant la matrice profonde de l'idéologie du progrès apporté par les « civilisés » aux peuples autochtones.

Dans les textes, en particulier dans *Le Bond à travers les siècles*, on peut surtout lire une conception de la technologie apportée par le centre, qui ne peut être que désirable pour les sociétés des confins, conception qui reprend les termes de la rhétorique du bonheur apporté par la modernité/colonialité et le discours autour de l'enjambement des millénaires. Ce cas précis est sans doute influencé par Polianovski, son co-auteur qui, s'il n'entre au Parti qu'en 1950, recevra un prix Staline l'année suivante. Pour les deux auteurs, c'est précisément grâce à la technologie que les autochtones du Kamtchatka réalisent le « bond à travers les siècles » (cf. le titre du livre), qui doit leur permettre de « rattraper leur retard » sur l'échelle du développement économique et politique et d'entrer dans la modernité soviétique. C'est ce dont témoigne cet extrait, qui évoque l'émoi provoqué par une émission de radio :

Des gens, qui n'avaient pas encore quitté l'âge de pierre, ont commencé à rejoindre la culture soviétique et ce qu'ils ont vu pour la première fois leur a laissé un souvenir impérissable. [...] L'un d'entre nous demanda [au Koriak] Khatchelevine⁷³³ : « Alors, le vieux, raconte ce que tu as entendu. » L'indigène resta pantois, secoua la tête et répondit : « Maintenant, je ne peux pas parler. Demain. » Et il partit, ébranlé comme ses congénères par ce qu'il avait entendu. Tout ce que peuvent accomplir les [Russes] armés de la technique peut être jugé par le fait que, dès le jour suivant l'émission de radio, dans leur langue, sur les coopératives et les collectifs, les Koriaks réaffirmaient leur souhait de fonder une coopérative indigène et entérinaient l'organisation d'un artel féminin de couture. [...] L'expédition a passé 25 jours à Paren, chez les Koriaks, travaillant de façon ininterrompue sans même s'en rendre compte. [...] Et ce n'est pas seulement pour notre travail [filmique] que notre expédition dans ce village polaire a été utile. Elle a, la première, montré aux habitants l'électricité, la radio et le cinéma. Avec tout le peuple soviétique, elle a lutté pour la fondation d'une coopérative et d'un artel ici⁷³⁴.

Bien que le texte s'inscrive dans la rhétorique bolchevique typique du début des années 1930, il souligne que l'apport de la ciné-expédition à la construction de la modernité n'est pas

⁷³² De ce projet est né le film documentaire *Oudégué* (*Udège*, 1947). Sur le projet non réalisé d'adaptation de *Dersou Ouzala*, voir le chapitre 4.

⁷³³ Xačelevine est par ailleurs un des guides de l'expédition. Voir le chapitre 7.

⁷³⁴ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., pp. 88-89.

sous-estimé par ses concepteurs mêmes. C'est (aussi) grâce à l'expédition que les Koriaks sont censés quitter « l'âge de pierre » et « rejoindre la culture soviétique » dans un processus qui s'apparente plus à une révélation ou à un choc (les autochtones « ne peuvent pas parler », sont « ébranlés » et restent « pantois ») qu'à une conscientisation sur des bases rationnelles comme le voudrait l'idéologie révolutionnaire. La ciné-expédition se révèle une véritable performance de la modernité dans sa version socialiste. Comme le souligne avec justesse Catherine Géry :

le cinéma sur les confins apparaît comme le vecteur privilégié d'une nouvelle mission civilisatrice : il s'agit d'apporter les lumières du socialisme aux populations périphériques auxquelles le sens de l'histoire ne s'est pas encore clairement révélé⁷³⁵.

À travers leurs récits et leurs films, les expéditionnaires expriment leur foi dans une technologie investie de pouvoirs magiques, attendant de cette dernière qu'elle accomplisse des « miracles » et qu'elle « convertisse » les peuples autochtones à la Révolution. On retrouve cette idée dans d'autres films contemporains qui mettent en scène les paysans. Ainsi, dans *La Ligne générale* d'Eisenstein, le « miracle » technologique est célébré au sens mystique du terme. Dans la célèbre scène de l'écrémeuse, l'objet technologique a une dimension sacrée qui provoque l'extase sur les visages des paysannes, la machine représentant à la fois « le graal et le saint graal du socialisme⁷³⁶ ».

Mais peut-être plus encore que de transformer les autochtones en citoyens modernes, la technologie transforme les cinéastes en missionnaires d'un genre nouveau : des missionnaires au service du socialisme⁷³⁷. Il ne faut pas sous-estimer le pouvoir transformateur de la technologie pour la société organisatrice de l'expédition⁷³⁸. C'est aussi

⁷³⁵ Le texte de Géry porte sur les films traitant de la guerre civile, mais le propos peut être étendu aux ciné-expéditions. Catherine Géry, « Des territoires de projection : la représentation des confins dans le cinéma soviétique (1928-1968) », art. cit., p. 265.

⁷³⁶ Eisenstein lui-même comparait l'écrémeuse de son film au saint graal dans son article « La centrifugeuse et le graal ». Voir à ce propos la discussion de Catherine Géry, « L'inscription du sacré dans le cinéma soviétique : l'exemple d'Eisenstein », *Slovo « Le Sacral dans les arts et les lettres russes »*, n° 34/35, 2007-2008, p. 240.

⁷³⁷ La métaphore missionnaire est utilisée par l'ethnographe V.G. Bogoraz en 1925 à propos des agents du Comité du Nord sur le terrain : « Nous ne devons pas envoyer des savants dans le Nord, mais des missionnaires, des missionnaires de la nouvelle culture et du nouvel État soviétique. » Cité par Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 159. Ces nouveaux missionnaires font suite à ceux envoyés par l'Église depuis des siècles pour convertir les peuples autochtones à la « vraie » foi. Pour une comparaison, voir Eva Toulouze, « Movement and Enlightenment in the Russian North », *Electronic Journal of Folklore*, Vol. 49, 2011, pp. 97-112.

⁷³⁸ Comme le développe Brian Hochman, la rencontre ethnographique avec les cultures qui « disparaissent » joue un rôle de premier plan dans le développement des médias audiovisuels (cinéma, photographie, enregistrement sonore) au tournant du siècle. La mythologie de la race a alimenté les croyances occidentales à propos des médias, puisque ceux-ci ont aussi été façonnés par la façon dont ils ont été utilisés pour produire du sens sur la

grâce à la technologie que la ciné-expédition est rendue possible. Les cinéastes expéditionnaires n'ont pu se rendre dans les confins que grâce aux nouveaux moyens de transport (avion, train, bateau), qui ont assuré leur venue depuis Moscou. Ce sont ces mêmes moyens de transport qui assurent leur retour vers le centre et qui, associés aux nouveaux médias, leur permettent de relayer leurs exploits. Et, bien sûr, le cinéma, raison d'être de l'expédition, offre l'autorité qui permet l'intrusion, d'observer, de faire accomplir des gestes ou de recommencer ceux-ci ; enfin, il fournit la preuve de l'« avoir été là-bas », il légitime tout le processus.

c) La technologie cinématographique contre le « spectacle chamanique »

Dans le contexte du Nord, cette fonction quasi magique attribuée à la technologie entre en conflit avec l'éradication des croyances religieuses, plus particulièrement ici des chamanes. Dans un article de 1928, titré « Entre le chamane et le film », Polianovski rend compte de la projection du *Cuirassé Potemkine* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925) d'Eisenstein dans le village d'Ola, situé au Kamtchatka, sur la rive de la mer d'Okhotsk⁷³⁹. Il rapporte que les spectateurs qui vivent leur première séance de cinéma sont des Évenks (qu'il nomme Tougousés) alors sous l'influence de trois forces idéologiques et magiques, qui se combattent en ces temps postrévolutionnaires : le chamane, le pope et l'*izbatch* (le travailleur de la salle de lecture soviétique⁷⁴⁰). Grâce au pouvoir du cinéma, l'*izbatch* laisse ses concurrents sur le carreau en montrant aux autochtones quelque chose « que personne n'a jamais vu⁷⁴¹ » : un film de cinéma. Le travailleur soviétique se révèle être « le plus grand chamane de tous, qui sait réaliser des prodiges jamais vus auparavant⁷⁴² ». Polianovski rapporte les paroles d'un Évenk émerveillé : « La mer a apporté tout un tas de navires, de gens, de chefs, mais jamais un si grand *chamane*⁷⁴³. » Le travailleur culturel est ici assimilé à un chamane et la technologie convainc donc d'abord et avant tout par sa puissance mystique.

Alors que le pouvoir durcit le ton envers les croyances religieuses à la toute fin des années 1920, et parallèlement à la réforme de l'ethnographie soviétique, le cinéma est

race (par le biais des représentations fictionnelles ou documentaires). Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, op. cit.

⁷³⁹ Maks Poljanovskij, « Meždu šamanom i fil'moj: "Bronenosec Potëmkin" u kamčatskix tuzemcev », *Sovetskij èkran*, n° 48, 27 novembre 1928, p. 10.

⁷⁴⁰ Sur les *izbač* et les *izba-čital'nye* (« salle de lecture » ou « izba-bibliothèque »), voir Alexandre Sumpf, *Bolcheviks en campagne. Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

⁷⁴¹ Maks Poljanovskij, « Meždu šamanom i fil'moj », art. cit.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.* Les italiques sont de moi.

supposé contrer le pouvoir des chamanes. Dans son article de 1931 qui marque le lancement de la campagne antichamanes⁷⁴⁴, Innokenti Souslov souhaite remplacer le « théâtre indigène [*tuzemnyj teatr*] » que constitue la séance chamanique, décrite comme le seul divertissement [*razvlečenie*] et spectacle [*zreliščnoe predstavlenie*] disponible pour la masse de spectateurs [*massa zritelej*] dans les taïgas et toundras⁷⁴⁵. Contre ce « spectacle chamanique » et dans la continuité de sa proposition d'un cinéma pour le Nord ébauché quelques années auparavant, il propose l'organisation de séances collectives de radio, de jeux et bien sûr de projections de films, afin d'offrir un divertissement alternatif. Spectateurs à moderniser, au même titre que tous les autres, les peuples du Nord ont selon lui droit à un spectacle *soviétique* qui, faisant d'une pierre deux coups, accélérerait la disparition de l'ancien spectacle indigène au nom de la lutte antireligieuse. Comme l'écrit Souslov, le film est un instrument adéquat contre le chamanisme, mais il reste mal utilisé : « Le cinéma sera un puissant levier dans la lutte contre le chamanisme, mais malheureusement il n'y a pas un seul film qui puisse être utile et compréhensible pour les indigènes en matière de travail antireligieux⁷⁴⁶. » En conséquence, Souslov suggère d'intensifier l'action du Comité du Nord dans la production de films opérationnels auprès des autochtones :

Le comité central de l'Union des Sans-dieu ainsi que le Comité du Nord auprès du présidium du VTsIK doivent exiger de Soïouzokino⁷⁴⁷ la création de films antireligieux utilisables pour les régions du Nord et également aider Soïouzokino par leurs conseils et leur direction scientifique et idéologique dans la création d'une série de films pour les différents peuples du Nord⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », art. cit. Il faut noter que Suslov, avant même le début de la campagne, intègre le motif du travail antireligieux et antichamane parmi les thèmes sélectionnés pour les films destinés à être montrés aux « masses indigènes » du Nord dans ses *Thèmes pour un film sur le Nord* rédigé en 1928. Voir le document en annexe.

⁷⁴⁵ Cette vision fait écho à l'analyse de l'anthropologue Roberte Hamayon, pour qui le chamane accomplissant la séance ne fait que respecter le modèle de conduite prescrit pour sa fonction. Il assume son rôle, qui consiste à représenter sa rencontre avec les esprits, dans un cadre rituel comportant une mise en scène manifeste, ce qui contribue à rapprocher sa conduite d'un acte de théâtre. Hamayon invite toutefois à ne pas réduire le chamanisme au théâtre, car le rituel est mené collectivement. Dans la vision de Suslov, cette dimension collective est absente et la séance est réduite à une simple performance scénique. Roberte N. Hamayon, « Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l'étude du chamanisme », *Études mongoles et sibériennes*, Vol. 26, 1995, pp. 157-190.

⁷⁴⁶ I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », art. cit., p. 151.

⁷⁴⁷ Suite aux purges orchestrées par le Parti dans le cinéma à partir de 1928, Sovkino est fermé en 1930 et remplacé par Sojuzkino, créé le 13 février 1930 et qui devient l'organe unique de contrôle de la production et de la distribution. L'autorité de Sojuzkino s'étend à l'ensemble de l'Union soviétique (alors que celle de Sovkino ne concernait que la RSFSR). Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., p. 128.

⁷⁴⁸ I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », art. cit., pp. 151-152.

Comment les peuples en question perçoivent-ils le cinéma lors de ces premières projections ? Les archives éditées, et c'est une de leurs limites, ne renseignent sur la réception du cinéma par les spectateurs autochtones que par le témoignage de ceux qui diffusent le nouveau média⁷⁴⁹. Cependant, pour mesurer l'efficacité des projections, on dispose d'un texte littéraire de l'écrivain mansi Iouvan Chestalov⁷⁵⁰, formé à l'éducation soviétique, qui se remémore la projection du film *Tchapaev* (*Čapaev*, 1934) dans son village. Bien que cette séance ait lieu dans les années 1940, elle offre un témoignage autochtone de la réception du spectacle de la technologie cinématographique. Pour décrire l'émerveillement dont il fait l'expérience avec ses yeux d'enfant, l'écrivain crée les néologismes de « ciné-séance chamanique [*kinokamlanie*] » pour nommer la projection et de « cinéchamane [*kinošaman*] » à l'endroit du projectionniste :

Le projectionniste tourne la manivelle du cinéma. Tous désormais le regardent comme un magicien, un chamane et un sorcier [*volšebnik, šaman i koldun*] et le nomment avec respect le cinéchamane [*kinošaman*] ! [...] Et nous sommes tous là comme ensorcelés. Nous regardons la toile blanche tendue sur le mur arrière de l'izba-bibliothèque. Notre izba-bibliothèque est petite et ne peut contenir tous ceux qui souhaitent voir. Alors, la « ciné-séance chamanique [*kinokamlanie*] » a eu lieu dehors⁷⁵¹.

L'enfant s'identifie au héros de cinéma, qui fait écho aux cavaliers célestes de la mythologie autochtone⁷⁵², au détriment du « cinéma » du chamane local [*šamanskoe kino*], tandis que ses camarades rêvent de devenir à leur tour cinéchamanes⁷⁵³. Ce témoignage littéraire montre que la dimension magique du spectacle technologique n'est pas évacuée : les spectateurs sont « ensorcelés » par le cinéchamane. La diffusion de l'idéologie de la rationalité moderne soviétique emprunte parfois les chemins tortueux de la magie.

Repousser la magie du chamane pour la remplacer par la magie du projectionniste et travailleur culturel soviétique, n'est-ce pas un aveu de faiblesse de la nouvelle idéologie et une remise des « soviétisateurs » au même niveau que les peuples « arriérés » qu'ils sont venus moderniser ? On peut considérer cela comme un échec de la soviétisation, mais on peut

⁷⁴⁹ Comme dans le cas des écrits de Poljanovskij et/ou Litvinov.

⁷⁵⁰ Šestalov Juvan (Jurij) Nikolaevič (1937-2011). Premier poète professionnel mansi et neveu d'un chamane, il étudie à l'Institut des peuples du Nord. Il commence à publier à la fin des années 1950.

⁷⁵¹ Juvan Šestalov, *Sobranie sočinenij*, t. 3, Saint-Pétersbourg, Fond kosmičeskogo soznanija, 1997, p. 248-249.

⁷⁵² Dominique Samson Normand de Chambourg, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique*, op. cit., p. 365-366.

⁷⁵³ Juvan Šestalov, *Sobranie sočinenij*, op. cit.

aussi estimer qu'il s'agit ici de l'ouverture d'une « zone de contact ». Selon le sens donné par Mary Louise Pratt⁷⁵⁴, la zone de contact est l'espace de la rencontre coloniale où deux sociétés, géographiquement et historiquement séparées, entrent en contact et établissent des relations. Le concept suppose relation, interaction et coprésence, mais implique le plus souvent des conditions de contrainte, d'inégalité et de conflits. Dans cet espace de rencontre et de convergence, où deux puissances (la magie de la religion autochtone et la magie de la technologie soviétique) sont en concurrence dans le même champ d'action (le magique), s'établit une relation et une interaction où les deux parties peuvent s'entendre, comme dans l'exemple de Chestalov. Mais c'est aussi précisément dans cet affrontement entre deux conceptions mystiques et magiques que se développent des tensions qui entraînent des heurts, voire des guerres entre les Rouges et les autochtones. Les années de la soviétisation voient en effet se multiplier les soulèvements autochtones contre le régime : au Taïmyr en 1932, en Tchoukotka à partir de 1933, Kazym en 1933-1934, etc⁷⁵⁵. Si les causes de ces résistances sont multiples et fonction des situations, certaines trouvent leur origine dans la brisure de tabous considérés comme de vulgaires superstitions face aux intérêts supérieurs et aux « croyances » de la révolution bolchevique⁷⁵⁶. La séance de cinéma, si elle n'en constitue qu'un des éléments, participe à la construction d'une zone de contact entre deux mondes idéologiques et mythiques. Elle incorpore une dimension merveilleuse au spectacle technologique, qui permet l'ouverture d'un espace où deux réalités s'ajustent l'une à l'autre et qui s'incarne ici dans la figure hybride du cinéchamane.

d) Une cinéfiction inachevée ?

Dans sa recherche de films utilisables et compréhensibles par les populations du Nord, Souslov s'aligne d'une certaine façon sur la position officielle en ces années de « révolution culturelle ». En effet, depuis la Conférence de mars 1928, l'industrie cinématographique est vivement critiquée. Les films produits sont accusés de ne pas satisfaire les besoins des

⁷⁵⁴ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, op. cit.

⁷⁵⁵ Art Leete, « Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s », *Studies in Folk Cultures « The Northern Peoples and States: Changing relationships »*, Vol. V, 2005, pp. 55-89 ; James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, op. cit., pp. 241-346.

⁷⁵⁶ C'est le cas de la guerre du Kazym : Art Leete, *La Guerre du Kazym : La Lutte des peuples de Sibérie occidentale contre le pouvoir soviétique en 1933-1934*, Paris, L'Harmattan/Adéfo, 2007 ; Dominique Samson Normand de Chambourg, « La guerre perdue des Khantes et des Nénètses des forêts (la soviétisation dans le district Ostjako-Vogul'sk, 1930-1938) », *Études mongoles et sibériennes*, n° 38-39, 2007/2008, pp. 119-195. Voir également l'œuvre littéraire d'Erémeï Aïpine, *La Mère de Dieu dans les neiges de sang*, Paris, Paulsen, 2010 [2002], et son adaptation filmique *La Glace rouge. Saga des Khantys (Krasnyj léd. Saga o xantax*, 2009, O. Fesenko).

masses. Les discours prononcés lors de la conférence exigent des films qui soient compréhensibles par des « millions » de spectateurs soviétiques⁷⁵⁷. Parmi ces spectateurs potentiels se trouvent désormais les peuples autochtones du Nord, citoyens qui doivent pouvoir disposer d'un répertoire adapté.

Malheureusement pour Souslov, le cinéma qu'il appelle de ses vœux en 1931, destiné à remplacer le spectacle indigène, n'aura pas le temps de s'épanouir. À partir de 1934-1935, le cinéma se dirige vers une forme artistique unique censée contenter tout le public de l'Union : le réalisme socialiste. Quand les cinémas ambulants atteignent pour la première fois les régions arctiques les plus éloignées du centre (la Kolyma, la baie de Tiksi ou les côtes de l'Océan glacial arctique) et ses habitants, les films projetés sont les succès du réalisme socialiste, *Tchapaev* ou la trilogie des *Maxime* en tête, plutôt qu'un cinéma de non-fiction adapté à l'auditoire⁷⁵⁸. Un rapport rédigé par un projectionniste actif dans les districts de Iakoutie centrale en 1927 offre une explication à ce retournement⁷⁵⁹. Il indique que le public rural du cinéma ambulant, s'il montre un enthousiasme réel pour les projections de films (et même rien que pour la lampe électrique) ne s'intéresse pas du tout aux films scientifiques et éducatifs, ceux-là mêmes que préconisait Souslov et qui semblent avoir eu la faveur des éducateurs par le cinéma⁷⁶⁰. Le projectionniste recommande logiquement pour les prochaines tournées de « fuir les vieux films scientifiques peu compréhensibles⁷⁶¹ ».

Quant au Comité du Nord, sous l'égide duquel Souslov effectue ses recommandations, il est liquidé en 1935 et ses fonctions sont transférées à la Direction générale de la route maritime du Nord (GUSMP⁷⁶²). La nouvelle organisation, créée en 1932, est chargée de l'exploration maritime et de l'exploitation des ressources naturelles du Nord dans un but d'industrialisation. Elle est dotée d'un pouvoir quasi total sur tout le territoire situé à l'est de

⁷⁵⁷ Selon la formule de Boris Šumjaskij, qui dirige Sojuzkino jusqu'à son exécution en 1938, auteur de *Kinematografija millionov*, Moscou, Kinofotoizdat, 1935.

⁷⁵⁸ A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, op. cit., pp. 30-31. N.I. Markov, *Kino na Severe*, Arkhangelsk, Severo-zapadnoe knižnoe izdatel'stvo, 1972, p. 19, 24. La trilogie est constituée de *La Jeunesse de Maxime* (*Junost' Maksima*, 1934), *Le Retour de Maxime* (*Vozvraščenie Maksima*, 1937) et *Le Quartier de Vyborg* (*Vyborgskaja storona*, 1938), tous signés Grigorij Kozincev et Leonid Trauberg.

⁷⁵⁹ Bien que la Iakoutie centrale ne soit pas une terre de prédilection pour les « petits peuples du Nord », le rapport est précieux (et vraisemblablement unique), en ce qu'il peut indiquer une tendance en termes de réception dans les territoires autochtones. Par ailleurs, il n'est pas exclu que des représentants des peuples du Nord aient été présents dans l'assistance.

⁷⁶⁰ Ainsi les films projetés en Tchoukotka par Sěmuškin sont des journaux filmés (montrant des « indigènes » du Nord européen ou des défilés du 1^{er} mai à Moscou). Quant au stock de films emporté par Litvinov en expédition, il est composé aux deux tiers de films de non-fiction. T.Z. Sěmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'bazy DVK », art. cit., pp. 186-187 ; Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., p. 88-89.

⁷⁶¹ « Informacionnyj otčet o rabote peredvižniki po Jakutskomu okrugu », 21 juillet 1927, in I.S. Žaraev (dir.), *Dokumenty kinematografii Jakutii*, op. cit., pp. 102-107.

⁷⁶² *Glavnoe upravlenie severnogo morskogo puti*, plus communément appelé Glavsevmorput' ou GUSMP.

l'Oural et au nord du 62^e parallèle, soit un quart du territoire de l'URSS. Le GUSMP et sa mise en œuvre signifient la fin du statut spécifique des « petits peuples du Nord » — qui justifiait l'existence du Comité du Nord — et l'accélération du changement de leurs modes de vie⁷⁶³. Au niveau cinématographique, cela signifie la fin de la recherche d'un répertoire spécifique pour les peuples du Nord. Par ailleurs, si l'on fait un bond dans le temps pour examiner la cinéfaction du Nord à la lumière des sources secondaires disponibles, on constate que le projet de « création » d'un public cinématographique autochtone n'est pas véritablement mené à son terme.

La cinéfaction s'intensifie encore avec l'arrivée du son qui se généralise lentement⁷⁶⁴. Dans les territoires du Nord, celle-ci n'est pas encore satisfaisante aux yeux des autorités. Le cinéma ambulant atteint certains villages éloignés dans le Nord seulement peu avant la guerre. Les projections ont lieu dans les tchoums rouges (voire dans les logements des éleveurs de rennes-travailleurs de choc⁷⁶⁵). La direction régionale de la cinéfaction de la région d'Arkhangelsk assure qu'en 1940 les populations du Grand Nord, dont les habitants du District national nénètse, jusqu'en Nouvelle-Zemble, ont eu accès à 120 films⁷⁶⁶. Le cinéma ambulant sonore commence à être accessible aux populations autochtones (Fig. 27) : la première mention d'un cinéma parlant ambulant auprès d'une population autochtone du Nord date de 1940, dans la toundra de Khatanski où vivent des Nénètes⁷⁶⁷.

Cependant, le Nord, en tant que zone majoritairement rurale, est un des enfants pauvres de la cinéfaction. Le cinéma y est muet plus longtemps que dans les centres urbains : en 1938, sur 38 *rajony* de Iakoutie « cinéfiés », 19, en majorité situés dans le Nord, ne disposent toujours pas d'un équipement sonore⁷⁶⁸. Si la volonté affichée des autorités est d'offrir un service cinématographique à tous les citoyens soviétiques⁷⁶⁹, la fréquentation des salles dans les campagnes est moitié moindre que celle des centres urbains dans le territoire

⁷⁶³ John McCannon, *Red Arctic*, op. cit., pp. 33-58 ; Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 275-292.

⁷⁶⁴ Les films sont distribués dans des versions sonores et muettes selon les possibilités techniques de projection, la plupart des salles n'étant pas équipée du son jusqu'à la fin des années 1930. Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, Vol. 55, n° 3-4, 2014, pp. 295-320.

⁷⁶⁵ A. Vostokov, « Komsomolec-kinomexanik », *Socialističeskaja Jakutija*, 6 septembre 1937, p. 3, in I.S. Žaraev (dir.), *Dokumenty kinematografii Jakutii*, op. cit., pp. 260-263.

⁷⁶⁶ N.I. Markov, *Kino na Severe*, op. cit., p. 29.

⁷⁶⁷ Anonyme, « Kino v tundre », *Sovetskaja Arktika*, n° 9, 1940, p. 68.

⁷⁶⁸ A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, Iakoutsk, Jakutnigoizdat, 1973, pp. 28-43. Dans le Nord de la Iakoutie, seuls les *rajony* de Srednekolymsk, Nižnekolymsk et Bulun sont équipés du son selon un rapport de 1938. I.S. Žaraev (dir.), *Dokumenty kinematografii Jakutii*, op. cit., p. 198.

⁷⁶⁹ Sur le concept soviétique de « ciné-service » et le manque de salles pour les spectateurs ruraux, voir Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014, pp. 413-414.

de Krasnoïarsk en 1953-1954. C'est en effet en ville qu'on trouve les cinémas stationnaires [stacionarnyj], alors que le cinéma ambulant, dévolu aux villages, ne s'y rend que deux fois par mois en moyenne⁷⁷⁰.



Figure 27. Un des premiers cinémas ambulants sonores et motorisés dans le Nord (rajon de Plesetsk, région d'Arkhangelsk, 1939) annonce la projection des *Sept Braves*.

Photo tirée de N.I. Markov, *Kino na Severe*

La cinéfication du territoire soviétique commence à montrer les signes d'une expansion à deux vitesses et qui ira en s'accroissant : innovation et modernisation des équipements dans les centres urbains⁷⁷¹, investissement moindre dans les zones rurales peu peuplées, qui englobent les terres habitées par les peuples du Nord. À la fin des années 1950, entre autres pour faire face à la nouvelle concurrence de la télévision, les salles de cinéma des villes s'équipent en écrans panoramiques et son stéréo, tandis que l'usage de la pellicule couleur s'étend. L'administration se met en charge de définir le public de cinéma pour mieux le contenter⁷⁷². Cette modernisation de la distribution est cependant la plupart du temps réservée aux spectateurs urbains. Le Nord, à l'instar des campagnes soviétiques, continue de recevoir le service cinématographique, mais dans d'autres conditions. Bien que, dans les années 1960, les autorités redoublent de volonté pour cinéfier les campagnes dans le

⁷⁷⁰ P. Petuxov, « Kinoobsluživanje sela – na uroven' goroda », in F.F. Belov (dir.), *Kinofikacija sel RSFSR*, Moscou, Sovetskaja Rossiya, 1961, pp. 7-8. L'article est rédigé par le responsable de la Direction de la culture du territoire de Krasnojarsk.

⁷⁷¹ Poursuivant ainsi un processus de rénovation du parc de salles entamé au début des années 1930. Ekaterina Khokhlova, « La salle de cinéma en Union soviétique dans les années 1930 », in Natacha Laurent, *Le Cinéma « stalinien »*. Questions d'histoire, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 39-45.

⁷⁷² Irina Tcherneva, « "L'État de tous les spectateurs". Penser les publics dans les réformes khrouchtchéviennes de l'exploitation cinématographique soviétique (1953-1968) », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012, <http://cm.revues.org/1168#tocto1n4> (consulté le 31 mars 2016).

discours⁷⁷³, la réalité ne suit pas dans ces zones peu rentables pour la cinéfication⁷⁷⁴. La différence urbain/rural reste fondamentale en termes de diffusion (conditions de projection, choix de films proposés, etc.).

Malgré le manque de données disponibles en termes de fréquentation par nationalité, on peut déceler des différences en ce qui concerne l'accès au cinéma des peuples du Nord⁷⁷⁵. Dans les rapports des administrations en charge, en général enthousiastes et positifs quant à la cinéfication des « petits peuples », apparaissent les signes d'un délaissement progressif. Ainsi, au début des années 1960, les autorités de la branche régionale de la cinéfication du territoire de Krasnoïarsk reconnaissent n'utiliser désormais les cinémas ambulants (encore 500 en activité) que dans les tchoums rouges, pour les éleveurs de rennes et les chasseurs⁷⁷⁶. Or, à partir des années 1950, la tendance est à la disparition des cinémas ambulants, principalement pour des raisons de coût. Par exemple, dans la région d'Omsk dans les années 1970, sur les 1 848 « points de projection [kinoustavki] » en zone rurale, 98 % sont des cinémas stationnaires. Seuls 41 cinémas ambulants sont encore en activité en 1975⁷⁷⁷. Cela signifie moins de séances pour les spectateurs du Nord, principales cibles des cinémas ambulants. Les territoires éloignés, difficiles d'accès et peu peuplés, ce qui est le cas des lieux de résidence des habitants du Nord la plupart du temps, ne disposent que de cinémas ambulants (Fig. 28)⁷⁷⁸.

⁷⁷³ N.I. Markov, *Kino na Severe*, op. cit., pp. 39-40 ; Voir également « O sostojanie i merax po uluščeniju kinoobsluživanija sel'skogo naselenija », 5 mars 1966, in Ju.N. Naused (dir.), *Kinofikacija, kinoprokat, kinopromyšlennost'. Sistematizirovannyj sbornik normativnyx aktov i vedomstvennyx ukazanij*, Moscou, Iskusstvo, 1972, pp. 56-59 ; Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011, pp. 75-76.

⁷⁷⁴ Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS*, op. cit., p. 414.

⁷⁷⁵ Kristin Roth-Ey tire des conclusions dans ce sens à partir de chiffres concernant le Caucase ou l'Asie centrale. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 81-82.

⁷⁷⁶ P. Petuxov, « Kinoobsluživanie sela – na uroven' goroda », in F.F. Belov (dir.), *Kinofikacija sel RSFSR*, op. cit., pp. 10-11

⁷⁷⁷ Malheureusement, l'auteur ne précise pas où. A.V. Emašov, *Kino v Omske i Omskoj oblasti. Prošloe i nastojaešče (k 100-letiju mirovogo i rossijskogo kinematografa)*, Omsk, Omskkinovideoprospekt, 1995, p. 52.

⁷⁷⁸ « Introduction », F.F. Belov (dir.), *Kinofikacija sel RSFSR*, Moscou, Sovetskaja Rossiya, 1961, p. 4. Les projectionnistes et autres travailleurs de la cinéfication dans les régions du Nord, à l'instar des autres travailleurs dans les régions du Grand Nord, perçoivent un bonus qui va, selon les régions, de 20 à 60 % de plus sur le salaire. « Perečen' rajonov, v kotoryx povyšajutsja dolžnostnye oklady (tarifnye stavki) rabotnikov kinoseti i kinoprokata... », 8 mars 1960, in Ju.N. Naused (dir.), *Kinofikacija, kinoprokat, kinopromyšlennost'. op. cit.*, pp. 404-406.

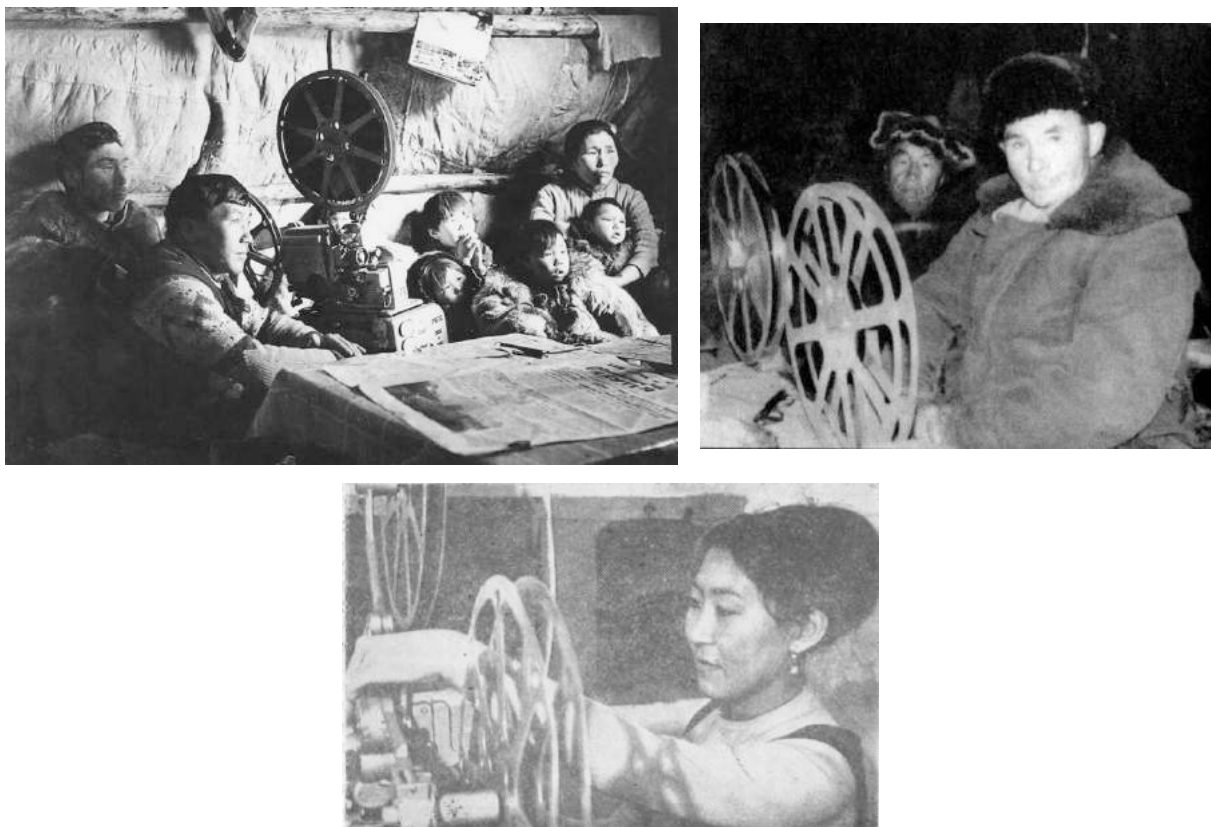


Figure 28. Cinémas ambulants dans le Nord : en Kolyma dans les années 1970 dans la toundra de Khalartchinski (1971, en haut à g.) ou « sous la iarangue » (sans date, en haut à dr.) ; dans le District national nénètse, projection aux éleveurs de rennes (sans date, en bas)

Photos tirées de I.S. Žaraev (dir.), *Ljudi za kadrom i v kadre*, et de N.I. Markov, *Kino na severe*⁷⁷⁹

Si la fréquentation en zone rurale augmente en 1959, ces mêmes autorités admettent qu'il existe encore des lieux faiblement habités [*melkie naselenye punkty*], qui correspondent aux lieux de vie des autochtones, qui échappent totalement à la sphère d'influence de la cinéfication⁷⁸⁰. Quand, en 2000, la Nénètse Anastasia Lapsouï⁷⁸¹ tourne le premier long-métrage nénètse⁷⁸², *Les Sept Chants de la toundra* (*Seitseman laulua tundralta*), une part conséquente des 70 acteurs autochtones qu'elle emploie n'ont jamais vu un film de cinéma⁷⁸³,

⁷⁷⁹ Les deux photos du haut proviennent du fonds des Archives nationales de documents cinématographiques sur la République Sakha (Iakoutie) (GNXKD RS[Ja]) et montrent les projectionnistes P.T. Burnašov et N.D. D'jakonov, tous deux natifs de la région (vraisemblablement de nationalité iakoute). I.S. Žaraev (dir.), *Ljudi za kadrom i v kadre*, X čast', Iakoutsks, Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja), 2009. La troisième photo montre la projectionniste Tamara Vylko (vraisemblablement de nationalité nénètse).

⁷⁸⁰ P. Petuxov, « Kinoobsluživanie sela – na uroven' goroda », in F.F. Belov (dir.), *Kinofikacija sel RSFSR*, op. cit., p. 18.

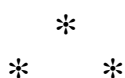
⁷⁸¹ Voir sa note biographique au chapitre 10.

⁷⁸² C'est-à-dire « fait par des Nénètses à propos d'eux-mêmes, jouant leur vie à partir de la mémoire collective et de l'intimité de chacun ». Dominique Samson Normand de Chambourg, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique*, op. cit., p. 400.

⁷⁸³ *Ibid.*

ce qui tend à confirmer que le cinéma soviétique n'a pas pénétré tous les recoins des terres autochtones.

Par ailleurs, le Nord est victime d'une politique qui tend à privilégier l'équipement en écrans panoramiques, couleur et stéréo, et donc à favoriser de manière non assumée les spectateurs urbains. Les régions rurales du Nord, qui sont dépourvues des salles dernier cri à grande capacité, n'ont droit qu'à des copies en 16 mm, plus petites et facilement transportables, mais de qualité moindre, et ce, encore dans les années 1970. Près de 50 % des films ne sont pas tirés dans ce format, qui n'est pas utilisé pour les copies sous-titrées ou doublées, ce qui prive les spectateurs du Nord de la moitié du répertoire soviétique⁷⁸⁴. En outre, la distribution est quelquefois de mauvaise qualité (films déjà anciens et copies usées), quand elle n'est pas inexistante. Par exemple, le village de Baranikha en Tchoukotka ne reçoit aucun film trois mois de suite, de mars à mai 1962 et, quand film il y a, il s'agit d'œuvres déjà datées des années 1950-1955⁷⁸⁵. Enfin, conséquence de l'industrialisation du Nord, la politique de fermeture des villages déclarés « sans perspectives », qui touche de plein fouet les populations autochtones, entraîne une diminution des points de projection dans les années 1970⁷⁸⁶. Loin du projet initial de créer un répertoire spécifique et accessible aux populations du Nord, la cinéficatation prend l'aspect d'une campagne inachevée. Les spectateurs du Nord semblent cumuler tous les problèmes : différence défavorable en termes d'équipement, de répertoire, de fréquence, et ce, au-delà du clivage classique urbain/rural qui se retrouve ailleurs sur l'immense territoire soviétique.



L'analyse du motif technologique met donc en lumière la construction d'une figure filmique qui recoupe et reconstitue la volonté politique soviétique de moderniser les modes de vie de toutes les nationalités de l'Union. À travers cette figure du spectateur autochtone en voie de modernisation qui se regarde lui-même à l'écran se dessine une des « formes

⁷⁸⁴ Ce dont se plaignent les autorités locales de cinéficatation. A.A. Kleckin, *Kino v žizni Jakutjan*, op. cit., pp. 72-73. Voir également Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS*, op. cit., pp. 419-420.

⁷⁸⁵ Un groupe de Komsomols et de jeunes gens venus travailler dans le Nord, non habitués à ces conditions de privation du service cinématographique, se plaignent en s'adressant à la revue de cinéma *Iskusstvo kino* qui publie leur lettre. Anonyme, « Mery prinjaty, no... », *Iskusstvo kino*, n° 10, octobre 1962, p. 81.

⁷⁸⁶ Dans la région d'Omsk en 1985 ne subsistent plus que 460 points de projection (sur un maximum de près de 2 000 dans les années 1970). A.V. Emašov, *Kino v Omske i Omskoj oblasti*, op. cit., p. 54. Sur la politique des « villages sans perspectives », voir le chapitre 6.

d'écriture cinématographique de l'histoire⁷⁸⁷ ». Tandis que, sur le terrain, la cinéfication diffuse l'idéologie et la technologie, et parallèlement aux réformes engagées pour transformer les peuples autochtones en citoyens soviétiques, le cinéma compose une forme qui transcode visuellement ces efforts de soviétisation. En outre, cette concomitance des images filmiques et de l'action politique témoigne de la façon dont le cinéma soviétique, qui se drape dans le style ethnographique, cherche plutôt à façonner les peuples autochtones à l'écran par le biais de mises en scène complexes. La caméra a aussi pour fonction de modeler, voire de discipliner les figures autochtones mises en scène.

Tournés lors des premières années du pouvoir soviétique, dans un moment de transition majeure, voire de revirements politiques (le premier plan quinquennal), les films étudiés ici répercutent les contradictions spécifiques à cette séquence historique. Celle-ci est marquée à la fois par l'essor des cultures nationales, tandis que, sur le terrain, on assiste à une dégradation des conditions de vie, qui mène à des soulèvements⁷⁸⁸. Dans ce contexte, la figure filmique du spectateur autochtone qui regarde une image idéalisée de soi-même à l'écran constitue une sorte de métaphore (involontaire sûrement ?) des sociétés autochtones du Nord condamnées à rester spectatrices de leur propre vie, dépossédées de leur autonomie par le pouvoir et ses diverses armes répressives.

Enfin, l'analyse croisée des figures filmiques et des pratiques de cinéfication révèle la perception magique de la séance de cinéma, et plus largement de la « démonstration technologique », aux yeux des « modernisateurs » eux-mêmes. La séance de cinéma apparaît comme l'un des lieux privilégiés de la transformation soviétique des cultures autochtones du Nord, et plus généralement des populations identifiées comme « arriérées » à moderniser⁷⁸⁹. Mis en scène à l'écran ou diffusé auprès des spectateurs en devenir, le spectacle cinématographique et, par extension la technologie du cinéma (tournage et visionnage), prend la forme d'une véritable performance de la modernité soviétique. Le cinéma apparaît comme un élément indispensable à la mise en œuvre d'une mission civilisatrice et révolutionnaire : la mission « soviétisatrice ».

⁷⁸⁷ Selon la formule de Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 25-26. Voir également Antoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895, n° 51, 2007, pp. 9-21 ; du même, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

⁷⁸⁸ Dominique Samson Normand de Chambourg, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique*, op. cit., voir en particulier la Partie II « La soviétisation », pp. 175-342.

⁷⁸⁹ Voir par exemple le récit, sur un mode presque orientalisant, du cinéma qui « réveille » un village de paysans russes : N. Kal'ma, « Kino v gluši », *Sovetskij ekran*, n° 6, février 1928, p. 4.

Conclusion de la première partie :
Mettre en scène la mission soviétisatrice du « peuple de la caméra » au travers des
« Nanouk soviétiques »

Les films de fiction sur le thème des peuples du Nord émergent à la faveur des écrans soviétiques et de la rupture de 1917. Conséquences directes du changement de régime et de la politique des nationalités, qui entend donner une représentation cinématographique de la multinationalité de l'Union, les films à thème du Nord passent du mode non fictionnel à celui de la fiction. Ce passage permet de donner une traduction visuelle à la volonté politique d'intégration des peuples autochtones du Nord à la fois dans le paradigme historique soviétique et dans la communauté imaginée multiethnique. Le changement de mode cinématographique est fondamental dans l'histoire des représentations des peuples du Nord. Le régime bolchevique étant à l'origine de la rupture, cela seul justifie de s'intéresser au cinéma de fiction, auquel cette thèse est consacrée.

Cela étant dit, l'examen des films des premières années de la cinématographie soviétique met en lumière une certaine ambiguïté quant au statut des images, marquées par de constants allers-retours entre traitements fictionnel et non fictionnel. Plus qu'une hésitation entre deux modes, il s'agit plutôt ici d'une volonté de tout concilier, afin de donner naissance à un genre nouveau qui serait plus adéquat pour représenter l'altérité ethnique. Les films étudiés, notamment les ethnografictions, cherchent à fusionner cinéma ethnographique et film de fiction. L'enjeu est ici de combiner à la fois authenticité (par le biais de tournages sur place et d'emploi d'acteurs non professionnels autochtones) et véracité (*via* le régime d'expertise et le concours des spécialistes), sans renoncer à l'attractivité de la trame fictionnelle pour le public. On peut voir là un développement du débat qui a agité les années 1920 sur la façon dont le cinéma doit servir au mieux les masses dans un pays socialiste — divertissement ou éducation politique⁷⁹⁰ ? — dans une tentative de conciliation des deux positions. Cependant, les efforts ne semblent jamais satisfaire complètement les critiques⁷⁹¹. En outre, conséquence

⁷⁹⁰ Ce à quoi Denise Youngblood fait référence sous l'appellation du « *entertainment or enlightenment debate* ». Denise Youngblood, *Movies for the masses*, *op. cit.*, pp. 35-39.

⁷⁹¹ Rappelons que le débat sur la frontière mouvante entre fiction et documentaire à l'intérieur d'un film émerge dès le milieu des années 1920 : d'un côté, le théoricien hongrois Béla Balázs argue que le camouflage de film scientifique en film de fiction [*xudožestvennyj*] ne fera jamais qu'une mauvaise fiction et que le mauvais art discrédite la meilleure science ; de l'autre, Nikolai Ledebev, historien du cinéma soviétique et par ailleurs

des changements politiques, le projet de mythiques « *Nanouk* et *Chang* soviétiques » paraît de plus en plus irréalisable.

Il en résulte des images dont l'« authenticité » est reconstituée, afin de créer une vision idéalisée de l'autochtonie vue à travers les yeux de ceux qui la mettent en scène, selon un procédé qui ne se limite pas au cinéma⁷⁹². Dans ces reconstitutions, le « moderne » est évacué pour recréer l'image fantasmée d'un passé qui renvoie plus à la société qui filme qu'à celle qui est filmée. Les films, comme le montrent les exemples des *Gens de la forêt* ou d'*Igdenbou*, oscillent entre fascination pour la recréation d'un passé nostalgique de l'humanité et mission de modernisation soviétique. Surtout, ils introduisent les éléments clés du régime de représentation des peuples du Nord sur l'écran soviétique qu'on retrouvera dans les films ultérieurs. Cependant, si les lignes de partage entre fiction et non-fiction sont brouillées au niveau des représentations, il semble qu'on les retrouve au niveau de la diffusion, où s'ébauche une segmentation temporaire des publics selon des lignes ethniques : les films à visée éducatives, appartenant essentiellement à la non-fiction, sont privilégiés dans les premiers corpus diffusés ou envisagés auprès des spectateurs du Nord.

Basés sur le combat de l'ancien et du nouveau, central dans le discours soviétique, les films étudiés dans cette partie mettent en place un récit évolutionniste qui reprend et décline la rhétorique occidentale de la modernité/colonialité. Replacer ces films dans le contexte plus large du cinéma « ethnographique » mondial (qu'il soit documentaire ou fictionnel) permet de mettre en lumière les similitudes et différences entre les traitements soviétique et colonial des minorités autochtones. Le rôle joué par *Nanouk* et son influence sur les formes et motifs cinématographiques soviétiques est ici fondamental. L'analyse montre à quel point le film de Flaherty est important dans la codification du Nord autochtone au cinéma, y compris le Nord autochtone soviétique.

La mise en regard des œuvres clés à thème du Nord avec leur modèle flahertien, assumé ou non, met au jour la centralité du motif technologique (que ce soit dans les formes filmiques ou dans les pratiques de tournage). Celui-ci s'inscrit de manière plus large dans la

réalisateur, soutient le mélange de la fiction et la science, toutes les formes étant admissibles et légitimes tant qu'elles atteignent leur but. X. Abul-Kasymova *et al.*, *Istorija sovetskogo kino 1917-1967*, Moscou, Iskusstvo, 1969, t. 1, pp. 532-533.

⁷⁹² Ainsi Suslov, photographe à ses heures, met en scène des photos « ethnographiques » de cérémonies évenkes. Voir à ce propos Nikolai Ssorin-Chaikov, « Representing “Primitive Communists” : Ethnographic and Political Authority in Early Soviet Siberia », in Jane Burbank, Mark Von Hagen, Anatoly Remnev (dir.), *Russian Empire. State, People, Power, 1700-1930*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2007, pp. 268-292 ; du même, « Ot izobraženija tradicii k ètnografii gosudarstva : Podkamenaja Tunguska 1920-e gody », *Žurnal issledovanij social'noj politiki*, t. 9, n° 1, 2011, pp. 7-44.

culture visuelle soviétique⁷⁹³ et, comme on le verra dans la partie suivante, dans le temps long de l'expérience soviétique. Essentiel dans la codification de la différence ethnique (entre peuples ethnographiables et peuples historifiables), le motif technologique s'adresse aux deux catégories de façon différente. Pour le public urbain de la Russie centrale, « déjà moderne », car pensé comme « familiarisé » avec la technologie, il offre une possibilité d'aventures médiatisée. Pour le public rural et autochtone, à « moderniser » par le contact avec la technologie, il construit la figure duale du spectateur de soi-même sur l'écran de la modernité. Pivot d'une relation racisée, le motif technologique se révèle central dans la construction visuelle de la « rencontre ethnographique ». Les caractéristiques de la technologie, notamment son pouvoir « magique » de soviétisation et de « réenchantement » de la modernité soviétique, s'y constituent conjointement au dessin des contours de la différence ethnique⁷⁹⁴.

De plus, la contextualisation dans le cinéma ethnographique envisagé de manière globale révèle le positionnement particulier des œuvres soviétiques : apparaissent à la fois des similitudes (les allers-retours constants entre fiction et non-fiction) et une dissemblance majeure : une volonté de brouillage de la ligne de fracture entre spectateurs et objets du spectacle, entre les catégories « historifiable » et « ethnographiable », afin de trouver une forme visuelle qui marque la différence politique de l'URSS d'avec les modèles capitalistes et coloniaux. Cependant, bien que le cinéma soviétique s'engage dans un effort de décolonisation de l'image et du regard, il faut relativiser celui-ci. En mettant en lumière les emprunts de certains motifs au cinéma occidental et leur adaptation au contexte soviétique, l'analyse révèle une matrice commune au cinéma soviétique et à ses modèles ethnographiques occidentaux : la rhétorique de l'avance et du retard, recodée en URSS en modernité et arriération. Aussi, au lieu d'une divergence entre les chronologies cinématographiques capitaliste (occidentale) et soviétique en ce qui concerne la représentation de l'Autre⁷⁹⁵, il faut, à mon sens, voir une évolution selon des lignes parallèles (plutôt qu'en miroir), avec en filigrane la même matrice de modernité et de progrès. Dans ce schéma parallèle imparfait, les deux lignes s'écartent essentiellement dans la dimension intégratrice et inclusive du motif technologique, qui incarne la mission soviétisatrice envers les peuples du Nord.

⁷⁹³ À propos du motif technologique soviétisateur adapté à d'autres nationalités (ici centrasiatiques), voir Anaita Khudonazar, « Within ideological constraints : Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s », in Cloé Drieu (dir.), *Écrans d'Orient. Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, Paris, IISMM-Karthala, 2014, pp. 201-227.

⁷⁹⁴ Voir à ce propos sur l'Occident : Brian Hochman, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, op. cit.

⁷⁹⁵ Cloé Drieu date cette divergence de trajectoire de la fin des années 1920. Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., p. 126.

DEUXIÈME PARTIE :

ÉVOLUTIONS DU RÉGIME DE REPRÉSENTATION DES PEUPLES DU NORD DANS LE CINÉMA SOVIÉTIQUE DE FICTION

Après une première partie qui s'est attachée à analyser la mise en place d'un régime de représentation cinématographique soviétique des peuples du Nord, tout en naviguant entre fictions et non-fictions, cette deuxième partie se concentre plus particulièrement sur la fiction. Les films de non-fiction seront ici relégués au second plan de l'analyse, afin d'offrir un contrepoint à l'examen des fictions. Dans cette partie, l'approche est également différente en ce qui concerne les bornes chronologiques : ici sera prise en compte une période plus longue. Il s'agira moins d'analyser un moment crucial de l'histoire des représentations que d'appréhender les représentations filmiques des peuples du Nord, mises en perspective sur un temps plus long : du milieu des années 1930 à la fin des années 1970. Cette mise en perspective est en effet nécessaire pour mettre au jour les constantes et les césures, les moments de stabilité et de rupture afin d'examiner les évolutions du régime qui s'est mis en place à la fin des années 1920. Aussi, si l'analyse s'appuie sur des sources non film, comme dans l'ensemble de ce travail, cette partie sera plus particulièrement tournée vers l'analyse de films, mais toujours dans une confrontation de celle-ci à l'histoire.

Dans cette perspective d'analyse des représentations, l'ensemble des films de fiction à thématique autochtone du Nord produit en URSS dans la période suscitée sera pris en compte dans cette partie. Cependant, le risque inhérent à une telle démarche est que la largesse du corpus limite l'analyse à des généralités. Aussi, pour tenter d'éviter un tel écueil, des cas particuliers, qui me semblent représentatifs de la période analysée, seront examinés plus en détail. Trois films seront plus spécifiquement étudiés : il s'agit de *La Fille du Kamtchatka* (*Devuška s Kamčatki*, 1936), film de fiction joué, réalisé par le vétéran des ciné-expéditions Alexandre Litvinov ; *Le Chef de la Tchoukotka* (*Načal'nik Čukotki*, 1966), comédie signée du jeune Vitali Melnikov qui revisite avec ce film les thèmes et motifs staliniens à l'aune du Dégel et du contexte de Guerre froide ; et, enfin, *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*, 1975), adaptation du célèbre récit d'Arseniev réalisée par l'illustre cinéaste japonais Akira Kurosawa dans le cadre d'une coproduction nippon-soviétique.

L'objectif est ici de mettre en lumière la figure, à mon sens capitale, qui émerge à partir du Dégel et que j'ai nommée dans ce travail la « figure écologique ». Incarnée par un personnage d'autochtone du Nord en harmonie avec l'environnement naturel, cette figure prend à rebours le discours du progrès technologique et social, tel qu'il est développé dans les films à partir de la fin des années 1920. Il s'agit également de placer la focale plus particulièrement sur les années 1960-1970, puisque la dernière décennie est celle d'un retour en force du thème des autochtones du Nord sur les écrans soviétiques, qui se traduit par une recrudescence des films produits sur cette thématique. Comme dans la première partie, le but de l'analyse du régime de représentation est de révéler avant tout le regard que les cinéastes, et la société soviétique dans son ensemble, portent sur les peuples autochtones du Nord.

Un premier temps (chapitre 4) revient sur les changements dans les pratiques de tournage au sein de l'industrie cinématographique soviétique. En suivant plus particulièrement la trajectoire de Litvinov durant la période qui suit l'apogée de sa carrière de réalisateur de ciné-expéditions (années 1930-1940), le chapitre examine la construction du mythe de la « mission soviétisatrice accomplie », qui découle en partie de la mise en place de la doctrine du réalisme socialiste. Un deuxième moment (chapitre 5) esquisse les contours du régime de représentation des peuples du Nord à l'époque « stalinienne » en tentant d'en inventorier les différents motifs. Cette énumération a pour but de mieux mettre en lumière la rupture induite par le Dégel, moment politique qui ouvre la voie à la révision des motifs « staliniens » dans les représentations. Enfin, le dernier chapitre de cette partie (chapitre 6) s'attache à analyser la figure autochtone qui émerge au cinéma après la mort de Staline : l'autochtone écologique, entre expression des nouvelles angoisses environnementales et regret pour des cultures que la soviétisation a fait disparaître.

CHAPITRE 4 :

FIGURER LA MISSION SOVIÉTISATRICE ACCOMPLIE

1) Mutations du cinéma expéditionnaire et ethnographique

A) La reconfiguration des pratiques de tournage et ses conséquences

a) Institutionnalisation du genre documentaire dans un territoire « cinématographiquement conquis »

À partir du milieu des années 1930, les ciné-expéditions, et plus généralement le kulturfilm, cessent d'exister sous la forme qu'on leur connaît. En effet, au fil des années, la différence entre le documentaire et la fiction se fait plus nette, sur les plans à la fois esthétique et institutionnel. Certains chercheurs ont pu y voir un point de rupture qui marque la « mort du cinéma documentaire soviétique⁷⁹⁶ ». S'il est excessif de parler de la mort du genre, force est de constater qu'il se reconfigure sous d'autres formes. Le kulturfilm évolue d'un côté vers le genre de vulgarisation scientifique [*naučno-populjarnyj*] et de l'autre vers la chronique cinématographique [*kinoxronika*]. De son côté, le cinéma ethnographique, dans sa forme populaire, se fige sous la forme de portraits officiels de républiques institutionnalisées où l'aspect folklorique prend le dessus, tandis que le cinéma expéditionnaire se reformule en film qui célèbre le triomphe du nouveau héros soviétique sur l'espace, dans un territoire homogénéisé⁷⁹⁷. La différenciation esthétique passe aussi par l'uniformisation du langage visuel après qu'une définition officielle du kulturfilm formulée par un décret du Conseil des commissaires du peuple a écarté tout élément fictionnel dans le genre⁷⁹⁸.

Enfin, la séparation est institutionnalisée par la création d'un studio dédié à chaque genre, et notamment au cinéma de non-fiction (chroniques, film technique, documentaire et éducatif). Des films sur les nationalités du Nord, clairement identifiés comme documentaires, sortent de ces studios. On peut citer *Sur la piste du tigre* (*Po tigrovom trope*, 1933) sur les Oudégués ou *Mango-Neï* (*Mango-Nèj*, 1938⁷⁹⁹) sur les Nanaïs, produits par Mostekhfilm⁸⁰⁰,

⁷⁹⁶ Graham Roberts, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*, Londres-New York, I.B. Tauris, 1999, p. 4. Voir en particulier les chapitres « From Realism to *Realpolitik* », pp. 108-121 et « The not so strange death of Soviet documentary », pp. 122-139.

⁷⁹⁷ Oksana Sarkisova, « "Life as it should be ?" Early Non-Fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary », art. cit.

⁷⁹⁸ Décret sur la distribution et la vente du cinéma de vulgarisation scientifique et d'éducation politique, SNK RSFSR, 7 juin 1929, GARF 7816/1/2/120, cité par *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹⁹ Ces deux films ne sont pas conservés au RGAKFD.

ou encore des films sur les peuples d'Extrême-Orient produits par le studio de chroniques de Moscou⁸⁰¹ (Fig. 29). Transféré au studio de films techniques de Novossibirsk (Sibtekhfilm⁸⁰²), Litvinov réalise encore des films sur les nationalités du Nord, tel *Sibérie soviétique* (*Sibir' sovetskaja*, 1940), mais désormais le propos est de montrer une soviétisation réussie dans un territoire envisagé non pas comme le lieu d'une rencontre interculturelle, mais comme une zone de ressources à exploiter⁸⁰³.



Figure 29. Publicité pour le film de non-fiction *Mango-Neï* produit par le studio Mostekhhfilm.
Parue dans *Večernjaja Moskva*, 19 mai 1938.

Il faut en outre signaler que les expéditions ethnographiques à visée d'« anthropologie visuelle » ne prennent pas fin avec cette réorganisation cinématographique. Ainsi, plusieurs ethnographes professionnels utilisent le cinéma⁸⁰⁴ ou la photographie⁸⁰⁵ pour produire des images qui ne sont cependant pas destinées à une diffusion publique.

Par ailleurs, le cinéma expéditionnaire se reconfigure aussi en fiction sous la forme du film d'aventures. Vladimir Chneiderov, ancien réalisateur de ciné-expéditions, se reconvertit

⁸⁰⁰ Le studio Mostexfil'm, établi en 1933 pour produire des films d'éducation populaire et de vulgarisation scientifique, connaît plusieurs appellations : Voentexfil'm en 1940, Mosnaučfil'm en 1945 et enfin Centrnučfil'm en 1967.

⁸⁰¹ Moskovskaja studija kinoxroniki, devient en 1940 Central'naja studija kinoxroniki et en 1944 Central'naja studija dokumental'nyx fil'mov (CSDF). Pour une liste des films de non-fiction produits sur la thématique, se reporter à V.A. Šnejderov, « Sovetskij èkran i narody Severa », in I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, op. cit., pp. 188-199.

⁸⁰² Sur Sibtekhfil'm, voir Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri. Ljudi. Sobytiya. Fakty. 1896-2012*, Novossibirsk, Priobskie vedomosti, 2012, pp. 262-323.

⁸⁰³ Le film est conservé au RGAKFD n° 9709. Sur ce film, voir I.A. Golovněv, E.V. Golovněva, « "Sibir' sovetskaja" : obraz regiona v kul'turfil'me Aleksandra Litvinova », *Sibirskie istoričeskie issledovanija*, n° 4, 2016, pp. 57-82.

⁸⁰⁴ Voir par exemple les images tournées par l'archéologue et ethnographe V.N. Černecov, avec l'aide de V.A. Mošin'skaja, pour enregistrer les jeux manskis de l'ours en Sibérie occidentale en 1948 (le film est resté sans titre). K.A. Sagalaev, « Kul'tura obskix ygrov v zerkale visual'noj fiksacii », *Sibirskij filologičeskij žurnal*, n° 4, 2014, pp. 96-100.

⁸⁰⁵ Voir par exemple le travail photographique de l'ethnographe Varvara Kuznecova en Tchoukotka à la fin des années 1940. E.A. Mixajlovna, *Skitanija Varvary Kuznecovoj. Čukotskaja èkspedicija Varvary Grigor'evny Kuznecovoj. 1948-1951 gg.*, Saint-Pétersbourg, MAÈ RAN, 2015.

dans le genre avec notamment *Le Lac doré* (*Zolotoe ozero*, 1935) et *Djoulbars* (*Džul'bars*, 1935), fictions d'aventures tournées dans des conditions expéditionnaires. En 1937, il propose une définition du nouveau film d'aventures soviétique où il affirme son origine expéditionnaire :

[le film d'aventures] doit montrer le combat du héros soviétique avec les rudes forces de la nature, avec les difficultés du travail expéditionnaire, avec les difficultés de la construction dans des conditions difficiles de la nature, la lutte pour la protection de nos frontières, etc., ainsi que toute une série de circonstances nécessaires à la victoire du socialisme. Le héros de nos films d'aventures expéditionnaires ne ressemble pas au héros américain qui, solitaire, se bat pour son bonheur personnel. Notre héros n'est pas seul. Il y a derrière lui un collectif puissant. Sa voie est celle de millions de constructeurs du socialisme⁸⁰⁶.

Derrière cette mise en fiction, on trouve l'idée que le territoire soviétique n'est plus à découvrir ni à soviétiser, et que ce processus est achevé. Une des fonctions des ciné-expéditions était, rappelons-le, d'inventorier et de conquérir le territoire soviétique par le film. En 1938, un article d'*Iskusstvo kino*⁸⁰⁷ dresse une carte en pleine page des territoires cinématographiquement conquis, comme pour signifier la fin du mouvement : des caméras y figurent les lieux fixés sur pellicule par les opérateurs soviétiques en URSS et même au-delà des frontières (Fig. 30).

L'article cite les opérateurs soviétiques (entre autres M. Troïanovski et R. Karmen), évoque leurs exploits, particulièrement dans la couverture filmique de l'espace soviétique, notamment les régions nordiques de l'Union (Nouvelle-Zemble, péninsule du Taïmyr, Tchoukotka, etc.), et décrit un territoire quadrillé par les caméras : « Nos opérateurs pénètrent [le territoire] partout où des voies sont ouvertes afin d'imprimer sur pellicule les constructions socialistes d'une envergure jamais vue auparavant et la conquête [*osvoenie*] des espaces jadis sauvages⁸⁰⁸. » Les espaces filmés sont ainsi à la fois assimilés au territoire national et décrits

⁸⁰⁶ Par ailleurs, le film d'aventures soviétique doit inclure un matériau ethnographique, de la musique et des chants populaires nationaux afin d'obtenir des films qui soient non seulement attractifs mais remplissent leur mission d'éducation. V.A. Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, Moscou-Leningrad, Iskusstvo, 1937, pp. 2-3.

⁸⁰⁷ Anonyme, « Sovetskie žurnalisty èkrana », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1938, pp. 28-29.

⁸⁰⁸ Anonyme, « Sovetskie žurnalisty èkrana », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1938, p. 28. La langue russe a trois termes pour signifier « conquête » : *pokorenie*, *zavoevanie* ou *osvoenie*. Le premier se traduit par « conquête » mais aussi « subjugation » ou « assujettissement ». Le deuxième signifie « conquête » dans un sens plus militaire et est construit à partir du mot *vojna* (« guerre »). Le dernier est formé sur le mot *svoj* (« sien ») et se traduit plus correctement par « assimilation ». C'est ce dernier terme, utilisé dans l'article, qui a la préférence des historiens

comme déserts avant l'arrivée des Soviétiques, allant ainsi jusqu'à nier l'existence des sociétés autochtones autrefois mises en valeur dans leur différence dans le cinéma expéditionnaire.

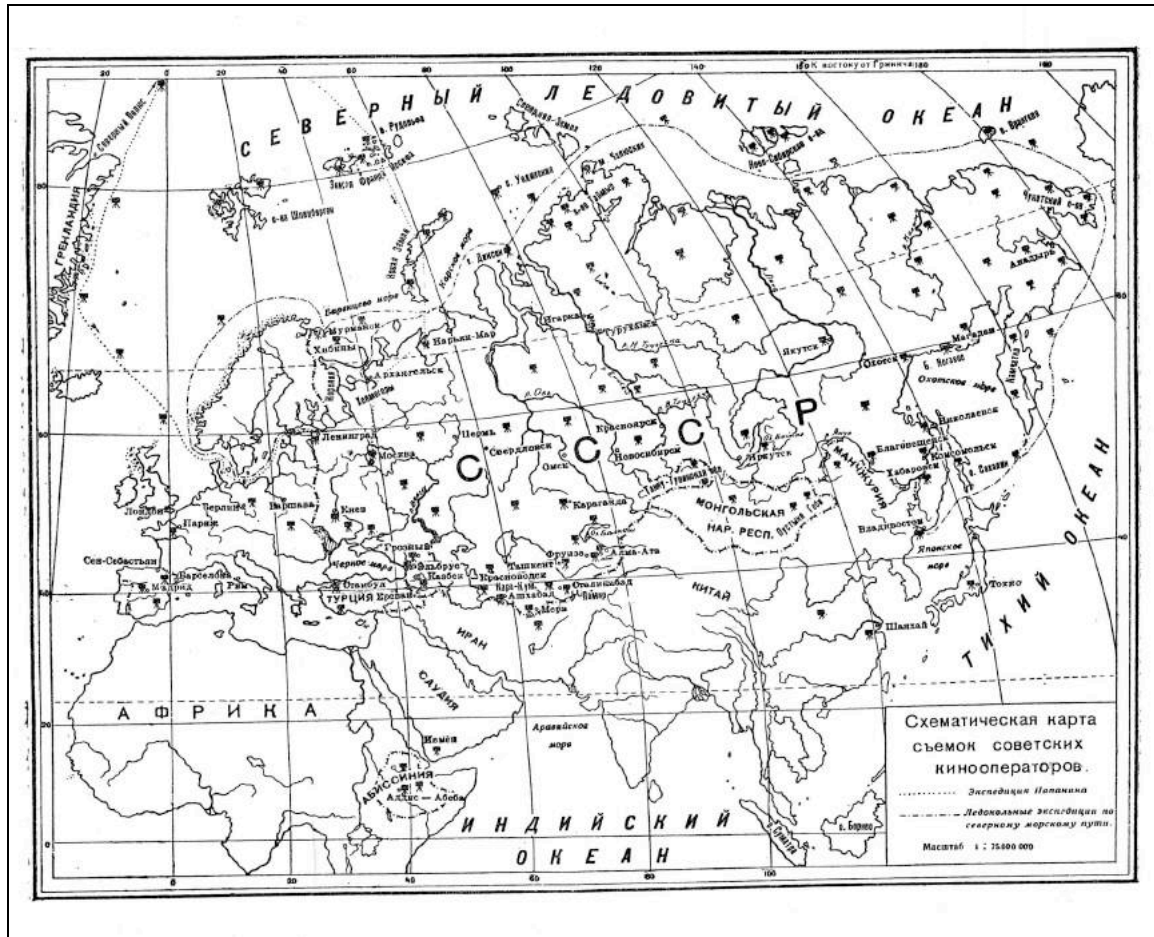


Figure 30. Un territoire cinématographiquement conquis :
des caméras signalent les régions fixées sur pellicule par les cinéastes soviétiques
Carte des prises de vue par des opérateurs soviétiques, *Iskusstvo kino*, n° 11, 1938

Par ailleurs, durant toute la décennie 1930, l'espace soviétique subit une transformation conceptuelle. Ce qui était perçu comme un espace infini se rigidifie en un espace fermé à ses frontières. Traduite au cinéma, cette nouvelle vision fait du cinéma d'aventures l'écrin pour un nouveau héros : le garde-frontière, dans des films comme *Djoulbars*⁸⁰⁹. Dans la vie quotidienne, l'espace se fige et la circulation de la population est

marxistes soviétiques. Pour une discussion sur ces termes dans le contexte historique russe et sibérien, voir James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, op. cit. Pour une discussion sur le terme *osvoenie* et le cinéma soviétique, voir Emma Widdis, *Visions of a New Land*, op. cit.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 143.

symboliquement restreinte et contrôlée par la réintroduction en 1932 du système de la *propiska* (enregistrement des citoyens à une seule adresse de résidence)⁸¹⁰.

Au sein de cette reconfiguration symbolique du territoire soviétique, un « regard touristique⁸¹¹ » émerge dans les films de la fin des années 1930. De manière générale, l'espace-temps, de plus en plus compressé par la technologie, contribue à rendre obsolète l'expérience médiatisée de la ciné-expédition⁸¹². En URSS, les voyages vers l'intérieur du pays, sous la forme du tourisme, permettent aux travailleurs soviétiques d'être récompensés pour leur labeur⁸¹³. Ils sont aussi l'occasion de connaître le vaste territoire soviétique, ce qui s'inscrit dans la volonté d'éducation populaire et participe à l'unification culturelle du pays. De manière significative, le film qui marque la reconfiguration des ciné-expéditions en film d'aventures, *Le Lac doré*, est tourné avec le soutien logistique de la Société de tourisme prolétarien et d'excursion⁸¹⁴. Les cinéastes ne se rendent plus en « terre inconnue » comme Litvinov quelques années auparavant, mais dans des espaces balisés. Ils ne vont plus à la rencontre de cultures différentes, mais vers ce qui est déjà connu. Ce nouveau rapport à l'espace, qui correspond à la définition du tourisme moderne, impose son regard au cinéma.

Cependant, durant les années 1930, le Nord n'en continue pas moins d'être présent sur les écrans soviétiques à une époque où les explorateurs polaires sont les nouveaux héros de la nation. L'Arctique devient en URSS le point focal vers lequel se tournent tous les regards et à partir duquel la propagande marche à plein régime. L'Arctique prend la forme d'un miroir réflexif pour les Soviétiques : il est le champ de bataille suprême dans la lutte contre les éléments. Personnifié par le discours staliniste, l'Arctique incarne l'ultime lieu de la nature hostile à domestiquer, ce qui participe du grand projet marxiste, et à transformer pour le bien de la société soviétique⁸¹⁵. De grandes campagnes médiatiques sont organisées autour de

⁸¹⁰ Voir à ce propos Sabine Dullin, *La Frontière épaisse. Aux origines des politiques soviétiques, 1920-1940*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014.

⁸¹¹ Emma Widdis, *Visions of a New Land*, *op. cit.*, p. 141.

⁸¹² Une observation qui vaut pour les ciné-expéditions au niveau mondial. Robert J. Gordon *et al.*, « Expeditions, Their Films and Histories. An Introduction », Joshua A. Bell, *et al.* (dir.), *Recreating First Contact*, *op. cit.*, p. 8.

⁸¹³ Rappelons que les congés payés existent en URSS depuis 1922 (deux semaines par an). Sur l'espace-temps touristique en URSS, voir Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 668-678.

⁸¹⁴ *Obščestvo proletarskogo turizma i èkskursij* (OPTÈ) fondée le 8 mars 1930. V.A. Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, *op. cit.*, pp. 142-145.

⁸¹⁵ John McCannon, *Red Arctic*, *op. cit.* ; du même, « Tabula rasa in the North. The Soviet Arctic and mythic landscapes in Stalinist popular culture », in Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (dir.), *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, Londres-Seattle, University of Washington Press, 2003, pp. 241-260.

l'expédition du brise-glace *Sibirakov* en 1932 et du sauvetage de l'équipage du *Tcheliousskine* en 1934⁸¹⁶.

Les arts s'emparent du thème de la conquête du Pôle⁸¹⁷. Le cinéma, art de masse par excellence en URSS, devient le média privilégié de cette fictionnalisation de l'Arctique. Les expéditions polaires prennent l'habitude de s'adjoindre les services d'opérateurs cinématographiques, et ce, dès 1928 lors du sauvetage de l'*Italia*, ce qui donnera le film *Exploit sur la glace* (*Podvig vo l'dax*, 1928). En 1932, le réalisateur Chneiderov accompagne l'explorateur promu héros national, Otto Schmidt, sur le *Sibiriakov* dans l'exploration de la voie maritime du Nord de la mer Blanche au Pacifique pour produire le film *Deux océans* (*Dva okeana*)⁸¹⁸. La presse suit de près ces expéditions polaires où les opérateurs sont assimilés aux explorateurs-héros⁸¹⁹.

Ces films à la gloire des explorateurs polaires offrent la vision d'une frontière domesticable d'où la population autochtone a singulièrement disparu. Ils participent ainsi à la construction d'un espace soviétique uniformisé et modernisé, transformant la vision offerte par les ciné-expéditions de la fin des années 1920 d'une zone de contact culturel à celle d'un désert glacé⁸²⁰.

b) Rapprochement des tournages et reconstitutions dans la fiction

Une grande part de la filmographie soviétique de fiction de la seconde moitié des années 1930 est dévolue à la mise en scène du Nord ou de l'Extrême-Orient. Mais, comparé aux ciné-expéditions et aux ethnografictions, le point de vue est tout autre. Dans ces films, les héros sont incarnés par les expéditionnaires, qui sont présentés comme les constructeurs du socialisme en terre sibérienne et/ou polaire. Pilotes, explorateurs et géologues sont les

⁸¹⁶ L'ethnografiction de Litvinov *Djou*, sortie le 19 avril 1934 sur les écrans, tente de profiter de l'intérêt pour le Nord suscité par l'épopée du *Tcheliousskine*. Une publicité pour le film parue dans la presse proclame : « Le film a été tourné par une expédition spécialement envoyée dans le *rajon* de Ouélen et la baie de Lavrentia, là où s'achève actuellement le sauvetage héroïque des marins du *Tcheliousskine*. » Article non daté, journal inconnu conservé dans le dossier du film, GFF 1/2/1/248.

⁸¹⁷ En littérature, on peut citer *Deux capitaines* (*Dva kapitana*, 1937) de Venjamin Kaverin ; en sculpture, la série sur les aviateurs polaires de Vera Muxina. Voir John McCannon, *Red Arctic*, *op. cit.*, pp. 117-124.

⁸¹⁸ Sur cette expédition, voir V.A. Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, *op. cit.*, pp. 99-119.

⁸¹⁹ Voir par exemple Anonyme, « Novyj fil'm "Pokorennij poljus" », *Sovetskaja Arktika*, n° 11, 1939, p. 131 ; T. Karavaeva, « Kinofil'm "Sedovcy" », *Sovetskaja Arktika*, n° 4, 1940, pp. 98-99 ; et, pour la presse cinématographique : R. Karmen, « S kinoapparatom na bortu ledokola "I. Stalin" », *Kino*, n° 3, 17 janvier 1940, p. 1 ; R. Kacman, « Operatory v Arktike », *Kino*, n° 2, 11 janvier 1940, p. 1.

⁸²⁰ Oksana Sarkisova, « Arctic Travelogues: Conquering the Soviet North », Scott MacKenzie, Anna Westerstähl Stenport (dir.), *Films on ice*, *op. cit.*, pp. 222-234.

incarnations les plus populaires de ces personnages⁸²¹. Les protagonistes autochtones sont largement exclus de ces œuvres où les vrais héros sont les explorateurs, les films assumant désormais entièrement la rhétorique des ciné-expéditions qui restaient partagées entre souhait de dépeindre de la manière la plus ethnographique possible les sociétés filmées et désir de faire valoir l'expérience expéditionnaire.

Parmi les films les plus marquants de la période, on peut citer *Aerograd* (*Aèrograd*, 1935) d'Alexandre Dovjenko, qui raconte la construction d'une cité de l'aviation en Extrême-Orient ; *Komsomolsk* (*Komsomol'sk*, 1938) de Sergueï Guerassimov, qui reprend le thème de la construction d'une ville, mais dédiée à la jeunesse ; ou *Les Sept Braves* (*Semero smelyx*, 1937) du même réalisateur, qui conte le quotidien d'une station météorologique polaire en Tchoukotka. Le thème se prolonge au-delà des seules années 1930, par exemple dans *Loin de Moscou* (*Daleko ot Moskvy*, 1950), signé Alexandre Stolper, qui narre la construction d'un oléoduc en Extrême-Orient.

Dans tous ces films, les personnages autochtones sont réduits à la portion congrue et ne sont là qu'en arrière-fond, voire seulement dans quelques plans (comme dans *Loin de Moscou*). Il est vrai que, désormais, c'est la figure de l'explorateur-conquérant qui est célébrée. Ainsi, quand une production prend un consultant, elle ne cherche plus d'ethnographes, mais des membres de l'Institut arctique, comme on le voit, par exemple, au générique des *Sept Braves* en 1937⁸²².

Sur la période 1935-1953, seuls quatre films placent des personnages autochtones au cœur de leur récit. Il s'agit de la dernière grande production expéditionnaire de Litvinov, *La Fille du Kamtchatka* (*Devuška s Kamčatki*, 1936) ; de la fiction d'aventures *Gaïtchi* (*Gajči*, 1938), réalisée par le vétéran de la ciné-expédition à l'étranger Vladimir Chneiderov ; des *Romantiques* (*Romantiki*, 1941) et *Alitet s'en va dans les montagnes* (*Alitet uxodit v gory*, 1950), deux films signés Mark Donskoï⁸²³, déjà auteur d'une ethnografiction, *Le Feu*, en

⁸²¹ Peter Kenez comptabilise, entre 1933 et 1941, cinq films avec des explorateurs et des géologues pour héros et quinze films mettant en scène des pilotes et/ou célébrant l'aviation. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., p. 148.

⁸²² Au générique du film figurent deux noms de membres de l'Institut arctique : K. Zvancev et Nikolaï Ermolaev, explorateur de l'Arctique.

⁸²³ Donskoj Mark Semenovič (1901-1981). Après des études de médecine et de droit, il débute dans le cinéma en 1925 où il gravit rapidement les échelons pour devenir réalisateur. Après plusieurs réalisations, dont l'ethnografiction *Le Feu* (1930), il acquiert une réputation de cinéaste des minorités nationales avec son film *La Chanson sur le bonheur* (*Pesnja o sčast'e*, 1934) sur les Maris. Il est devenu célèbre pour sa trilogie sur Maksim Gor'kij : *L'Enfance de Gorki* (*Detstvo Gor'kogo*, 1938), *En gagnant mon pain* (*V ljudjax*, 1939) et *Mes universités* (*Moi university*, 1940). Cinéaste majeur soviétique, il est récipiendaire de trois prix Staline (deux fois 2^e classe pour ses films sur Gor'kij en 1941, et 1^{re} classe en 1944 pour son film *L'Arc-en-ciel* [*Raduga*, 1943]).

1930. Comme on le voit, le thème est porté par des cinéastes qui ont déjà une expérience en la matière et qui assurent une certaine continuité d'une période à l'autre. Cependant, par rapport aux films de la période précédente, ces films sont tous caractérisés par une différence majeure en termes de pratiques : ils sont réalisés *sans* le concours des autochtones.

Dans ces films, le point de vue des bolcheviks est privilégié, comme en témoigne le changement de titre du scénario du film de Donskoï en 1941 : de *Tagraï*, qui est le nom d'un des principaux personnages tchouktches, on passe aux *Romantiques*, qualificatif employé pour décrire les « soviétisateurs » de la Tchoukotka⁸²⁴. Ce faisant, le point de vue et le point d'identification, qui étaient attribués aux autochtones dans les ethnografictions (*Igdenbou*, *Le Toungouse de Khènytchar*, *Djou*, etc.), passent du côté bolchevique.

Comparée à la période précédente, où les cinéastes, armés de leur matériel cinématographique et de leurs scénarios, délaissaient les studios pour partir filmer sur place, la période qui s'ouvre voit les tournages se rapprocher des centres urbains, et plus particulièrement de Moscou. Les films de fiction sont de plus en plus tournés en studio ou dans des régions moins éloignées de la capitale. Ce rapprochement des tournages de Moscou creuse encore la distinction générique entre documentaire (tourné sur place) et fiction (filmée en studio).

Gaïtchi, le film de Chneiderov censé se dérouler en Extrême-Orient chez les Nanaïs, est ainsi le premier film que Chneiderov ne tourne pas *in situ*⁸²⁵. Il est tourné dans le Nord du Caucase, sur le territoire de l'actuelle république de Karatchaïevo-Tcherkessie près du glacier Alibek, afin d'avoir de la neige⁸²⁶. *Les Romantiques*, qui décrit l'action des premiers bolcheviks en Tchoukotka, est tourné dans les studios de Soïouzdetfilm à Moscou⁸²⁷. Le film suivant, *Alitet s'en va dans les montagnes*, est réalisé à la fois en studio et en expédition, mais pas sur les lieux de l'action, qui est la Tchoukotka : dans la péninsule de Kola, à Kirovsk, et en Crimée, à Odessa⁸²⁸ (Fig. 31). *La Fille du Kamtchatka* constitue une exception, car le film est tourné à 70 % sur place dans la presqu'île, comme les ethnografictions de la période

⁸²⁴ Zajavka i literaturnyj scenarij « Tagraj », 5 janvier 1938. RGALI 2891/1/16. Avant d'adopter le titre final, le scénario a aussi connu l'appellation plus « neutre » de *Tchoukotka* (*Čukotka*) en 1940. Lettre du directeur du département des scénarios de Mosfil'm, N. Semenov, à F. Knorre et T. Sëmuškin, 1^{er} novembre 1940. RGALI 2891/1/310/1.

⁸²⁵ M. Nečaeva, *Vladimir Šnejdeïrov*, Moscou, Iskustvo, 1964, p. 86.

⁸²⁶ Anonyme, « Kinos"ëmki u lëdnika Alibek », *Pionerskaja Pravda*, 28 mai 1938, p. 3 ; Iv. B., « Gajči », *Komsomol'kaja Pravda*, 10 août 1938, p. 4 ; A. Finogenov, « Gajči », *Komsomol'kaja Pravda*, 20 octobre 1938, p. 4.

⁸²⁷ Anonyme, « "Romantiki" Novaja kartina studii "Sojuzdetfil'm" », *Večernjaja Moskva*, 7 juin 1941, p. 3. Les archives consultées ne permettent pas de déterminer où ont été tournés les scènes d'extérieur.

⁸²⁸ Proizvodstvennyj otčet « Alitet yxodit v gory », RGALI 2456/2/47/124.

précédente⁸²⁹. Mais, comme on le verra, ce film fait figure de transition entre les périodes et les pratiques.

Figure 31. Tournage d'*Alitet* : entre expédition dans le Nord (à g.) et reconstitution en studio (à dr.)
Photos de tournage tirées des archives de Mark Donskoï (RGALI 3047/1/127/5 et 3047/1/125/17)

Ce rapprochement des tournages du centre, ou plutôt cet éloignement des confins⁸³⁰, implique de reconstituer l'environnement autochtone. Ceci peut être effectué par le biais de décors et d'artifices divers, selon les principes de reconstitution théâtrale, ou grâce à l'insertion de plans tirés d'autres films, reconstituant la réalité par le montage. Dans les deux cas, cette pratique va à l'encontre des principes d'authenticité prisés par les cinéastes quelques années auparavant.

Ainsi, le film *Gaïtchi*, tourné dans le Caucase, recompose un village nanai (six maisons et plusieurs greniers sur pilotis), comme le révèle le réalisateur lors d'une interview⁸³¹. Dans le cas d'*Alitet*, plusieurs scènes sont tournées en studio dans de la fausse neige, comme le montre la Fig. 31 (à dr.), où l'on voit une assistante les pieds nus dans la neige factice. Les plans généraux de vues de l'Arctique sont issus d'un film documentaire, *Dans le Nord lointain (Na krajnem Severe, 1946*⁸³²), pour lequel le studio effectue une

⁸²⁹ Le film est tourné dans le village de Ključ. Voir Stenogramma obščestvenno-diskusionnogo prosmotra zvukogo fil'ma proizvodstva k/s Mosfil'ma « Devuška s Kamčatki », Dom kino, 3 avril 1937. Intervention de Litvinov. RGALI 2450/2/485/57-57ob.

⁸³⁰ D'autres tournages ont lieu dans ces conditions. *Les Sept Braves*, dont l'action se passe en Tchoukotka, est tourné dans la péninsule de Kola et dans le Nord du Caucase. Tamara Makarova, « My byli molodimi i samootvereženny », *Kul'tura i žizn'*, n° 1, 1979.

⁸³¹ Anonyme, « Kinos"ëmki u lëdnika Alibek », *Pionerskaja Pravda*, 28 mai 1938, p. 3.

⁸³² Le film est conservé : RGAKFD n° 5381.

demande de copie aux archives photo-ciné-phonographiques du ministère de l'Intérieur afin de « contretyper certains plans pour le film *Mister Tomson s'enfuit en Amérique* [Alitet]⁸³³ ».

Ce passage de la recherche d'une certaine forme d'authenticité à des méthodes de reconstitution s'explique par plusieurs facteurs. La première cause est l'adoption du réalisme socialiste. Cependant, comme on le verra, d'autres critères doivent être pris en compte, comme la volonté d'économiser les coûts de production, le resserrement du contrôle des films par les institutions étatiques, mais surtout la fin de l'injonction ethnographique au cinéma.

Avant d'analyser ces différentes raisons de l'abandon de la pratique expéditionnaire dans le cinéma soviétique de fiction, il convient d'examiner les conséquences de l'application du réalisme socialiste sur le genre. Le retour des tournages expéditionnaires dans les studios correspond en effet à l'entrée en vigueur de cette « méthode de création » officielle et applicable à tous les arts qu'est le réalisme socialiste. Adopté lors du 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, qui rassemble 2 000 délégués réunis à Moscou du 17 août au 1^{er} septembre 1934, et qui fait figure d'adhésion unanime au régime et à son chef suprême, Staline, le réalisme socialiste (terme dont la paternité est attribuée à Staline lui-même) se présente plus comme une « orthodoxie esthétique⁸³⁴ » que comme une théorie ou une idéologie clairement délimitée. Sa définition, fixée lors du Congrès, en fait la méthode fondamentale de la création littéraire (les autres arts suivront) qui exige « une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire⁸³⁵ » tout en œuvrant « à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme⁸³⁶ ». Bien qu'une campagne lancée dans la *Pravda* en 1936 tâche de définir plus précisément les contours encore flous du réalisme socialiste en désignant ses deux hérésies majeures, le formalisme et le naturalisme, elle n'en définit pas plus clairement le contenu théorique⁸³⁷. Les contradictions et apories théoriques du réalisme socialiste, définies par l'historiographie comme une « esthétique impossible⁸³⁸ », ont été dénoncées par André

⁸³³ Lettre de Danil'janc, directeur-adjoint du studio Gor'kij, à V.K. Brjancev, directeur de la section de scénario et réalisation du ministère du Cinéma, 1^{er} octobre 1949, RGALI 2456/2/47/66.

⁸³⁴ Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998, p. 39.

⁸³⁵ Article I des statuts de l'Union des écrivains soviétiques, cité par *Ibid.*, p. 4.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ Régine Robin met en lumière les contradictions théoriques, notamment à travers la mise en figure du « héros positif » et la combinaison de l'épique, de l'héroïsme, de la geste légendaire dans les formes du vraisemblable, du réalisme et de la représentation. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 21.

Siniavski dans *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?*, publié en 1957 à Paris sous la signature d'Abram Tertz⁸³⁹.

Pour le cinéma, l'orthodoxie réaliste socialiste implique la fin des expérimentations de l'avant-garde (condamnées comme « formalisme ») et retour à une dramaturgie « classique » (fondée sur la narration et incarnée par le héros positif), mais surtout le retour des tournages en studio, ce qui entre en opposition frontale avec la période précédente et ses recherches d'une certaine forme de l'authenticité⁸⁴⁰. Sans tomber dans une vision uniforme qui ferait du socialisme réaliste au cinéma un ensemble filmique homogène⁸⁴¹, on ne peut que constater que la question nationale et l'injonction de connaissance des confins du territoire soviétique passent au second plan de manière pratiquement concomitante à l'apparition de la nouvelle « méthode de création ».

B) *La Fille du Kamtchatka* : la fin de la pratique expéditionnaire

a) Pressions économiques et resserrement du contrôle

Le film de Litvinov, *La Fille du Kamtchatka*, va faire les frais de cette nouvelle orthodoxie. *La Fille du Kamtchatka* est un film charnière, situé à la jonction de deux époques. C'est pourquoi il sera utilisé ici pour illustrer les pressions en termes d'économie et de contrôle qui pèsent sur les pratiques expéditionnaires. Il raconte l'histoire de Natacha, jeune Kamtchadale qui, une fois ses études terminées, rentre dans sa région natale. Elle est envoyée dans le groupe de géologues de l'ingénieur Rojnov. Elle y retrouve son ami et amour d'enfance, Kirik, devenu le guide de l'expédition. L'ingénieur Rojnov décide d'entreprendre un voyage dans le sud du Kamtchatka où devrait se trouver du pétrole. En chemin, l'expédition rencontre un volcan en activité. Au moment de l'éruption, tout le matériel de

⁸³⁹ Abram Terc, *Čto takoe socialističeskij realizm*, Paris, Syntaxis, 1988. Le texte est publié originellement par la revue de l'émigration polonaise *Kultura*. Jeune chercheur de l'Institut de littérature mondiale à Moscou et critique à *Novyj Mir*, Sinjavski fera sept ans de camp à régime sévère pour cette publication. Dans son texte, Sinjavski dénonce la contradiction esthétique entre l'idéal révolutionnaire et le goût conservateur dans lequel il doit s'incarner. Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, op. cit., p. 113.

⁸⁴⁰ Oksana Bulgakova, « Sovetskoe kino v poiskax "obščej modeli" », in Xans Gjunter, Evgenij Dobrenko, *Socrealističeskij kanon*, Saint-Petersbourg, Akademičeskij proekt, 2000, pp. 146-165 ; Josette Bouvard, « Le ou les langages du "réalisme socialiste" : les problèmes de l'esthétique dans les années 1930 », in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*. *Questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 47-55.

⁸⁴¹ Ainsi Valérie Pozner fait remarquer que la question ne fait pas grand débat dans les milieux cinématographiques au début des années 1930 et surtout que la production filmique est beaucoup plus diversifiée qu'on n'a généralement tendance à la voir. Valérie Pozner, « Le "réalisme socialiste" et ses usages pour l'histoire du cinéma », in Kristian Feigelson (dir.), *Théorème « Caméra politique. Cinéma et Stalinisme »*, n° 8, 2005, pp. 11-17. Voir également François Albera, « Que peut-on appeler cinéma stalinien ? », in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*, op. cit., pp. 19-37.

l'expédition est détruit et leurs chevaux s'enfuient. La situation de l'expédition est catastrophique. Kirik abandonne l'expédition, car Natacha refuse de l'épouser. La neige commence à tomber et le kolkhoze le plus proche est à 200 km. Natacha, sans prévenir ses camarades, part chercher de l'aide au kolkhoze. Les trois membres restants du groupe géologique décident de se diriger vers le Sud. La neige abondante les oblige bientôt à s'arrêter. Pendant ce temps, Natacha rejoint le kolkhoze. La tempête se lève. Les kolkhoziens, dont Kirik, se lancent à la rescousse de l'expédition. Quand Natacha et les kolkhoziens arrivent au campement des géologues, Rojnov leur annonce avec joie qu'il a découvert du pétrole.

Le film connaît un certain succès public à l'époque, mais il est largement oublié depuis. Son tournage et sa préparation sont très suivis par la presse locale du Kamtchatka⁸⁴² et le film est resté dans les mémoires⁸⁴³. Malheureusement, il est presque invisible aujourd'hui : seule subsiste une copie négative conservée au Gosfilmofond. Il faut dire que, à sa sortie, le film est la cible de critiques portant sur ses aspects expéditionnaire et ethnographique, qu'on lui reproche de préférer à la création de héros positifs et à la dramaturgie. Les archives ont gardé des traces de ce mauvais accueil, notamment grâce à la retranscription intégrale sous la forme d'un procès-verbal d'une projection entre professionnels le 3 avril 1937 à la Maison du cinéma à Moscou, dont le texte est conservé au RGALI. À cette occasion, le scénariste Mikhaïl Papava⁸⁴⁴, futur récipiendaire d'un prix Staline, remet en cause les principes même du cinéma d'expédition :

Il est évident que les travailleurs du genre [expéditionnaire] surestiment l'importance des vues [*vidovogo materiala*], c'est-à-dire qu'ils surestiment l'importance des prises de vue de paysage, des moments ethnographiques, etc. C'est une grave erreur. [...] Que reste-t-il du film après la projection ? Il reste en mémoire une belle photographie, d'agréables

⁸⁴² V.V. Zykov, A.V. Petrov, « Gazeta "Kamčatskaja Pravda" o s"ëmka xudožestvennogo fil'ma "Devuška s Kamčatki" v 1935-1937 gg. », *O Kamčatke : eë predelax i sostojanii... Materialy XXIX Krašennik. čtenij*, Petropavlovsk-Kamčatki, 2012, pp. 90-98, http://www.kamlib.ru/resourses/zykov_29.htm (consulté le 12 juillet 2015).

⁸⁴³ Sur la mémoire du film, voir l'article, par ailleurs truffé d'erreurs, sur la genèse de l'œuvre : V.A. Semenov, « Byl' takoj fil'm... O xudožestvennom fil'm 1936 goda "Devuška s Kamčatki" », *Kamčatskij kraj – kraevedčeskij sajt*, 2006, <http://www.kamchatsky-krai.ru/history/devushka-kamchatki.htm> (consulté le 12 juillet 2015).

⁸⁴⁴ Papava Mixail Grigor'evič (1906-1975). Scénariste, critique et journaliste, il débute dans le cinéma en 1938 après avoir terminé le VGIK. Il a écrit les scénarios de *L'Académicien Ivan Pavlov* (*Akademik Ivan Pavlov*, 1949) pour lequel il reçoit le Prix Staline de 1^{re} classe et de *Loin de Moscou* (*Daleko ot Moskvy*, 1950).

prises de vue du Kamtchatka moyen. Mais il ne reste pas un seul personnage, ni un seul sujet conflictuel, ni une seule situation qui pourrait être émouvante⁸⁴⁵. [...]

Il est évident que, s'appuyant sur sa grande expérience expéditionnaire, [Litvinov] a pensé qu'il ferait de bonnes prises de vue qui intéresseraient grandement [les spectateurs] au Kamtchatka et à Sakhaline [*sic*] et que cela lui permettrait d'avoir du public. [...] L'expérience de ce film nous apprend qu'un film construit sur un matériau d'expédition, ce n'est pas une affaire si simple [...]. Pour donner naissance à un grand film, il faut une grande œuvre dramaturgique⁸⁴⁶.

D'autres voix se joignent à celle de Papava pour décrier la nature même du cinéma expéditionnaire qui se concentre sur les vues et la description ethnographique des peuples des confins⁸⁴⁷. Le matériau « brut » de la ciné-expédition, ethnographique et géographique, ne suffit plus, ou plutôt n'intéresse plus. Désormais, dramaturgie et acteurs sont exigés. Or, cette reconstitution pose de nouveaux problèmes, dont les enjeux seront examinés dans le chapitre suivant, parmi lesquels la fin de la collaboration avec les autochtones est le plus flagrant et le plus problématique.

L'industrie cinématographique soviétique subit toute une série de réorganisation qui ne font qu'accentuer le contrôle par le pouvoir et la centralisation. Après le remplacement de Sovkino par Soïouz kino en 1930, Soïouz kino est absorbé en février 1933 par la Direction générale du cinéma et de la photographie (GUK⁸⁴⁸), directement placée sous l'autorité du Conseil des commissaires du peuple (Sovnarkom), plus haute autorité gouvernementale, ce qui en fait l'équivalent d'un commissariat⁸⁴⁹. Le GUK est placé sous l'autorité de Boris Choumiatski⁸⁵⁰ jusqu'à son arrestation en 1938 pendant les purges de la Grande Terreur⁸⁵¹. La

⁸⁴⁵ Stenogramma obščestvenno-diskusionnogo prosmotra zvukogo fil'ma proizvodstva k/s Mosfil'ma « Devuška s Kamčatki », Dom kino, 3 avril 1937. Intervention de Papava, RGALI 2450/2/485/53-54ob.

⁸⁴⁶ *Ibid.* RGALI 2450/2/485/52-53ob.

⁸⁴⁷ Ainsi le journaliste, scénariste et réalisateur Nikolaj Klado (orthographié Klada dans le document) estime que Litvinov se borne à filmer des paysages dans lequel il place des acteurs en leur accordant une importance moindre. *Ibid.* Intervention de Klada (Klado), représentant la presse, RGALI 2450/2/485/49ob.

⁸⁴⁸ *Glavnoe upravlenie kinematografii i fotografii*, le GUKF est renommé *Glavnoe upravlenie kinematografii* en 1937, perdant le F pour devenir GUK.

⁸⁴⁹ Le cinéma dépendait avant cela du Commissariat du peuple à l'Instruction publique (Narkompros).

⁸⁵⁰ Šumjackij Boris Zaxarovič (1886-1938). Il participe au mouvement révolutionnaire dès 1904 avant de se voir octroyé des responsabilités sous le régime soviétique. En 1918, il participe à la création de l'Armée rouge, il est élu membre du Comité central du PCUS en 1921 et devient ambassadeur d'URSS en Iran de 1923 à 1925. De 1928 à 1929, il est membre et sous-directeur du Département d'agitation politique du bureau centrasiatique du Comité central du PCUS, avant de prendre la direction de la cinématographie en 1930. Il est arrêté le 18 janvier 1938, fusillé le 28 juillet 1938 et réhabilité en 1956.

⁸⁵¹ Le monde du cinéma n'échappe pas à la Grande Terreur qui fait rage en 1937-1938 et les purges touchent les travailleurs du film à tous les niveaux. Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., pp. 75-76. Voir la

même année, le GUK devient Comité du Cinéma, toujours sous l'autorité du Sovnarkom⁸⁵², puis est réorganisé en ministère du Cinéma en 1946, au terme d'un long processus de centralisation et de renforcement du contrôle sur les films par le pouvoir⁸⁵³. Du GUK au ministère, ces différentes instances étatiques contrôlent tous les aspects de la cinématographie pour toutes les républiques d'URSS : unique source de financement, instance de contrôle idéologique, supervision et administration de la production du stock de pellicule et des laboratoires, organisation de la distribution⁸⁵⁴.

La Fille du Kamtchatka subit de plein fouet ce renforcement du contrôle et de la centralisation. Le tournage, prévu pour être effectué sur place au Kamtchatka, commence mi-1935. Mais, le temps que le film soit terminé (tourné, sonorisé et monté), son mode de fabrication est désavoué par la Direction générale du film et la presse. On reproche à la pratique expéditionnaire de coûter trop cher et de rendre le contrôle sur le film à venir trop compliqué du fait de la distance entre les institutions et l'équipe technique. Depuis la Conférence du Parti pour le cinéma de mars 1928, de vives critiques fusent sur le modèle économique de production cinématographique, suivies de réorganisations. Reprenant le contrôle idéologique et économique sur l'industrie filmique en déficit constant depuis des années, le Parti exige un cinéma qui soit rentable⁸⁵⁵. Or, il ne suffit pas que les films rapportent, il faut aussi qu'ils coûtent moins cher. Dans ces conditions, tourner en expédition prend des allures de dépense inutile.

La Fille du Kamtchatka est violemment attaqué par la presse, qui lui reproche le coût de sa production atteignant le million de roubles⁸⁵⁶. À l'occasion d'une projection publique en avant-première, là encore retranscrite sur procès-verbal, un spectateur résume le sentiment général : à quoi bon tout cet argent dépensé pour tourner au Kamtchatka alors qu'on aurait pu

liste de personnes de l'industrie du cinéma réprimées entre 1933 et 1938 établie par Gabrielle Chomentowski, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique*, op. cit., pp. 687-698.

⁸⁵² C'est S.S. Dudelskij, un transféré du NKVD, qui prend la tête de l'industrie cinématographique. Il est cependant très vite remplacé par Ivan Bolšakov, qui sera par la suite le premier et unique ministre de la Cinématographie d'URSS de 1946 à 1953.

⁸⁵³ Ces différentes réorganisations administratives ont lieu sans jamais cependant changer d'adresse physique, comme le remarque avec ironie l'ancien membre du ministère du Cinéma G. Mar'jamov dans ses mémoires : *Kremlëvskij cenzor. Stalin smotrit kino*, Moscou, Kinocentr, 1992, p. 4.

⁸⁵⁴ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., pp. 128-132.

⁸⁵⁵ Valérie Pozner, « "Un art pour des millions" : pour une histoire économique du cinéma soviétique », Séminaire *Arts et Sociétés*, Centre d'histoire de Sciences Po, 25 mars 2010, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-pozner.html> (consulté le 6 août 2014).

⁸⁵⁶ Lev Vaks, « "Šedevr", stojaščij million. O fil'me "Devuška s Kamčatki" », *Večernjaja Moskva*, 10 avril 1937, p. 3 ; N. Cebenkov, « Xaltura, stoivšaja million », *Kamčatskaja Pravda*, août 1937, reproduit dans V.V. Zykov, A.V. Petrov, « Gazeta "Kamčatskaja Pravda" o s"ëmkaž xudožestvennogo fil'ma "Devuška s Kamčatki" v 1935-1937 gg. », *O Kamčatke : eë predelax i sostojanii... : materialy XXIX Krašennik. čtenij*, Petropavlovsk-Kamčatskij, 2012, pp. 90-98, http://www.kamlib.ru/resources/zykov_29.htm (consulté le 14 décembre 2015).

le faire à Moscou⁸⁵⁷ ? Ces critiques sur la cherté des tournages expéditionnaires constituent une nouveauté quant à la réception des films. Les revues de presse des ciné-expéditions de la fin des années 1920 ne relèvent jamais ce point, l'exploration et la connaissance des confins et de leurs peuples justifiant les tournages au loin⁸⁵⁸. Le coût élevé de la logistique expéditionnaire⁸⁵⁹ n'est cependant pas seul en cause, et le lieu de l'expédition ne facilite pas les choses : une des raisons du budget du film et de son dépassement réside dans les difficiles conditions météorologiques du Kamtchatka, qui ont obligé les cinéastes à prolonger le tournage, prévu pour durer 14 mois, de trois mois supplémentaires⁸⁶⁰.

Pourtant, le budget de départ est déjà resserré à en croire Litvinov qui s'en plaint lors de la projection destinée aux professionnels. L'équipe de tournage a été réduite au strict minimum, comme il l'affirme en présentant son film :

Je n'avais pas de directeur de groupe, parce que c'est [considéré comme] une personne inutile, une dépense superflue. J'étais le directeur du groupe. L'assistant réalisateur occupait la fonction de comptable ; les acteurs, la fonction d'assistants, etc., etc. [...] Si on avait monté une équipe entière, cela aurait coûté trop cher. Afin que ce ne soit pas cher, on a sévèrement réduit le groupe de 50 %⁸⁶¹.

Ce qui conduit le réalisateur vétéran du film expéditionnaire à s'interroger avec pessimisme sur l'avenir du genre dans ces conditions et à exprimer son défaitisme, en proposant de filmer plus près et moins longtemps :

[I]l faut penser à cette question sérieusement. Comment envoyer une expédition ? Et est-ce rationnel d'envoyer une expédition pour une année entière ? Peut-être pour six mois alors ? Et peut-être pas au Kamtchatka ? Mais *plus près*, de façon à quand même montrer le joyeux développement de nos confins⁸⁶².

⁸⁵⁷ Stenogramma Leningradskij lektorij : obsuždenije novogo fil'ma fabriki Mosfil'm « Devuška s Kamčatki », 20 mars 1937, intervention de Zajdeman (directeur d'atelier de l'usine d'instruments maritimes), RGALI 1966/1/183/25.

⁸⁵⁸ Seules les archives de production pointait la question du budget, mais cet aspect était résolu ou, du moins, atténué par les tournages multiples.

⁸⁵⁹ Hormis le budget de *Devuška s Kamčatki* révélé par la presse, je n'ai pas trouvé dans la documentation consultée d'archives qui indiquent le coût des ciné-expéditions précédentes de Litvinov.

⁸⁶⁰ Rapport de production non daté (janvier 1937) non signé, RGALI 2450/2/485/31.

⁸⁶¹ Stenogramma obščestvenno-diskusionnogo prosmotra zvukogo fil'ma proizvodstva k/s Mosfil'ma « Devuška s Kamčatki », Dom kino, 3 avril 1937. Intervention de Litvinov. RGALI 2450/2/485/40.

⁸⁶² *Ibid.* Intervention de Litvinov. RGALI 2450/2/485/40-40ob. Les italiques sont de moi.

Il faut rappeler cependant que le film de Litvinov n'est pas tourné totalement en expédition. Certaines scènes sont reconstituées en studio, dont celle de l'éruption volcanique, censée être le point d'orgue du film. La scène est tournée grâce à une maquette et au procédé de transparence⁸⁶³ [*rir-proekcija*] qui consiste à projeter à l'aide d'un projecteur placé derrière un écran translucide des images préalablement filmées qui vont servir de fond aux acteurs (Fig. 32). À partir du milieu des années 1930, le procédé se généralise, étant commercialement et idéologiquement plus intéressant pour les studios en URSS comme à Hollywood⁸⁶⁴, mais accentuant l'obsolescence des ciné-expéditions et des tournages *in situ*. Les paysages grandioses peuvent désormais être intégrés au film en studio.

Figure 32. Reconstitutions par procédé de transparence et maquette.
Captures d'écran, *La Fille du Kamtchatka*

Le resserrement des budgets cinématographiques est désormais un impératif à respecter. Vladimir Chneiderov, lors de la production de *Gaïtchi*, voit son budget originel de 980 000 roubles ramené à 750 000 roubles, mais montre son respect des nouvelles consignes dans une lettre au comité du Cinéma tout juste créé⁸⁶⁵ en voulant prouver qu'on peut économiser sur la production⁸⁶⁶. Le film de Chneiderov, au contraire de celui de Litvinov, est

⁸⁶³ *Ibid.* RGALI 2450/2/485/57ob.

⁸⁶⁴ Oksana Bulgakova, « Sovetskoe kino v poiskax "obščej modeli" », art. cit., p. 162 ; Kevin Brownlow, *The War, the West, and the Wilderness*, New York, Alfred Knopf, 1979, p. 566, cité par Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame*, op. cit., p. 87 ; Teresa Castro, « Mapping Tarzan and Excavating Back-Projections: Rethinking Film History and the Politics of Time with Anthropology », in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (dir.), *At the borders of (film) history*, Udine, Film Forum, 2015, pp. 137-149.

⁸⁶⁵ Le comité du Cinéma, qui marque l'aboutissement d'une politique de centralisation lancée en 1928, après la première conférence du Parti sur le cinéma, est institué le 23 mars 1938. Il deviendra ministère du Cinéma en 1946. Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, op. cit., pp. 58, 143.

⁸⁶⁶ « Nous avons pris ce conseil [*ukazanie*] comme une question d'honneur et nous avons mené notre tâche en travaillant de manière stakhanoviste [*po staxanovski*] pour prouver qu'on peut faire un film vite et pas cher

citée en exemple par la presse qui salue son effort pour trouver la meilleure façon d'économiser de l'argent sur les tournages⁸⁶⁷.

L'autre reproche qui est fait à Litvinov et ses pratiques de tournage expéditionnaires, c'est d'être trop loin du studio, c'est-à-dire du centre de décision. Comme il est précisé dans un document de production, « [l]e réalisateur Litvinov, se trouvant au Kamtchatka pendant la période du tournage, était coupé [*otrezan*] de la direction du studio [...] »⁸⁶⁸. Cette coupure empêche la Direction générale du cinéma, située à Moscou, de pouvoir contrôler le film comme elle l'entend. Pour preuve, un échange de correspondance entre le studio Mosfilm, qui défend Litvinov, et la Direction générale de la cinématographie (GUKF) ayant lieu entre le 10 octobre et le 4 décembre 1935 et conservé dans le dossier du film au RGALI⁸⁶⁹.

Le GUKF a déjà demandé des modifications au scénario, modifications effectuées par le studio en novembre 1935⁸⁷⁰. Suite à ces remaniements, Mosfilm a envoyé un membre du studio au Kamtchatka le 4 décembre suivant pour porter la nouvelle version approuvée du script ainsi que de la pellicule à Litvinov déjà sur place depuis août⁸⁷¹, ce qui donne le signal de départ du tournage. Le scénario remanié ne convient néanmoins toujours pas au GUKF, pourtant bien conscient que des corrections supplémentaires n'auront que peu d'effets, l'équipe étant déjà sur place et le tournage ayant déjà commencé⁸⁷². La Direction du cinéma demande alors d'envoyer un autre réalisateur « capable d'assurer la sortie d'un film de bonne qualité⁸⁷³ », jugeant Litvinov incapable de travailler avec des acteurs (en dépit de ses précédents films joués). Mosfilm refuse de se plier à cette dernière demande, car cela signifierait de fait l'écartement de Litvinov et ne ferait qu'engendrer une atmosphère délétère au sein de l'équipe de tournage.

Pour atteindre ce qu'elle qualifie de « qualité », la Direction du cinéma réclame de son côté que les plans avec des acteurs soient tournés en studio (et que les extérieurs soient

comme l'exigent le Parti et le gouvernement. » Lettre de Vladimir Šnejderov au Komitet po delam kinematografii pri SNK SSSR, 1^{er} juin 1938, RGALI 2450/2/398/39.

⁸⁶⁷ M. Rozov, « Četkaja rabota. Na s"ëmka fil'ma "Gajči" », *Kino*, n° 27, 11 juin 1938, p. 3.

⁸⁶⁸ Rapport de production du film non daté (janvier 1937) non signé. RGALI 2450/2/485/31.

⁸⁶⁹ Material po kartine *Devuška s Kamčatki* (1935-1937), RGALI 2450/2/485/16-18.

⁸⁷⁰ Qui pour cela s'assure la collaboration du dramaturge et auteur de théâtre Isidor Vladimirovič Štok (1908-1980). Les demandes de modification concernent essentiellement la passivité des Kamtchadales et leur non-inclusion à l'action, le personnage de Kirik, qui va à l'encontre du groupe, et le personnage de Rožnov, jugé peu réaliste. Lettre du directeur-adjoint du GUKF Usievič et de l'inspecteur du XPO (Xozjajstvenno-proizvodstvennyj otdel – Département économique et de la production) Zel'dovič à Babickij, directeur de Mosfil'm, 10 octobre 1935. RGALI 2450/2/485/16-16ob.

⁸⁷¹ Lettre du directeur de Mosfil'm Gofman à Zel'dovič (GUKF), 3 décembre 1935. RGALI 2450/2/485/17.

⁸⁷² Lettre du directeur-adjoint du GUKF Usievič et de l'inspecteur du XPO Zel'dovič à Babickij, directeur de Mosfil'm, 4 décembre 1935. RGALI 2450/2/485/18.

⁸⁷³ Lettre de Gofman à Zel'dovič, *op. cit.* RGALI 2450/2/485/17.

réservés aux scènes qui requièrent un décor naturel : courses de traîneaux, etc.). Jugeant les dialogues défectueux, elle exige que les gros plans d'acteurs ne soient pas tournés en expédition mais en studio et se focalise plus particulièrement sur les scènes « où l'articulation est visible⁸⁷⁴ », mettant ainsi en évidence son souhait de contrôler les dialogues en vue de la postsynchronisation. En fin de compte, le GUKF exige le retour de l'expédition : « Il est indispensable que Litvinov et son équipe rentrent d'expédition le plus vite possible afin de retravailler le film ici sous la direction du studio [*pod rukovodstvom fabriki*]⁸⁷⁵. »

C'est bien de contrôle qu'il s'agit ici⁸⁷⁶. La technologie sonore impose en effet un resserrement de la supervision des tournages à cause des dialogues et du synchronisme de ceux-ci avec le mouvement des lèvres⁸⁷⁷. Alors que les dialogues des films muets pouvaient aisément être supervisés grâce aux intertitres, faciles à modifier le cas échéant, les dialogues des films sonores ne peuvent pas être révisés après tournage, sauf à retourner les scènes (ce qui entraîne des surcoûts). Or, les tournages expéditionnaires, à une distance où les communications peuvent prendre des semaines, contrarient ces révisions et changements dans le scénario et les dialogues, ce qui explique la demande de retour de l'expédition.

Cette exigence n'est pas suivie d'effets immédiats. Litvinov et son équipe continuent leur tournage qui dure plus d'un an⁸⁷⁸. Cependant, à la suite de ce tournage, Litvinov est écarté : il est remercié par Mosfilm et « exilé » à Novossibirsk au studio de films techniques Sibtekhfilm où il reste jusqu'à la fermeture du studio et sa réorganisation au studio de Sverdlovsk⁸⁷⁹. Le resserrement du contrôle de la société stalinienne qui se met en place empêche désormais le caractère non scénarisé et spontané des films, joués ou non joués⁸⁸⁰. À un niveau plus global, la planification appliquée à l'économie afin de surmonter les aléas du

⁸⁷⁴ Lettre d'Usievich et Zel'dovich à Babickij, *op. cit.* RGALI 2450/2/485/18.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Voir également Anonyme, « Ekspedicii pod kontrol! », *Kino*, n° 30, 28 juin 1934, p. 1. Cité par Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁷⁷ Il faut cependant noter qu'à cette période les films soviétiques sont distribués dans des versions sonores et muettes selon les possibilités techniques de projection, la plupart des salles n'étant pas équipée du son jusqu'à la fin des années 1930. Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, Vol. 55, n° 3-4, 2014, pp. 295-320. Ainsi, sur les 350 copies de *La Fille du Kamtchatka* distribuées, 200 sont muettes. Lettre de Us'evich, directeur adjoint du GUK, à la direction de la cinéfication, 26 mai 1937. RGALI 2450/2/485/61.

⁸⁷⁸ Litvinov reste sur place au Kamtchatka d'août 1935 à septembre 1936. D. Vail', « Èkspedicija dlilas' god. Vospominanija aktrisy », *Kamčatskaja Pravda*, 23 juin 1984.

⁸⁷⁹ Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, *op. cit.*, p. 305 ; Natal'ja Kirillova, *Kino Urala: ot prošlogo k buduščemu*, Ekaterinbourg, IPP Ural'skij rabočij, 2013, pp. 59-64.

⁸⁸⁰ Tels qu'ils étaient conceptualisés par Dziga Vertov, par exemple, à travers son concept de « vie à l'improviste ». Voir à ce propos Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971, pp. 100-107. Ce cinéaste subit de plein fouet ce resserrement du contrôle stalinien.

marché, dans sa volonté de dépasser la spontanéité et le hasard⁸⁸¹, implique aussi qu'il ne peut plus y avoir de place pour l'inattendu⁸⁸². *Maîtrise, contrôle et planification* s'opposent en tous points au « *sauvage* », au *spontané* et à l'*imprévu*. Les conséquences s'en font ressentir dans les films produits au niveau esthétique, pratique et aussi, comme on le verra, en termes de représentations.

b) L'expédition comme motif

En conséquence de cette planification appliquée à l'art cinématographique, les pratiques expéditionnaires disparaissent pour être intégrées aux récits filmiques. La cinématographie soviétique n'évacue pas la thématique de l'expédition, porteuse d'aventures dans un pays qui se constitue autour de la notion centrale d'espace. La représentation de l'étendue sans fin [*prostor*] des espaces « inconnus » est un trope visuel qui parcourt la culture russe puis soviétique. En effet, si les textes russes du XIX^e siècle (picturaux ou littéraires) évoquent l'absence d'horizon et le vide de cet espace sans limites à la conquête impossible⁸⁸³, ceux de l'époque soviétique renversent le rapport en faisant de l'utopie de la conquête une priorité⁸⁸⁴. Les textes staliniens, en particulier, sont marqués par une centralité paradoxale de la périphérie dans le paysage et l'insistance sur la distance est aussi forte que l'est l'affirmation que cette distance peut être raccourcie comme par magie⁸⁸⁵.

Pour annihiler la distance de l'étendue soviétique, les films à thèmes sibériens autochtones évacuent tout simplement la présence des peuples de Sibérie occidentale, tels les Khantys ou les Chors, relativement absents du texte filmique fictionnel soviétique, car trop « centraux ». Les peuples les plus représentés dans le cinéma soviétique sont aussi les plus éloignés du centre (dans l'ordre décroissant) : les Tchouktches, les Nanaïs, les Évenks⁸⁸⁶ et les

⁸⁸¹ Sheila Fitzpatrick, *Le Stalineisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 30*, Paris, Flammarion, 2002 [1999].

⁸⁸² Graham Roberts, *Forward Soviet!*, *op. cit.*, 1999, p. 140.

⁸⁸³ Ils expriment en cela la spécificité de l'empire terrestre et continu de l'Empire russe (par rapport aux empires « classiques » de l'historiographie sur le modèle franco-britannique). Nancy Condee, « Tales told by nationalists », in Mark Bassin, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 49.

⁸⁸⁴ Emma Widdis, « Russia as space », in Simon Franklin, Emma Widdis (dir.), *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 30-49 ; Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁸⁸⁵ Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (dir.), *The Landscape of Stalinism : The Art and Ideology of Soviet Space*, Londres-Seattle, University of Washington Press, 2003.

⁸⁸⁶ Craig Campbell remarque avec ironie que l'Évenkie (ou le territoire de Turukhansk), bien que située conceptuellement à la périphérie du territoire soviétique, en forme le centre géographique. Craig Campbell, *Agitating Images*, *op. cit.*, p. 2.

Nénètses⁸⁸⁷. L'Autre de l'intérieur est à la fois éloigné et proche : il est citoyen soviétique, mais, par sa distance culturelle redoublée par la distance géographique, il est différent. Le concept reprend la logique eurocentrée, que l'on retrouve dans les relations de voyage et les écrits des explorateurs européens, et qui veut que, plus le peuple est éloigné géographiquement, plus il est repoussé aux marges de l'humanité⁸⁸⁸. En Union soviétique, on retrouve ce concept réinterprété en ces termes : plus le peuple est éloigné géographiquement du centre (notamment vers l'Est), plus il est arriéré sur l'échelle de développement historique. Les ciné-expéditions exprimaient cinématographiquement une certaine distance culturelle et géographique. Celle-ci est annulée par la mise en scène du maillage géographique de l'Union. La distance est à la fois abolie et réaffirmée paradoxalement par le choix des peuples filmés.

Au sein de cette rhétorique, le motif de l'expédition joue un rôle central pour figurer la distance et l'annihiler en même temps. Ainsi le récit de *La Fille du Kamtchatka* est organisé autour d'une expédition géologique, qui vient faire écho aux ciné-expéditions qui ne sont alors plus à l'honneur. Le trépied de l'appareil de mesure topographique reprend le rôle de la caméra héroïsée dans les films de la décennie précédente⁸⁸⁹ (Fig. 33).

**Figure 33. Substitution du trépied de la caméra expéditionnaire
par le trépied de l'appareil de mesure topographique.**
Captures d'écran, *La Fille du Kamtchatka*

Par ailleurs, l'expédition de ces géologues dans ce film de 1937, partis à la recherche d'un gisement de pétrole au Kamtchatka, répond au film *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, qui, près de dix ans plus tôt, par le biais des plans « informatifs » renseignant sur

⁸⁸⁷ Voir le tableau statistique de la représentation par peuples dans les films de fiction en annexe.

⁸⁸⁸ Virginie Vaté, « Le Rituel de mort volontaire : rendre l'âme pour perpétuer la vie », *Chemins d'étoiles*, n° 10, février 2003, p. 55.

⁸⁸⁹ Notons que l'appareil de mesure topographique est déjà présent dans des films plus anciens, tel *La Terre a soif* (*Zemlja žaždët*) de Julij Raizman en 1930.

la valeur potentielle que recélait la région. Les deux films, rappelons-le, sont issus d'expéditions dirigées par Litvinov. Ce jeu intertextuel entre les deux films (qui s'exprime dans de nombreux autres points⁸⁹⁰) manifeste également l'écart temporel entre les deux tournages, écart marqué par un changement dans l'appréhension du territoire.

On retrouve le motif de l'expédition géologique dans *Gaïtchi*. Outre les films qui entrent dans le corpus de cette thèse, on peut également citer parmi les œuvres contemporaines qui mettent en scène des expéditionnaires *Les Sept Braves* et *Le Lac doré*, et d'autres films plus tardifs qui consacrent la figure de l'expéditionnaire, en particulier le géologue : *La Sombre Rivière Vangour* (*Xmurij Vangur*, Anatoli Dudourov, 1959), *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*, versions de 1961 réalisée par Agasi Babaïan et de 1975 signée Akira Kurosawa) ou *L'Esprit maléfique de Iambouï* (*Zloj dux Jambuja*, Boris Bouneev, 1978). D'autres œuvres célèbrent la figure du géologue, sans quitter le centre urbain, comme *La Maison où je vis* (*Dom, v kotorom ja živu*, Lev Koulidjanov, Iakov Segel, 1957). La présence répétée de cette figure réaffirme l'importance de l'expéditionnaire dans le cinéma soviétique.

L'expédition a désormais lieu sur un territoire soviétique formé et fermé, et où les moyens de communication relient les différents points du pays. Cette mise en scène est à mettre en relation avec la carte du territoire cinématographiquement conquis publiée par *Iskusstvo kino*. Ainsi, *La Fille du Kamtchatka* débute par le retour de Natacha au pays grâce à une liaison en bateau, tandis que, au cœur de la taïga des Nanaïs de *Gaïtchi*, un aéroport rattache l'Extrême-Orient au centre, comme dans *Les Romantiques*, où la liaison avec la Tchoukotka se fait aussi par avion. Bien que l'intrigue d'*Alitet* se situe entièrement en 1923, le film affirme l'unicité du territoire soviétique en convoquant l'argument historique et impérial, grâce à la séquence où les deux bolcheviks en partance (en traîneau à chiens) pour la soviétisation des Tchouktches s'arrêtent pour se recueillir au pied du monument à l'explorateur Dejnev, passé au même endroit en 1648. Le quadrillage du territoire permet ainsi, après la phase de découverte et d'appropriation filmique des ciné-expéditions, de montrer un mouvement inverse : de la périphérie au centre. Les expéditionnaires sont chargés de renvoyer vers le centre le pétrole du Kamtchatka (dans *La Fille du Kamtchatka*) ou les résultats obtenus par l'expédition (dans *Gaïtchi*). Dans ce dernier film, le motif est dédoublé par l'envoi de cadeaux à Staline par les enfants du village nanaï (Fig. 34). Les moyens de

⁸⁹⁰ Dans *La Fille du Kamtchatka*, on retrouve le motif du journal d'expédition, qui était la raison d'être de *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, film se présentant comme un ciné-journal d'expédition.

communication permettent l'envoi des richesses des confins vers le centre, présenté comme un remerciement à travers le motif des cadeaux à Staline.



Figure 34. Le retour de la périphérie vers le centre : envoyer les résultats de l'expédition géochimique⁸⁹¹ mais aussi les cadeaux des enfants nanaïs à Staline.

Captures d'écran, *Gaitchi*

Enfin, cette mise en scène de l'expédition intégrée à la narration permet de pérenniser le personnage du guide autochtone. Le Kamtchadale Kirik (dans *La Fille du Kamtchatka*) et le Nanaï Oloni (dans *Gaitchi*) trouvent ainsi une fonction à la fois traditionnelle et soviétique dans la nouvelle société : traditionnelle, car les explorateurs *loutchas* des confins du Nord et de l'Extrême-Orient ont souvent utilisé des guides locaux depuis les premiers temps de l'expansion vers l'Est ; soviétique, car la fonction est ici adaptée au nouveau contexte d'urbanisation et d'exploitation industrielle des ressources⁸⁹². La soviétisation de la fonction traditionnelle est illustrée par la scène finale de *La Fille du Kamtchatka* : l'ingénieur Rojnov finit par trouver du pétrole à l'endroit même indiqué par Natacha, non sur la foi de recherches scientifiques, mais grâce au souvenir des récits de la grand-mère de l'ingénieure kamtchadale⁸⁹³. Ici, l'alliance des connaissances autochtones, basées sur la tradition, et de la

⁸⁹¹ Traduction du carton : « Dans la taïga profonde et inexplorée de l'Extrême-Orient, une expédition de recherche géochimique d'une grande importance en termes de défense est en hivernage. Les résultats du travail estival doivent être expédiés d'urgence à Moscou. »

⁸⁹² Cette fixation du motif de l'Autre autochtone dans le rôle « naturel » de guide se retrouvera également dans la cinématographie ultérieure à travers le personnage de plus en plus stéréotypé du guide autochtone (voir le chapitre 6).

⁸⁹³ « Kamtchadale » est une catégorie problématique, car flottante quant à la question de l'autochtonie. Le terme, qui servait à l'origine au XVIII^e siècle à désigner les Itelmènes, peuple autochtone du Kamtchatka, a évolué et renvoie désormais aux descendants métisses d'Itelmènes, de Koriaks, de Tchouvantses et de Russes installés dans la péninsule aux XVIII^e-XIX^e siècles (« Kamčadaly », *Bol'čaja sovetskaja ènciklopedija*, Moscou, Sovetskaja Ènciklopedija, 1970 ; Youri Mazourov, « Kamčatskaya oblast' », in Mark Nutall (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, Vol. 2, New York-Londres, Routledge, p. 1056). À la fin du XIX^e siècle, le terme a désigné l'ensemble des peuples autochtones du Kamtchatka (Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 98). À l'époque soviétique, leur inclusion parmi les « peuples du Nord » dépend de la façon dont on les perçoit (Itelmènes ou métisses). Lors

science soviétique permet d'entrer pleinement dans la modernité, comprise alors comme l'industrialisation⁸⁹⁴. C'est la rencontre et la collaboration entre les deux mondes qui permettent de passer d'un territoire décrit comme quasi sauvage à une terre soviétisée.

Les films à thème autochtone du Nord connaissent ainsi une transformation dans la décennie 1930. On passe de films qui mettent en avant un fort caractère exploratoire à une vision fabriquée et reconstituée de sa propre pratique. Les changements institutionnels dans l'industrie du cinéma jouent un rôle de premier plan dans cette transformation en resserrant le contrôle sur les cinéastes qui, à défaut de pratiquer l'expédition, la recréent à l'écran.

du recensement de 1926, une seule catégorie ethnique comptabilise les Itelmènes et les Kamtchadales, tout en les différenciant selon la langue parlée (Francine Hirsch, *Empire of Nations*, *op. cit.*, p. 330 ; Boris Chichlo, « Les autochtones et leur environnement : entre la colonisation et la perestroïka », *Questions sibériennes* « *Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka* », n° 3, 1993, p. 41). La catégorie disparaît ensuite complètement des statistiques ethniques (dès le recensement de 1939). En conséquence, les Kamtchadales ne font pas partie officiellement des « Petits Peuples du Nord ». Il est cependant important de prendre en compte le fait que Litvinov les considère comme des autochtones. Pour lui, il s'agit d'un « peuple indigène de la presque île [du Kamtchatka], qui parle russe et qui par l'origine se classe parmi les indigènes » (Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, *op. cit.*, p. 76).

⁸⁹⁴ On note la même mystique de la collaboration dans le cinéma australien où les Aborigènes sont figurés comme « ayant hâte de voir leurs communautés envahies par des étrangers afin qu'ils partagent leur savoir avec eux ». Houston Wood, *Native Features. Indigenous Films from around the World*, New York-Londres, Continuum International, 2008, p. 50.

2) Une vision de la politique soviétique des nationalités réalisée à l'écran

A) La fin de l'injonction ethnographique au cinéma, répercussion de l'« indigénisation silencieuse »

Outre l'instauration de l'orthodoxie esthétique imposée par le réalisme socialiste et les velléités d'économie et de contrôle, une des raisons de la baisse du nombre de films sur le thème autochtone du Nord et du rapprochement des tournages est la fin de l'injonction ethnographique. Si la fin des années 1920 avait constitué une période propice au style ethnographique décliné en ciné-expéditions ou ethnografictions, à partir du milieu des années 1930, celui-ci disparaît des productions cinématographiques. À partir de 1933-1934, la politique de promotion des cultures et minorités nationales, et donc l'indigénisation, autrefois mises en avant dans les politiques publiques, sont revues à la baisse, même si elles restent une préoccupation constante pour les autorités à un niveau interne, ce que Terry Martin a nommé l'« indigénisation silencieuse⁸⁹⁵ ». En 1934, le Comité central exécutif abolit formellement les quotas réservés [*bronja*] aux minorités nationales dans l'enseignement supérieur⁸⁹⁶ et décrète officiellement la suppression du terme controversé de « nationalité culturellement arriérée ». La lutte contre le chauvinisme grand-russe est reconfigurée en campagne d'« amitié entre les peuples » afin d'éviter le développement des nationalismes. Il en résulte que le peuple russe devient l'agent unificateur de l'État soviétique multiethnique, ce qui aura pour effet un renforcement de la culture et de la langue russes.

Bien que l'Institut des peuples du Nord, institution d'enseignement supérieur dédiée aux nationalités du Nord et basée sur la discrimination positive, continue de fonctionner⁸⁹⁷, on note des changements dans la politique soviétique envers ces populations. L'évolution de l'approche conceptuelle commence fin 1928 avec une appréhension soviétique de l'ethnographie qui se veut utilitariste et devient une science auxiliaire de l'histoire. La nouvelle science soviétique doit participer à la construction de l'avenir radieux et liquider les survivances du passé dont les peuples du Nord sont une des incarnations. Il s'agit également d'appliquer le modèle marxiste-léniniste de la lutte des classes aux sociétés autochtones

⁸⁹⁵ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., pp. 372-393.

⁸⁹⁶ Terry Martin note toutefois que, dans les faits, cette disposition n'a que très peu d'effets sur le système de recrutement. *Ibid.*, pp. 373-374.

⁸⁹⁷ Ol'ga Ivanova Eremeeva, « Institut narodov severa v 1930-e gg.: pervye šagi », *Izvestija altajskogo gosudarstvennogo universiteta*, n° 4-1, 2010, pp. 91-97.

jusque là perçues comme des cultures fonctionnant sur le modèle du communisme primitif⁸⁹⁸. Le Comité du Nord adopte la vision « classiste » en 1929⁸⁹⁹ avant d'être purement et simplement liquidé en 1935. Les soviets claniques, créés en 1926 dans un souci d'adaptation aux sociétés autochtones, sont transformés en 1932 en soviets standard, sans plus aucune spécificité⁹⁰⁰. Les bases culturelles, villages-modèles et missions communistes dans le Nord, désormais passées sous administration du GUSMP comme tout ce qui relevait des compétences du Comité du Nord, cessent officiellement d'exister en 1936⁹⁰¹. Enfin, l'alphabet unifié pour les langues du Nord, créé en 1930 sur le modèle de l'alphabet latin, afin d'exporter la Révolution hors des frontières de l'URSS, est aboli en 1938 pour passer aux caractères cyrilliques⁹⁰².

Les films sont à l'unisson de la politique d'indigénisation silencieuse qui suggèrent que la politique des nationalités a rempli sa fonction et que la mission de sauvetage des « petits peuples » est accomplie. Tout au long de cette période, la question nationale passe à un second plan des préoccupations dans la presse ou dans les documents émanant des différentes institutions qui produisent les œuvres. Celles-ci se préoccupent désormais en priorité des personnages et de leur sens civique soviétique, mettant en avant une vision de la mission soviétisatrice accomplie. Ainsi la passivité et la couardise du Kamtchadale Kirik dans *La Fille du Kamtchatka* (qui, par déception amoureuse, abandonne l'expédition géologique dont il est le guide) est récriminée⁹⁰³ tandis que le patriotisme du Nanaï Gaïtchi (qui risque sa vie pour empêcher un secret vital à l'URSS de passer aux mains de l'étranger) dans le film

⁸⁹⁸ Les peuples du Nord sont appréhendés comme des sociétés relevant du communisme primitif, c'est-à-dire des communautés situées au-dessus du stade tribal et en dessous du stade industriel de nation. Yuri Slezkine, « The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938 », art. cit., pp. 476-484.

⁸⁹⁹ Art Leete, *La Guerre du Kazym*, op. cit., p. 54.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰¹ Pour un bilan prémonitoire, voir I.M. Suslov, « Pjatnadcat' severnyx kul'tbaz », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1934, pp. 28-37. Signalons que les lieux en tant que tel et les services qu'ils proposent (écoles-internats, coopératives, etc.) continuent dans la pratique à exister. Par exemple, la base culturelle de Tchoukotka devient « base économique et culturelle » [xoz'jajsnvenno-kul'turnaja baza] en 1936. T.Z. Sëmuškin, « Čukotskaja kul'tbaza », *Sovetskaja Arktika*, n° 6, 1936, pp. 84-86.

⁹⁰² Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 242, 291. Le retour au cyrillique est concomitant à la préoccupation d'unité linguistique qui s'incarne à partir de 1938 dans l'obligation de l'apprentissage de la langue russe. Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette Cadiot, Dominique Arel, Larissa Zakharova (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Editions, 2010, pp. 5-33.

⁹⁰³ Sténogramme « Devuška s Kamčatki », sans indication précise (il semble qu'il s'agisse du sténogramme de visionnage du film en version parlante), 21 janvier 1937, intervention de Sokolovskaja, RGALI 2450/2/485/71. Voir également N. Cebenکو, « Xaltura, stoivšaja million », *Kamčatskaja Pravda*, août 1937, art. cit. ; A. Dubinskij, « Devuška s Kamčatki », *Kamčatskaja Pravda*, août 1937, art. cit.

éponyme est loué⁹⁰⁴. Les autochtones du Nord doivent être montrés à l'écran comme loyaux à la nation soviétique dont ils sont désormais une part indivisible.

B) Mise en scène de la « mission soviétisatrice accomplie »

a) Gaïtchi : l'enfant nanaï, fils de la patrie soviétique

Gaïtchi est un exemple particulièrement parlant de cette vision d'une mission accomplie. L'histoire est celle d'une expédition scientifique qui commence son hivernage dans la taïga. Les résultats du travail estival revêtent une grande importance pour la défense nationale et doivent être rapidement acheminés à Moscou. Le matériel chiffré est envoyé avec l'ingénieur Sapov. C'est l'ancien partisan Oloni, un Nanaï, guide chevronné, qui l'accompagne au lieu d'atterrissage de l'avion. En chemin, l'inspecteur Petrov, qui contrôle les expéditions géologiques, se présente de manière inattendue à Sapov. En réalité, Petrov est l'ancien garde blanc Ianyga, désormais à la solde des services secrets japonais. Le but du saboteur est de s'emparer des documents secrets et de s'enfuir à bord de l'avion vers l'étranger. Il assassine Oloni qui risque de le reconnaître. Ianyga, accompagné de Sapov et du fils d'Oloni, le pionnier Gaïtchi, qu'il a recruté, se rend au lieu d'atterrissage de l'avion. Ayant surpris une conversation entre Ianyga et Sapov, Gaïtchi est convaincu que ses compagnons de voyage sont des ennemis du peuple soviétique. Le garçon court au campement et soulève les Nanaïs, dont son institutrice Nan. Gaïtchi retient l'avion juste avant le décollage. Les garde-frontière, arrivés à temps, arrêtent les ennemis.

Le film, qui se présente comme une illustration du « combat de *l'ensemble du peuple soviétique* contre les saboteurs et les espions⁹⁰⁵ », choisit de manière très appropriée de mettre sur le devant de la scène des personnages nanaïs, un peuple vu comme voué à l'extinction sous le régime tsariste, régénéré par la Révolution et la soviétisation et qui, ayant trouvé une place dans la patrie multinationale de l'Union, la défend avec ferveur contre l'ennemi étranger⁹⁰⁶. Le film décrit les Nanaïs comme faisant désormais partie indéfectible de cet

⁹⁰⁴ A. Finogenov, « Gajči », *Komsomol'skaja Pravda*, 20 octobre 1938, p. 4. Voir également le matériel publicitaire conservé dans le dossier du film au Gosfilmofond qui insiste sur le thème patriotique. GFF 1/3/1/427.

⁹⁰⁵ Material k annotaci « Gajči » dlja rabotnikov XPO GUK (non signé non daté), RGALI 2450/2/398/19. Les italiques sont de moi.

⁹⁰⁶ Ce fait est souligné par cette appréciation conservée dans les archives : « En termes de matériau, l'auteur a très heureusement (*udačno*) choisi un coin de taïga et de situer son sujet parmi les Nanaïs, un peuple mal connu du grand public. » Material k annotaci « Gajči » dlja rabotnikov XPO GUK (non signé non daté), RGALI 2450/2/398/19.

ensemble supranational. Le personnage de l'espion à la solde de l'étranger, qui devient, à partir de la seconde moitié des années 1930, la figure privilégiée de l'ennemi, vient renforcer la cohésion de la patrie soviétique. Face à lui, le personnage du pionnier, omniprésent dans le film d'espionnage⁹⁰⁷, incarné par le Nanaï Gaïtchi, est censé personnifier l'enfant de la patrie soviétique. Le film étant principalement destiné aux enfants, son contenu idéologique revêt une importance particulière.

La Direction générale du cinéma (GUK) repère ce procédé scénaristique (le choix d'un peuple du Nord) et se félicite que les héros, Gaïtchi, son père Oloni⁹⁰⁸ et l'institutrice Nan, soient des Nanaïs, c'est-à-dire, selon les représentants de la direction du cinéma soviétique :

des représentants d'un petit groupe national [*narodnost'*] de l'Union soviétique, groupe national réduit à l'indigénat par l'autocratie tsariste, laissé dans un état inférieur de développement et condamné à l'extinction [*vymiranie*]. En déployant le thème du patriotisme et de l'amour de la patrie à travers l'image de héros nanaïs, le scénario montre en même temps les résultats de notre politique des nationalités⁹⁰⁹.

Pour illustrer cette politique et son achèvement, les trois personnages principaux se présentent comme des figures idéales typiques d'autochtones soviétisés rêvées par le pouvoir : Oloni est membre du Parti, ancien partisan pendant la guerre civile ; Nan est une institutrice qui « a visiblement terminé l'Institut des peuples du Nord⁹¹⁰ » ; quant au pionnier Gaïtchi, « il est la représentation caractéristique des conditions de vie actuelles des peuples qui, autrefois sans droit, sont devenus des citoyens de plein droit dans les conditions offertes par l'Union soviétique, qui ont trouvé une patrie et ont grandi moralement⁹¹¹ ».

Le personnage de l'enfant pionnier figure ici une filiation déviée. Son père, Oloni, est tué par l'ennemi du peuple au cours du film et Gaïtchi se retrouve orphelin (il n'a pas de mère). Cette situation est redoublée dans le scénario par la mort de l'institutrice Nan peu après qu'elle a exprimé son projet de devenir sa mère adoptive. Le pionnier passe de l'état de fils biologique du guide autochtone à celui de pupille de la nation soviétique : un des plans finaux

⁹⁰⁷ A.V. Fedorov, « V setjax špionaža : analiz stereotipov sovetskix fil'mov o špionax 1930-x godov na mediaobrazovatel'nyx zanjatijax v studenčeskoj auditorij », *Mir naučnyx issledovanij*, n° 9-10, 2012, pp. 8-13.

⁹⁰⁸ Orthographié Orono dans le document de production.

⁹⁰⁹ Zaključenie po režisserskomu scenariju « Gajči », signé du directeur provisoire XPU (Xozjajstvenno-proizvodstvennyj upravlenie) GUK Kladovikova, daté 3 août 1938, RGALI 2450/2/398/11.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*

le montre comme symboliquement adopté par le geste du soldat de l'Armée rouge (Fig. 35). Gaïtchi est devenu un « fils dévoué de notre patrie⁹¹² », comme le note la presse.



Figure 35. Le pionnier nanaï Gaïtchi, fils de la patrie soviétique.
Capture d'écran, *Gaïtchi*.

La filiation est ici déviée : de nanaï à soviétique. La scène des funérailles d'Oloni marque cette déviation symbolique et politique par la remise à Gaïtchi de la carabine que lui réservait son père pour sa première chasse à l'ours, carabine qui change désormais de fonction : elle doit maintenant servir à l'exécution de l'ennemi du peuple. La transmission de la culture de père en fils est détournée vers le service à la nation soviétique. Le pionnier nanaï Gaïtchi est ici une version atténuée du mythe de Pavlik Morozov élevé en martyr à la même époque pour avoir préféré placer sa loyauté envers l'État soviétique avant son ascendance familiale⁹¹³.

b) La Fille du Kamtchatka : une vision du Nord tel qu'il doit être

On retrouve la même déviation de la filiation et de la loyauté dans *La Fille du Kamtchatka*. Natacha la Kamtchadale, devenue ingénieure au terme de cinq années d'études à Moscou, se détourne de son premier amour, son « pays » le guide Kirik, pour succomber à

⁹¹² A. Finogenov, « Gajči », *Komsomol'skaja Pravda*, 20 octobre 1938, p. 4.

⁹¹³ Morozov Pavel (Pavlik) Trofimovič (1918-1932). Selon le mythe forgé par les autorités, Pavlik, après qu'il a dénoncé son père pour activités antisoviétiques, est assassiné par des membres de sa famille. L'État en fait un héros et un modèle pour les enfants soviétiques. Des statues lui sont élevées, des œuvres d'art sont consacrées à son culte (dont le film non diffusé d'Èjzenštejn, *Le Pré de Béjine* [*Bežin lug*], en 1937). Sur la figure de Pavlik Morozov et les difficiles relations père-fils au cinéma, voir Cécile Vaissie, « Pavlik Morozov, l'enfant dénonciateur, et le clan Mikhalkov », *Regards sur l'Est*, n° 64, 2013, http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1411 (consulté le 10 février 2017).

son nouveau semblable, l'ingénieur russe Rojnov (Fig. 36).

Figure 36. Après sa formation soviétique, Natacha reporte son amour pour le guide kamtchadale Kirik sur l'ingénieur russe Rojnov.
Captures d'écran, *La Fille du Kamtchatka*.

Ce motif de la déloyauté s'inscrit plus largement dans la tendance russe, puis soviétique, de dépeindre la famille comme lieu de la trahison. À partir des années 1920, littérature et cinéma sont le théâtre d'une surenchère dans les formes de la trahison familiale reconceptualisée par la Révolution. Le thème du renoncement (des enfants à leurs parents, des parents à leurs enfants ou des femmes à leurs maris) devient la norme dans les œuvres filmiques des années 1930 : il faut « trahir celui qui a trahi », comme par exemple dans *La Carte du Parti* (*Partijnnyj bilet*, 1936 d'Ivan Pyriev)⁹¹⁴. En choisissant une femme comme personnage principal, le scénariste de *La Fille du Kamtchatka* détourne la filiation à venir. Ici la fonction au sein de la société soviétique (le statut d'ingénieur) prend le pas sur le critère ethnique, en conformité avec le reste du cinéma soviétique sur d'autres nationalités soviétiques, où la solidarité de classe doit prendre le pas sur la solidarité ethnique⁹¹⁵. Dans *La Fille du Kamtchatka*, même le sentiment amoureux ne semble pas échapper à la soviétisation. L'union annoncée de la Kamtchadale à un Russe permet de mettre en scène l'assimilation. Le mariage mixte figure ici la prévalence de l'« amitié entre les peuples » à l'entre soi ethnique.

La fonction d'ingénieur de Natacha est censée figurer le futur du Kamtchatka où les représentants des peuples du Nord, débarrassés de leur arriération, embrasseront des carrières modernes. Cet aspect est souligné par les spectateurs qui expriment leur opinion lors des

⁹¹⁴ Catherine Géry, *Kinofabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016, chapitre « La famille, lieu de la trahison (parcours littéraire et cinématographique en Russie et en URSS) », pp. 165-176

⁹¹⁵ Valérie Pozner, « Le Cinéma contre l'antisémitisme », in Natacha Laurent, Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaica*, op. cit., p. 158 ; Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., pp. 283-323.

avant-première. Ainsi le spectateur Martynov, qui se présente comme un représentant d'un des peuples du Nord (natif de la côte de la mer d'Okhotsk, sans donner plus de précisions), exprime l'invraisemblance du personnage de Natacha tout en soulignant sa vraisemblance dans l'avenir :

Ce qui n'est pas vrai dans le film, c'est de montrer une fille autochtone du Nord [*devuška severnyx narodov*] ingénieure. Jusqu'à présent, il n'y a pas un seul ingénieur natif des peuples du Nord. Il y a beaucoup d'instituteurs et peut-être y aura-t-il des ingénieurs. [...] On ne peut pas dire que le film ne serve à rien. Le film est très bon. Il montre le futur du Kamchatka, c'est-à-dire quand des cadres ingénieurs seront issus des peuples du Nord⁹¹⁶.

Il est possible que ce Martynov soit un étudiant de l'Institut des peuples du Nord de Leningrad, ce qui expliquerait sa présence à la projection (le district de Smolny où a lieu la projection est une entité administrative de la ville de Leningrad), sa connaissance de la situation des cadres issus des peuples du Nord et sa foi dans l'avenir.

Le film met ainsi en scène une vision du futur, de manière relativement conforme avec l'interprétation du réalisme socialiste par les cinéastes de la période. La conférence pansoviétique sur le cinéma de 1935 a adopté la doctrine du socialisme réaliste. Le « développement révolutionnaire de la représentation véridique et historiquement concrète de la réalité » imposé par le dogme de la « méthode officielle de création » est figuré dans les films par une représentation de l'avenir radieux dans le présent. Celui-ci aboutit invariablement à une vision utopique sur le modèle des contes de fées⁹¹⁷. Le cinéma devient ainsi un élément essentiel dans la création d'une « réalité alternative⁹¹⁸ » voulue par le régime stalinien. Selon les responsables de la politique culturelle, l'artiste réaliste socialiste ne prend

⁹¹⁶ Stenografičeskij otčet. Smol'ninskij lektorij. Obsuždenie kartiny « Devuška s Kamčatki », 5 avril 1937. Intervention de Martynov. RGALI 1966/1/183/51ob-52. Voir également la réaction de la spectatrice Makarova, qui se présente comme femme au foyer et députée au soviet de Leningrad. Stenogramma Leningradskoj lektorij. Obsuždenie novogo fil'ma proizvodstva fabriki Mosfil'ma « Devuška s Kamčatki », 20 mars 1937. RGALI 1966/1/183/34.

⁹¹⁷ Dont les comédies musicales staliniennes sont les meilleurs exemples. Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., pp. 78-88. Voir également Richard Taylor, « La Comédie musicale stalinienne : quelques propositions », in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*, op. cit., pp. 83-94, et sa version augmentée, « But Eastward, Look, The Land is Brighter: Towards a Topography of Utopia in the Stalinist Musical », in Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (dir.), *The Landscape of Stalinism*, op. cit., pp. 201-215.

⁹¹⁸ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., p. 134 ; voir également Oksana Bulgakova, « Sovetskoe kino v poiskax "obščej modeli" », art. cit., pp. 146-165 .

pas la réalité telle qu'elle est, mais *telle qu'elle sera*⁹¹⁹. Le cinéma documentaire sur la thématique n'échappe pas à cette tendance comme dans le film *Sibérie soviétique* (*Sibir' sovetskaja*) réalisé par Litvinov en 1940 : les personnages autochtones filmés (dont la nationalité n'est pas précisée) sont montrés acquis à la modernisation soviétique dans leur costume national, en train de lire le journal, d'accoucher à l'hôpital, tandis que le film s'achève par la grandiose transformation de la nature sibérienne en espace urbain toujours plus industrialisé.

Bien que public et cinéastes soient plus ou moins conscients d'une représentation filmique du futur comme le montre l'extrait du sténogramme de l'avant-première de *La Fille du Kamtchatka*, cette vision de la mission soviétisatrice accomplie reste problématique. Ceci est sans doute l'une des raisons qui pousseront par la suite les scénaristes et créateurs de films à relocaliser leurs récits dans le passé. En effet, cette mise en fiction de l'accomplissement de la politique des nationalités entre en contradiction avec les soulèvements autochtones contre le régime qui se multiplient en Sibérie et dans le Nord au fil des années 1930 et 1940 et qui ne sont pas circonscrits aux 26 peuples du Nord mais concernent aussi les peuples plus nombreux (Iakoutes-Sakhas, Bouriates, Altaïens, etc.). Ces révoltes ne sont cependant qu'une des multiples formes de protestation contre la soviétisation qui voit le jour parmi les peuples autochtones de Sibérie et du Nord : ignorance et évitement de la loi soviétique, plaintes formelles déposées auprès des instances en charge (entre autres Comité du Nord), abattage de troupeaux (surtout lors de la collectivisation), etc. L'historien Art Leete qualifie ce phénomène de non exceptionnel parmi les peuples autochtones dans les années 1920-1940 et de non spécifique à un groupe ou un autre tout en restant le plus souvent localisé et circonstancié⁹²⁰.

Cependant, en contradiction avec la réalité du terrain, que les cinéastes ne visitent plus de toute façon, la vision d'une politique des nationalités achevée et réussie se construit dans les films tout au long de la période. Prenons simplement pour exemple cette phrase du conseil artistique du studio Gorki qui produit *Alitet* à la fin des années 1940 et qui se réjouit que le « finale du scénario porte sur la *réalisation* de la politique des nationalités du pouvoir

⁹¹⁹ Selon la formule de l'ancien commissaire du peuple à l'Instruction publique A.V. Lunačarskij en 1933. Richard Taylor, Ian Christie (dir.), *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres, Routledge, 1994, p. 327.

⁹²⁰ Art Leete, « Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s », art. cit.

soviétique⁹²¹ ». Cette vision de la mission accomplie n'est pas propre au cinéma et on la retrouve dans la littérature romanesque du milieu des années 1930⁹²².

Partant du principe que la politique des nationalités a été menée à bien, l'injonction ethnographique disparaît en ce qui concerne les films à thème autochtone du Nord. L'ethnographique devient même au fil du temps un élément parasite à éliminer des scénarios. Ainsi, le scénario d'*Alitet* doit être retravaillé pour reléguer au second plan « l'exotique [èkzotika] et l'«ethnographisme» [ètnografizm] superflu du scénario⁹²³ » en ce qui concerne les personnages tchouktches⁹²⁴. On remarque qu'exotisme et ethnographie sont ici associés et rejetés comme deux facettes d'une même erreur politique, alors que, dans les années 1920, les deux notions étaient opposées.

Ce changement de direction a lieu au milieu des années 1930 et c'est encore le film de Litvinov, *La Fille du Kamtchatka*, réalisé dans cette période de reconceptualisation de la vision des nationalités à l'écran, qui en subit les inconvénients. Bien que le réalisateur ait changé ses pratiques de tournage (il emploie une équipe technique et un casting entièrement professionnel et *loutcha*), certaines scènes sont tournées dans un village évène (les Évènes sont nommés Lamoutes dans le film) selon l'usage recommandé une décennie auparavant. Les scènes en question présentent là encore une vision soviétisée et montrent des Évènes rassemblés pour une célébration à la soviétique sous le portrait du ministre de la Défense de l'URSS, Kliment Vorochilov : chants et danses, sports nationaux (lutte), jeux pour enfants (course en sacs) et course de traîneaux qui se termine sous une banderole qui proclame : « Vive la fraternité [*bratstvo*] des peuples de l'URSS » (Fig. 37). La scène illustre le slogan stalinien : « National par la forme, socialiste par le contenu ». La forme reste (sports, chants et danses nationaux), mais pour célébrer le triomphe du socialisme (la valeur soviétique de « l'amitié entre les peuples », le gouvernement), selon le principe soviétique de

⁹²¹ Zaključenie xudožestvennogo soveta kinostudii im. Gor'kogo po režissërskomu scenariju « Mister Tomson uezžaet v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », signé du directeur du studio Aggeev et du directeur du département de scénario Šnejderman (sans date 1948-1949), 2468/2/300/12. Les italiques sont de moi.

⁹²² Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, p. 299.

⁹²³ Zaključenie xudožestvennogo soveta kinostudii imeni M. Gor'kogo po scenariju T. Sëmuškina, V. Katinova i N. Kovarskogo « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 10 novembre 1948, signé par la directeur du studio Kuznecov et le directeur artistique Lukov, RGALI 2468/2/300/7.

⁹²⁴ Le film contient une longue scène de chasse aux phoques qui, à première vue, vient nuancer cette affirmation. Cependant, la lecture des archives informe sur son caractère démonstratif et performatif : la scène, en deux temps, doit montrer le passage d'une chasse « avec des moyens primitifs [...] à une chasse perfectionnée », soit l'amélioration des conditions de vie des Tchouktches induite par l'arrivée des bolcheviks. *Ispravlenija po fil'mu « Zakon bol'shoj zemli [Alitet uxodit v gory] », signé Sëmšukin et Donskoj, 30 décembre 1949, RGALI 2456/1/2036/18.*

« folklorisation » de la culture qui évacue le sens culturel pour n'en garder que le vernis⁹²⁵.

Figure 37. Une soviétisation achevée : la fête soviétique dans un village évène.
Captures d'écran, *La Fille du Kamtchatka*.

Bien qu'elles montrent des autochtones soviétisés, ces scènes semblent quand même superflues et inutiles aux yeux des administrateurs de la Direction générale du cinéma. Celle-ci demande explicitement au studio de « réduire » ces scènes⁹²⁶, ce que Mosfilm, qui produit le film, exécute⁹²⁷. Une autre lettre du GUK justifie la demande de coupe par le fait qu'il y a suffisamment de matériel évène dans le film : « Malgré la nouveauté du matériel de la course des Évènes (Lamoutes), le film abuse quelque peu de celui-ci. Il faut le montrer dans le film, mais ici ces plans sont superflus. C'est une répétition [des scènes] des rennes nomadisant qui gênent⁹²⁸. » Dans la version finale du film, la scène dure à peine deux minutes, ce qui semble

⁹²⁵ Voir à ce propos Anne-Victoire Charrin, « Culture et *folklorisation* de la culture chez les Koriaks du Kamtchatka », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et Transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, pp. 21-32.

⁹²⁶ Lettre de V. Usievich et V. Bruk du GUK à V.Ja. Babickij et E.K. Sokolovskaja de Mosfilm (sans date) RGALI 2450/2/485/35.

⁹²⁷ La demande est exécutée en février 1937. Lettre de la directrice-adjointe de Mosfilm Sokolovskaja au directeur-adjoint du GUK V.A. Usievich, le 7 février 1937, RGALI 2450/2/485/36.

⁹²⁸ Sténogramme de visionnage du film (sans autre indication), 21 janvier 1937 (vraisemblablement au studio Mosfil'm car s'y expriment, entre autres, Babickij et Sokolovskaja, respectivement directeur du studio et son

bien suffisant aux administrateurs⁹²⁹.

Même si, à l'occasion des séances en avant-première, certains spectateurs regrettent de ne pas voir plus de scènes « ethnographiques », de ne pas obtenir plus d'informations sur les peuples autochtones filmés, Litvinov lui-même semble résigné et ne plus croire au pouvoir de ces images et à leur vertu informative. Comme il le dit au public présent : « Si j'avais montré comment vivent les Évènes (Lamoutes), comment ils font paître les rennes, vous m'auriez dit que c'est ennuyeux⁹³⁰. »

En cette seconde moitié des années 1930, la tendance n'est clairement plus au style ethnographique, entendu une décennie auparavant comme une vision qui se voulait authentique et respectueuse dans sa captation de l'altérité. À la place, les films s'engagent dans la voie de la reconstitution en studio pour esquisser une vision du présent qui correspond à la vision du futur socialiste.

C) *La Tribu perdue dans le passé* : un film non réalisé de Litvinov

a) *Un remake des Gens de la forêt et une adaptation de Dersou Ouzala*

C'est dans ce contexte qu'Alexandre Litvinov, alors employé au studio de films techniques de Novossibirsk, propose un nouveau projet de film de fiction après la guerre. Le film envisagé doit porter sur un peuple d'Extrême-Orient (Oudégué ou Orotche selon les versions) et prend pour base une expédition, dans la continuité de *La Fille du Kamtchatka*. Le projet a plusieurs titres successifs, qui évoquent tous le voyage dans le « passé ethnographique » : *Depuis les ténèbres du passé (Iz t'my vekov)*⁹³¹, *La Tribu perdue dans le passé (Plemja, zabludivšeesja v vekax)*. C'est ce dernier titre qui semble s'imposer⁹³². Cependant, le film ne verra jamais le jour. Le scénario est toutefois conservé dans les archives

successeur, et Usievič du GUK [Direction générale de la cinématographie]). RGALI 2450/2/485/71. Intervention d'Usievič.

⁹²⁹ Faute de pouvoir visionner le premier montage et sans autres informations sur la première variante, il est difficile de savoir combien de temps dureraient ces plans dans la version originelle.

⁹³⁰ Stenogramma Leningradskij lektorij : obsuždenije novogo fil'ma fabriki Mosfil'm « Devuška s Kamčatki », 20 mars 1937, intervention de Litvinov, RGALI 1966/1/183/37.

⁹³¹ Otzyv S. Tolstova o literaturnom scenarij A.A. Litvinova « Iz t'my vekov », adressé au ministère du Cinéma, département des films d'éducation populaire, 29 mars 1946. GASO R-2581/1/95/1 reproduit dans I.A. Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo etnografičeskoe kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg. (na primere tvorčestva A.A. Litvinova)*, thèse de candidat, Institut d'ethnologie et d'anthropologie RAN, 2016, p. 190.

⁹³² Il semble que le titre *Les Gens de la forêt* ait été envisagé. Mais il se peut aussi qu'il s'agisse d'une erreur d'indexation, le texte ainsi nommé par les archives du RGALI n'étant pas explicite quant au titre du projet. Otzyv Grebnera G.È. na scenarij Litvinova « Lesnye ljudi – Udège » v pis'me k neustanovlennomu licu, 1946. RGALI 2014/2/111.

du ministère du Cinéma au RGALI à Moscou⁹³³. Le film non réalisé offre un cas d'étude intéressant : il révèle en creux ce qu'il n'est pas possible de filmer à cette époque.

La Tribu perdue dans le passé raconte, en flash-back, la ciné-expédition de Morozov, journaliste, voyageur, cinéaste et ethnographe, dans la taïga du Primorié 17 ans plus tôt. Le film débute dans le salon confortable d'un navire qui fait route vers l'Extrême-Orient, Morozov raconte aux passagers son périple cinématographique, où il était accompagné du cuistot Egorytch et d'un opérateur (qui n'est pas nommé autrement). En 1928, Morozov, dès sa première nuit dans la taïga, rencontre le chasseur orotche Tonguè Moulinka, ancien guide d'Arseniev et qui devient le guide de l'expédition. Les Orotches, qui seront les sujets du film, viennent à leur rencontre. Parmi eux se trouvent le jeune Lassa et le patriarche-chamane Namounka. Au village orotche, les cinéastes apprennent à les connaître et assistent à différentes activités : chasse, séance chamanique... Ensemble, ils affrontent le tigre. Quittant la taïga, les membres de la ciné-expédition emmènent Lassa à Vladivostok et le confie à l'instituteur Netchaev. Pendant que Kouksina, la femme de Lassa, l'attend tristement, Netchaev apprend à lire à Lassa. Ensemble, ils retournent au village et Netchaev construit une école soviétique pour les Orotches. Parmi ses élèves, on trouve des femmes telles que Kouksina et Mandiga. Tonguè sauve Netchaev d'une panthère dans la taïga. Le village est soviétisé : la traditionnelle fête de l'ours se déroule en même temps que la fête du Nouvel An soviétique. Mandiga est devenue institutrice et Kouksina, télégraphiste. Le film s'achève à la période contemporaine : Morozov, à l'arrivée du bateau, retrouve Tonguè pour de nouvelles aventures ensemble.

Comme on le voit, Litvinov puise dans ses souvenirs pour construire son scénario : le film se base sur sa ciné-expédition de 1928 dans le pays de l'Oussouri. Le titre du script, *La Tribu perdue dans le passé*, reprend d'ailleurs celui d'un article de presse paru en 1928 dans le quotidien *Večernjaja Moskva*, qui portait sur le peuple oudégué dans la taïga de l'Oussouri. Cet article est, selon Litvinov, à l'origine de l'idée de sa première ciné-expédition⁹³⁴. Entre *Les Gens de la forêt* et *La Tribu perdue dans le passé*, on note toutefois une différence quant à la nationalité filmée : oudéguee dans le premier, orotches dans le second. Mais cette variation semble secondaire tant les deux films ont en commun. On retrouve dans le scénario de 1946 nombre de scènes déjà présentes dans le film de 1928 : la scène de pêche à la lance, une séance chamanique exécutée par le patriarche du clan, le rituel de la femme enceinte

⁹³³ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) », G. Grebner, A. Litvinov, 1^{er} novembre 1946. RGALI 2450/2/1162. Voir la fiche technique reproduite en annexe.

⁹³⁴ Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameroj, op. cit.*, pp. 13-14.

isolée du reste de la communauté⁹³⁵, le départ d'un des personnages autochtones pour Vladivostok où, apprendra-t-on, il va au cinéma⁹³⁶. En outre, un document antérieur au scénario révèle que, dans une première version, l'action se passait dans un village oudégué et que les personnages portaient les noms des guides et assistants du tournage de 1928 : Sountsaï (Gueonka) et Akella⁹³⁷. Dans la version déposée au ministère du Cinéma, les Oudégus Sountsaï et Akella sont devenus les Orotches Tonguè et Lassa. Aussi *La Tribu perdue dans le passé* peut être considéré comme une tentative de remake des *Gens de la forêt*, près de 20 ans plus tard par le même réalisateur. Si le mode est cette fois fictionnel, les documents de préparation au tournage indiquent que Litvinov compte se rendre sur place, dans le Primorié⁹³⁸, et employer des Orotches pour les rôles de figurants et d'acteurs de complément⁹³⁹. Les personnages de Tonguè, du patriarche Namounka et de Lassa doivent être interprétés par des chasseurs orotches du village d'Ouska-Orotche⁹⁴⁰.

Tout en puisant dans la mémoire de la ciné-expédition, le film rend hommage à Vladimir Arseniev et à son œuvre, de laquelle il s'inspire. Il s'ouvre en effet sur ce texte qui défile à l'issue du générique :

Le film est consacré à la mémoire de Vladimir Klavdievitch Arseniev, célèbre voyageur russe et ami sincère des anciennes tribus de la taïga de l'Oussouri. Le scénario est basé sur le matériau constitué par les livres de V.K. Arseniev et le journal de la première ciné-expédition en Extrême-Orient qui a exploré les campements reculés du Primorié en 1928⁹⁴¹.

Le personnage de Morozov est un assemblage des figures d'Arseniev et de Litvinov. À la fois journaliste, voyageur, cinéaste et ethnographe, il cumule les qualités des deux hommes. Le scénario de 1946 s'inspire plus spécifiquement du roman le plus célèbre d'Arseniev, *Dersou*

⁹³⁵ Dans cette nouvelle version, la scène est agrémentée en voix off d'un « C'est horrible. », prononcé un personnage féminin dans l'auditoire qui écoute Morozov. De cette manière, la réprobation de cette « survivance » du passé est explicite. Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/46.

⁹³⁶ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/33, 40-42, 44-46, 64-69.

⁹³⁷ Otzyv Grebnera G.È. na scenarij Litvinova « Lesnye ljudi – Udège » v pis'me k neustanovlennomu licu, 1946. RGALI 2014/2/111/4. Le second nom est orthographié Akkela dans les Mémoires de Litvinov. Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, op. cit.

⁹³⁸ Dans les vallées des rivières Tumin, Xutu et Muli. Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/9.

⁹³⁹ Le scénario prévoit la participation des chasseurs orotches des villages d'Us'ka, Oročskaja, Kuta et Imbo. *Ibid.*

⁹⁴⁰ Respectivement S. Eminka, D. Akunka et V. Elinka. Voir la fiche technique reproduite en annexe. *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/1b.

⁹⁴¹ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/8.

Ouzala. On peut considérer qu'il s'agit là de sa première tentative d'adaptation filmique⁹⁴². La scène de la rencontre entre Morozov et Tonguè reprend presque à l'identique celle du roman, entre Arseniev et Dersou, comme l'indique le découpage technique :

[plan 66]

Morozov et l'opérateur. Soudain, on entend quelque part, tout près, le bruit de petits cailloux. L'opérateur lâche la caméra et saisit sa carabine.

— Que se passe-t-il ?, demande Morozov, sans bouger de sa place.

— Quelqu'un descend de la colline, répond l'opérateur, scrutant l'obscurité.

Les pierres bruissent à nouveau.

— Et si c'était un ours, ajoute l'opérateur. Il appuie sur la gâchette.

[plan 67]

— Ne tirez pas, je suis un humain [*streljaj ne nado, moja ljudi*], dit la voix de Tonguè qui retentit dans l'obscurité et, à cet instant, entre deux cèdres fortement éclairés apparaît Tonguè lui-même. Celui-ci semble n'avoir pas plus de 40 ans, il porte une veste et un pantalon de peau de renne lissée. Aux pieds, il a des bottes fourrées et une grande besace au dos. Il tient à la main une fourche et un vieux et lourd fusil. Il n'est pas grand, râblé et, visiblement, d'une force physique peu commune. Son visage hâlé est nettement de type mongol. Il a sur la tête un bandeau d'où dépassent à l'arrière deux petites nattes solidement tressées.

[plan 68]

L'opérateur, jetant un regard du coin de l'œil à Morozov, lâche son arme.

[plan 69]

Tonguè s'approche et dit : — Bonjour, capitaine !

Morozov répond : — Bonjour.

L'opérateur répète : — Bonjour⁹⁴³.

Tonguè utilise le langage si propre à Dersou Ouzala⁹⁴⁴ (emploi de « capitaine » à l'endroit du Russe, syntaxe russe particulière [*streljaj ne nado, moja ljudi*]), ainsi que des caractéristiques physiques similaires (âge, accessoires). Le scénario reproduit encore d'autres scènes emblématiques du roman, telle celle où Dersou-Tonguè laisse du riz, du sel et des

⁹⁴² Suivront celle de 1961, réalisée par Agasi Babajan, et celle de 1975, signée Akira Kurosawa. Voir l'analyse de ces films au chapitre 6.

⁹⁴³ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/23-24.

⁹⁴⁴ Voir l'analyse de ce langage au chapitre 6.

allumettes dans une cabane de taïga à l'attention des inconnus qui pourraient y dormir⁹⁴⁵, ou encore la scène où Dersou-Tonguè éloigne le tigre menaçant par le seul pouvoir de sa parole⁹⁴⁶. Tonguè est présenté comme l'ancien guide d'Arseniev et le scénario indique que la ciné-expédition suit le parcours de l'écrivain-voyageur⁹⁴⁷.

b) Entre mise en scène d'une société autochtone soviétisée et respect de la culture de l'Autre

Des *Gens de la forêt*, le scénario de *La Tribu perdue dans le passé* reprend également la dimension de voyage dans le passé. Ce n'est pas tant par le flash-back que ce voyage s'effectue, mais par la carte géographique que montre Morozov à son auditoire, et surtout par cette phrase d'introduction à son récit :

Je vais vous parler des mes amis, la petite et antique [*drevnyj*] tribu des Orotches ou Nani, comme ils se nomment eux-mêmes. [...] Il y a 17 ans, quand je suis allé chez eux pour la première fois, *ils vivaient exactement comme ils vivaient depuis des millénaires*⁹⁴⁸.

Le scénario reprend l'idée d'une société autochtone a-historique, figée dans le temps. Cependant, à l'heure où l'injonction ethnographique n'est plus à l'honneur, cette vision d'une société vivant dans le « passé ethnographique » n'est pas satisfaisante si elle n'est pas accompagnée d'une peinture de la mission soviétisatrice accomplie. Aussi, la fin du scénario présente la société orotche parfaitement soviétisée et intégrée à la communauté soviétique. Suite à la ciné-expédition, un instituteur russe s'installe dans le village⁹⁴⁹ ; on apprend qu'une jeune femme orotche, Kouksina (l'épouse de Lassa), est devenue télégraphiste, tandis qu'une autre, qui a bénéficié de l'école des bolcheviks, est devenue institutrice. Mais c'est surtout le personnage de Lassa, jeune homme orotche, qui sert d'illustration à ce récit de l'« enjambement des millénaires » : on apprend tout à la fin du film qu'il est devenu sergent dans l'Armée rouge et qu'il a combattu lors de la Grande Guerre patriotique où il a été décoré⁹⁵⁰. Le personnage se trouve d'ailleurs dans l'auditoire de Morozov sur le bateau, mais

⁹⁴⁵ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/97-102.

⁹⁴⁶ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/61-62.

⁹⁴⁷ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/18, 28.

⁹⁴⁸ *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/16. Les italiques sont de moi.

⁹⁴⁹ On note la présence de la scène du gramophone dans le scénario : l'instituteur présente un gramophone aux enfants pour leur faire apprendre une chanson sur la patrie et la taïga du Primorié. *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/78.

⁹⁵⁰ Le co-scénariste, Grebner, approuve cette idée. Il propose même de faire d'Akella un des soldats soviétiques ayant atteint le Reichstag de Berlin. Cette idée ne sera cependant pas intégrée à la version finale. Otzyv Grebnera

personne ne s'en était rendu compte : la transformation en citoyen soviétique étant parfaitement réussie, plus rien ne laissait transparaître son origine ethnique autochtone et « arriérée ». Le film semble donc s'intégrer parfaitement dans la rhétorique de la mission soviétisatrice accomplie : de l'arrivée de la ciné-expédition en 1928 dans un village orotche, où ceux-ci « vivaient exactement comme ils vivaient depuis des millénaires », au « bond par-dessus les siècles » de ces derniers pour entrer dans la patrie soviétique et dans le processus historique.

On trouve néanmoins dans le scénario des scènes qui nuancent ce tableau soviétisateur trop lisse. Le scénario de 1946, comme on l'a dit précédemment, reprend des scènes du film de 1928, telle la séance chamanique par le vieux Namounka, personnage construit sur le prototype de l'Oudégué Insi Amoulenska⁹⁵¹. Le script prévoit également de filmer une fête orotche traditionnelle⁹⁵². On retrouve ici la fascination des cinéastes pour la différence culturelle et les « survivances » du passé, caractéristiques des ciné-expéditions et ethnografictions de la fin des années 1920 et du début des années 1930, mais qui a singulièrement disparu depuis le passage au réalisme socialiste. Le scénario va même plus loin et fait montre d'une certaine ouverture à la culture de l'Autre. Ainsi, dans son récit, Morozov précise que les divinités orotches ont approuvé le tournage de la ciné-expédition⁹⁵³. Il justifie ainsi le tournage diégétique par des raisons non rationnelles, selon les critères soviétiques, et, surtout, octroie le droit suprême d'autoriser le tournage d'un film à une autre autorité que le puissant ministère du Cinéma et que Staline en personne, « Premier Spectateur » et censeur en chef des films soviétiques en cette époque d'après-guerre⁹⁵⁴.

À un autre moment du scénario, Morozov explique au cuistot de l'expédition que le mode de vie des Orotches constitue une forme de « communisme primitif »⁹⁵⁵. Ce concept, qui faisait consensus parmi les ethnographes du Comité du Nord, a été rapidement écarté de la théorie évolutionniste soviétique à la fin de la décennie 1920, au moment de la collectivisation et de la dékoulakisation. La conception des peuples du Nord est, à partir du Grand Tournant, intégrée au forceps à la théorie sociale soviétique, déclarée universelle, de la

T.È. na scenarij Litvinova « Lesnye ljudi – Udège » v pis'me k neustanovlennomu licu, 1946. RGALI 2014/2/111/4.

⁹⁵¹ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/40-42.

⁹⁵² *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/89-94.

⁹⁵³ Comme le résume un des auditeurs de Morozov sur le navire soviétique : « En clair, les dieux de la taïga vous ont donné une autorisation pour les prises de vue. » *Ibid.* RGALI 2450/2/1162/42.

⁹⁵⁴ Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000 ; G. Mar'jamov, *Kremlëvskij cenzor. Stalin smotrit kino*, Moscou, Kinocentr, 1992.

⁹⁵⁵ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/50.

guerre de classes⁹⁵⁶. Par cette allusion dans le script, le scénariste Litvinov tente de réhabiliter cette première approche des peuples du Nord comme sociétés sans classe, représentantes du « communisme primitif », conception qui, malgré ses imperfections, permet d'intégrer les sociétés autochtones (ici orotche) dans leur différence à l'idéologie socialiste.

Enfin, une autre scène montre le vieux Namounka, revêtu des attributs de chamane, en train de soigner Kouksina, souffrante, par le seul pouvoir de son tambour⁹⁵⁷. Cette scène redonne un peu de légitimité aux chamanes et à leurs pratiques, désormais méprisés et réprimés. Toutes ces séquences forment autant de moments qui révèlent non seulement une fascination pour la culture orotche, mais aussi un certain respect de cette dernière dans son altérité. Et, surtout, au contraire des récits de libération soviétique qui se fixent au même moment, le scénario de Litvinov ne dépeint pas le mode de vie autochtone comme engendrant invariablement une insatisfaction chez les membres de ces sociétés⁹⁵⁸. À l'inverse, il dépeint un mode de vie satisfaisant, qui fonctionne selon ses propres codes et qui peut parfaitement s'intégrer avec ses particularités ethniques et conceptuelles au mode de vie soviétique.

En somme, *La Tribu perdue dans le passé* constitue une tentative de faire un film qui, d'un côté, correspond à la rhétorique soviétique de l'enjambement des millénaires et de la soviétisation réussie des peuples du Nord et, de l'autre, essaie de dépasser la seule fascination de l'Autre en endossant une position de relativisme culturel sur la société de l'Autre. Cette recherche d'une sorte de réconciliation de ces deux aspects est plus particulièrement illustrée par la scène de la fête. Située vers la fin du film, la séquence témoigne d'un effort pour mettre en scène de façon syncrétique la fête orotche traditionnelle de l'ours⁹⁵⁹ et la célébration typiquement soviétique du Nouvel An sous le portrait de Staline⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, pp. 152-154, 187-188.

⁹⁵⁷ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/71-72.

⁹⁵⁸ Sur la figure de l'insatisfaction et le récit de libération, voir le chapitre suivant.

⁹⁵⁹ Ce cérémonial est utilisé par les peuples de l'Amour (et également par les peuples de Sakhaline, par les Aïnoues et les Nivkhes) pour tuer l'ours et le « rendre » à ses propriétaires spirituels au cours d'une fête très élaborée qui s'étend sur plusieurs jours. La pratique de la fête orotche de l'ours a été étudiée par l'ethnographe soviétique B.A. Vasil'ev, « Medvežij prazdnik », *Sovetskaja ètnografija*, n° 4, 1948, pp. 78-104. Malgré l'hostilité du régime soviétique à l'égard de cette pratique religieuse, il n'est pas parvenu à la supprimer. Peter P. Schweitzer, « Bear ceremonialism », in Mark Nuttall (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, t. 1, New-York-Londres, Routledge, 2005, pp. 211-213.

⁹⁶⁰ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) ». RGALI 2450/2/1162/89-94.

c) Un film impossible à l'heure du mythe de la « mission accomplie »

Le projet de Litvinov est bien avancé : les repérages ont commencé⁹⁶¹, les rôles sont attribués. Le studio de Novossibirsk a déjà donné son accord⁹⁶². Le film reçoit les avis positifs de plusieurs personnalités, ethnographe⁹⁶³ ou scénariste⁹⁶⁴. Malgré ces jugements encourageants, le film ne voit pas le jour. D'après l'historien du cinéma, Viktor Vatolin, le film est prêt à être tourné, mais « quelqu'un haut placé a émis des doutes [...] et la production s'est retrouvée mise en sommeil⁹⁶⁵. » Je n'ai pas retrouvé dans les archives du ministère du Cinéma d'URSS la raison de cette mise en sommeil, ni le nom de la personne « haut placée » responsable de l'arrêt de la production⁹⁶⁶. Pour avancer une hypothèse, il faut rappeler le contexte, alors défavorable pour toutes les productions cinématographiques. Le projet de Litvinov est lancé pendant la période de « cinémanémie⁹⁶⁷ », autrement nommée la « période de peu de films [*malokartin'e*] », qui sévira de plus en plus sévèrement jusqu'à la mort de Staline. La « cinémanémie » caractérise un moment dans l'histoire soviétique, entre 1946 et 1955, où la production cinématographique soviétique baisse de manière implacable sous l'effet conjugué de la pénurie de matériel suite à la Deuxième Guerre mondiale et de la censure qui atteint son apogée durant la période du second stalinisme⁹⁶⁸. La production annuelle ne dépasse pas 24 films en 1947, 16 en 1949 et chute à 9 en 1951⁹⁶⁹. À titre de comparaison, la production moyenne dans les années 1930 était d'une cinquantaine de films par an. Aussi, pour passer toutes les étapes de production, il faut un scénario sans faille idéologique. Celui de Litvinov, comme l'a montré l'analyse, n'est visiblement pas de ceux-là.

À l'heure où les films soviétiques privilégient la peinture de la mission soviétisatrice envers les peuples du Nord comme accomplie (en contradiction la plupart du temps avec la

⁹⁶¹ Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 321.

⁹⁶² Le scénario est approuvé par le rédacteur principal du département des scénarios du studio de Novossibirsk, M. Orenštejn.

⁹⁶³ S.P. Tolstov (1907-1976), historien, ethnographe et directeur de l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences d'URSS, recommande et salue le projet. Otzyv S. Tolstova o literaturnom scenari A.A. Litvinova « Iz t'my vekov », 29 mars 1946, reproduit in I.A. Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskoe kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg.*, op. cit., p. 190.

⁹⁶⁴ Otzyv Grebnera G.È. na scenarij Litvinova « Lesnye ljudi – Udège » v pis'me k neustanovlennomu licu, 1946. RGALI 2014/2/111/1-4.

⁹⁶⁵ Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 321.

⁹⁶⁶ Le passage en revue des procès-verbaux des réunions du Collège de rédaction des scénarios du studio des scénarios du ministère du Cinéma d'URSS pour l'année 1946 n'a rien donné : il n'est pas fait mention du projet de Litvinov. RGALI 2372/12, dossiers 70 à 77. Les procès-verbaux de l'année 1947 ne sont pas disponibles.

⁹⁶⁷ Selon l'expression de Nancy Condee, citée par Seth Graham, « The New American Other in Post-Soviet Russian Cinema », in Stephen Hutchings (dir.), *Russia and its Other(s) on Film. Screening Intercultural Dialogue*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 108.

⁹⁶⁸ Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., pp. 209-226.

⁹⁶⁹ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., p. 109.

réalité du terrain), la vision syncrétique et réconciliée des cultures soviétique et autochtone vivant en harmonie ne peut pas passer. Cette hypothèse semble confirmée par une allusion émise par le dramaturge Georgi Grebner⁹⁷⁰, qui co-signe la version finale du script avec Litvinov, dans son avis sur *La Tribu perdue dans le passé*. Il indique qu'il accepte de travailler sur le projet, car il estime que, si on laissait Litvinov travailler comme il l'entend, il « ferait plusieurs films remarquables du type des *Gens de la forêt*, des films qui laisseraient loin derrière eux des œuvres aussi illustres que *Nanouk* et *Chang*⁹⁷¹ ». Mais, poursuit-il, « le souhait de faire ce type de films a été interrompu il y a déjà longtemps, à l'époque de Choumiatski [le dirigeant de l'industrie soviétique du cinéma jusqu'en 1938]. Ne revenons pas là-dessus⁹⁷². » La remarque, désabusée, confirme que l'injonction de l'ethnographie au cinéma est bel et bien remise au passé et n'est plus à l'honneur.

L'exemple de ce film non fait met au jour à la fois ce qu'il n'est plus possible de filmer et ce qu'il n'est pas encore possible de filmer. Ainsi faire un remake des *Gens de la forêt*, qui se laisse aller à la contemplation fascinée de l'altérité culturelle, n'est déjà plus envisageable, même dans une version soviétisée. L'époque est désormais celle d'un rejet presque complet de la culture autochtone, perçue comme porteuse d'« arriération » et représentante d'un passé destiné à disparaître, qui n'a pas vocation à survivre conjointement à la culture soviétique. De même, tenter une adaptation de *Dersou Ouzala* n'est pas encore réalisable, alors que ce sera le cas après la mort de Staline, quand sera reconceptualisé le concept d'arriération des peuples autochtones⁹⁷³. Le projet porté par Litvinov est en décalage avec les représentations en vigueur en cette période et c'est finalement logiquement qu'il n'aboutit pas. De tout le travail de préparation autour de *La Tribu perdue dans le passé*, Litvinov tirera un film documentaire *Oudégué* (*Udège*, 1947) produit par le studio de Novossibirsk⁹⁷⁴. Le cinéaste continuera à élaborer des projets de film de fiction sur le thème du Nord, en vain, jusqu'à la fin de sa carrière⁹⁷⁵.

⁹⁷⁰ Grebner Georgij Èduarovič (1892-1954). Il débute dans le cinéma en 1922 et travaille au studio Mežrabpom-Rus'. Il écrit aussi bien pour des fictions, des documentaires, que des films d'animation. Il est distingué du Prix Staline de 2^e classe en 1947.

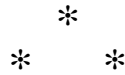
⁹⁷¹ Otzyv Grebnera G.È. na scenarij Litvinova « Lesnye ljudi – Udège » v pis'me k neustanovlennomu licu, 1946. RGALI 2014/2/111/1.

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ Voir le chapitre 6.

⁹⁷⁴ Le film n'est pas conservé au RGAKFD. À ce jour, je n'ai pas pu le visionner.

⁹⁷⁵ En 1957, il se tourne vers son ancien collègue de la ciné-expédition de Tchoukotka en 1932-1933, Tixon Sëmuškin, pour lui proposer d'adapter son roman *Le Réveil de l'océan* (*Probuždenie okeana*). Le texte porte sur la construction d'une voie de communication en milieu polaire. Le projet n'aura pas de suite. Lettre de Litvinov à Sëmuškin, datée du 16 novembre 1957. RGALI 2891/1/188/1-1ob.



La fin du cinéma expéditionnaire, tel qu'il était pratiqué dans les années 1920 et le début des années 1930, est à mettre en rapport avec le resserrement du contrôle idéologique et économique sur le cinéma par le pouvoir central, mais aussi avec la nouvelle conception de l'espace. Le territoire soviétique est unifié. En conséquence, on peut, en théorie, tout filmer à n'importe quel endroit. La reconstitution devient le mode privilégié des tournages et l'expérience de l'expédition est rendue obsolète. Les films délaissent le style ethnographique, c'est-à-dire qui se voulait authentique et respectueux des cultures soviétiques dans sa captation de l'altérité, pour adopter une vision du présent qui correspond à la vision du futur socialiste. La rigueur ethnographique perd de son intérêt à l'heure où toute la société, à n'importe quel point de l'immense territoire soviétique désormais fermé, doit s'homogénéiser grâce au solvant socialiste. La redéfinition de l'espace est à mettre en regard de la nouvelle conception de la temporalité promue par le réalisme socialiste.

Cependant, en décrivant un futur achevé, le cinéma « stalinien » n'a plus d'horizon vers lequel tourner sa caméra. Le cinéma, comme la littérature de fiction au même moment, se retrouve dans le cul-de-sac d'une sorte de « fin de l'histoire » à la soviétique⁹⁷⁶. En transformant le présent en futur accompli, il ne reste plus qu'à faire du passé le présent. Dans une version soviétique de la célèbre formule de George Orwell, « Qui contrôle le passé, contrôle le futur », le cinéma soviétique se transforme en « musée de la Révolution⁹⁷⁷ ». Dans sa description du cinéma stalinien, Evgeny Dobrenko décrit le processus de muséification comme un système qui à la fois détruit et exhibe le passé. L'écran de cinéma montre autant qu'il cache. L'exhibition, en reconstituant l'événement historique, donc en le recombinaison, est en soi l'élément de la destruction. En réanimant le passé et ses acteurs, notamment le moment de la Révolution, le cinéma affirme paradoxalement la mort clinique de l'événement révolutionnaire : celui-ci est muséifié. Par ailleurs, recombinaison le passé permet tout aussi bien de rationaliser et de légitimer le présent dans une vision téléologique typique du discours marxiste-léniniste soviétique. Il s'agit de rejouer sans fin le récit de l'avant/après⁹⁷⁸.

⁹⁷⁶ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 299.

⁹⁷⁷ Evgeny Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2008.

⁹⁷⁸ On retrouve ce même récit répété dans l'ethnographie. Nikolai Ssorin-Chaikov, *The Social Life of the State in Subarctic Siberia*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 88.

D'autre part, remonter dans le temps par la reconstitution permet de remplacer le retour temporel que constituait le film ethnographique où l'Autre filmé était censé figurer le passé du spectateur. On note une évolution similaire vers la fiction à grands renforts d'accessoires et d'acteurs chez les cinéastes étrangers qui ont servi de modèles aux ciné-expéditions : les réalisateurs de *Chang*, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, se reconvertissent dans le film d'aventures à grand spectacle avec le célèbre *King Kong* (*King Kong*, 1933)⁹⁷⁹. Cependant, si ce dernier film offre une vision de la monstruosité qui naît de la collusion entre les espaces-temps « ethnographique » et historique⁹⁸⁰, le cinéma soviétique emprunte une voie différente. En URSS, l'ethnographiable est historicisé (puisqu'il est entré dans la modernité et dans l'histoire). Pas de vision du monstrueux ici, mais plutôt une vision historique d'un futur qui s'enracine dans le passé. Si, au cinéma, la reconstitution trouve une expression particulière grâce au recours aux acteurs et aux tournages en studio, en termes de films à thèmes autochtones du Nord, les œuvres figent leur action dans la période historique qui suit la guerre civile, comme c'est le cas avec *Les Romantiques* et *Alitet s'en va dans les montagnes*, films analysés ci-après.

⁹⁷⁹ Rappelons pour mémoire que le film est aussi la mise en scène d'une expédition.

⁹⁸⁰ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, *op. cit.*, voir le chapitre « *King Kong* and the Monster in Ethnographic Cinema », pp. 157-191. Voir également l'article de Teresa Castro sur l'utilisation de la transparence cinématographique dans *Tarzan, l'Homme singe* (*Tarzan, The Ape Man*, 1932, W.S. Van Dyke) afin cette fois de séparer le temps et l'espace de l'Autre « ethnographiable » de ceux des « civilisés ». Teresa Castro, « Mapping Tarzan and Excavating Back-Projections: Rethinking Film History and the Politics of Time with Anthropology », art. cit.

CHAPITRE 5 :

LE RÉCIT DE LIBÉRATION SOVIÉTIQUE ET SES RÉVISIONS

DANS LE CINÉMA DU DÉGEL

1) Mettre en scène un récit de libération

A) Un régime de représentation qui couvre la période « stalinienne »

La reconstitution en studio avec des acteurs joue un rôle essentiel dans le processus de distorsion du sens historique et de floutage entre présent, passé et futur. Les années 1922-1923, qui sont celles de la paix retrouvée après la guerre civile et de la mise en place véritable du régime bolchevique, sont privilégiées par les récits filmiques comme le moment du « contact libérateur » bolchevico-autochtone, qui se fige dans la rhétorique de l'avant/après. Ce récit est *répété* d'une œuvre à l'autre et ce, dans la double acceptation du terme « répéter » : à la fois « redire ce qu'on a déjà dit/refaire ce qu'on a déjà fait » et, dans son sens théâtral, « dire, faire plusieurs fois ce qu'on doit dire/faire/exécuter au cours d'une représentation en public⁹⁸¹ ».

Cependant, les motifs visuels et narratifs récurrents dans les films de fiction de la période qui commence au milieu des années 1930 se trouvent déjà en germe dans les ciné-expéditions ou les ethnografictions, comme nous allons le voir dans cette sous-partie consacrée à l'analyse des films. Aussi, bien que l'analyse mette au jour une certaine rupture au milieu des années 1930, celle-ci porte essentiellement sur les pratiques de tournage (reconstitutions en studio ou dans des lieux plus proches du centre, recours à des acteurs professionnels). Par ailleurs, l'introduction de la « méthode de création » du réalisme socialiste, si elle a une influence sur les récits en introduisant certains motifs, ne transforme pas entièrement le discours entretenu par le cinéma (ainsi que les autres arts) sur les peuples du Nord. On retrouve en effet, dès les premières représentations des autochtones du Nord à l'écran, un certain nombre de motifs qui passent de film en film. En premier lieu, on trouve le motif de l'insatisfaction vécue par la société filmée, insatisfaction dissoute par le contact avec les bolcheviks, porteurs de la Révolution. À ce récit soviétique assez classique s'ajoute la vision d'un sauvetage des sociétés autochtones par les bolcheviks, sauvetage qui aboutit à une

⁹⁸¹ Selon la définition du dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

seconde naissance. Pour parvenir à cette renaissance, les autochtones expérimentent une révélation qui s'incarne dans la démonstration technologique. Enfin, le motif central du changement révolutionnaire est figuré par la mise en scène du « commerce équitable » entre autochtones et *Loutchas*.

Ces motifs qui circulent de film en film forment un régime de représentation cohérent. Les représentations se démultiplient comme sous l'effet d'un kaléidoscope, formant des constantes, aussi bien en termes visuels que narratifs. Celles-ci se retrouvent sur une longue période, qui couvre l'ensemble du règne de Staline (du Grand Tournant à la mort du tyran), et qui sera ici qualifiée de « stalinienne ». Ainsi, de 1928 à 1953, les récits et motifs révèlent une grande homogénéité qui transcende les périodisations politiques plus fines⁹⁸². Aussi l'analyse prendra ici en compte tous les films évoqués dans les parties précédentes, du *Toungouse de Khènytchar* (1929) à *Alitet s'en va dans les montagnes* (1950), en passant par des non-fictions comme *Les Gens de la forêt* (1928) pour appuyer le propos. Ceci montre, s'il était encore besoin de le démontrer, que le temps du cinéma n'est pas une simple décalque du temps politique⁹⁸³.

Le régime de représentation cinématographique constitue une variation de l'intrigue matricielle [*master plot*] mise en place par le réalisme socialiste en littérature. Parmi les invariants de ce récit, on trouve la transformation du héros qui, sous la direction d'un mentor idéologique, passe d'un état de spontanéité à la conscientisation, au sein d'un espace-temps « schizophrénique » qui oscille entre le présent et les signes d'un futur utopique dans le présent⁹⁸⁴. Ainsi le régime qui se met en place au cinéma à propos des peuples du Nord n'est pas fondamentalement éloigné du récit identifié en littérature par Yuri Slezkine, nommé par ce dernier « Le Long Voyage des Petits Peuples » et qu'il résume ainsi :

[Ces] « Longs Voyages » commencent habituellement avec l'arrivée d'un ou plusieurs Russes : un détachement de partisans, un instituteur, un médecin ou un instructeur du Parti. Ils arrivent et prononcent des discours [...]. Les autochtones ne comprennent pas toujours la signification des mots mais ressentent toujours leur sincérité et la vérité

⁹⁸² Il est désormais établi de distinguer « premier stalinisme », pour parler des années 1930, et de « second stalinisme » pour la période de la Deuxième Guerre mondiale et des années d'après-guerre. Cependant, cette distinction est peu pertinente pour l'analyse des films examinés ici, au regard des motifs récurrents mis en scène dans les films à thème sibérien autochtone.

⁹⁸³ Voir à ce propos Natacha Laurent, Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, « Le cinéma soviétique, une histoire en chantier », *Positif*, n° 509-510, 2003, pp. 150-156.

⁹⁸⁴ Katerina Clark, *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000 [1981].

supérieure qu'ils révèlent. Un mot — « Lénine » — a un effet particulièrement puissant. Il exprime toutes les belles choses dont ont été privées les autochtones depuis si longtemps. La nuit polaire et les ténèbres de l'ignorance battent en brèche devant le nom de Lénine et les voix de ses émissaires⁹⁸⁵.

Cependant, si Slezkine distingue deux périodes (un premier moment qui va de la fin des années 1920 à l'après-guerre et un second qui continue jusqu'aux années 1980) et des changements dans ce récit matriciel (l'introduction des flash-back déjà évoquée et l'accent sur la supériorité russe face aux étrangers)⁹⁸⁶, dans le cinéma, on trouve une certaine continuité de modèle de la fin des années 1920 avec les premières ciné-expéditions de Litvinov jusqu'à la mort de Staline, avant de voir l'introduction d'une rupture majeure dans le paradigme à partir des années du « Dégel ». Si les motifs sont présents dès les premières œuvres, ils se renforcent au fil du temps et se retrouvent souvent figurés au pied de la lettre dans les films plus tardifs, tournés sans le concours des autochtones, par comparaison aux ciné-expéditions et ethnografictions qui essayaient de décrire un processus. Par ailleurs, la fascination, dont faisaient montre ces mêmes ciné-expéditions et ethnografictions pour l'altérité des sociétés filmées, disparaît totalement des films qui leur succèdent. Ainsi le motif de la séance chamanique, si présent dans les premières œuvres, est quasi absent des films tournés à partir de la moitié des années 1930. Quand un chamane paraît, il est l'incarnation presque caricaturale du koulak et, si séance chamanique il y a, elle est à peine évoquée par quelques coups de tambour et associée à la mort comme dans *Alitet*⁹⁸⁷.

Avant de continuer plus avant, il convient de s'arrêter sur les scénarios des *Romantiques* et d'*Alitet s'en va dans les montagnes*, deux films qui partagent les mêmes scénariste et réalisateur⁹⁸⁸, ainsi que le même lieu de l'action. Les deux œuvres partagent en outre un destin singulier. *Les Romantiques* sort sur les écrans soviétiques le 26 décembre 1941, soit peu après l'invasion de l'URSS par l'Allemagne nazie, au moment où l'armée allemande est aux portes de Moscou. En raison de la désorganisation qui s'ensuit ainsi que de l'évacuation de la ville, peu de documents subsistent quant à la réception de l'œuvre (peu d'articles de presse notamment) et on peut penser que le film a été peu vu. Il est même

⁹⁸⁵ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 293-294.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, voir en particulier les chapitres « The Long Journey of the Small Peoples », pp. 292-299, et « Fiction as History », pp. 323-335.

⁹⁸⁷ Je fais ici référence à la scène du rituel de mort volontaire du personnage tchouktche Vaal'. Sur ce rituel et ses représentations, voir *infra*.

⁹⁸⁸ Il s'agit de Mark Donskoj à la réalisation et de Tixon Sëmuškin (1900-1970) au scénario, ce dernier adaptant dans les deux cas ses œuvres littéraires. Sur l'apport de ce dernier, voir *infra*.

considéré comme perdu pendant plusieurs années avant la redécouverte d'une copie en 1972 dans les archives du Gosfilmofond⁹⁸⁹. De son côté, *Alitet s'en va dans les montagnes*, qui a suivi un processus de production relativement normal si l'on considère la période à laquelle il est créé⁹⁹⁰, est violemment attaqué à sa sortie par une campagne de presse qui en fait l'exemple à ne pas reproduire⁹⁹¹. Les raisons de cette campagne sont peu claires. Selon le réalisateur, Mark Donskoï, elles viendraient du fait que le film mettait trop en avant le rôle de Lénine dans la mise en œuvre de la politique des nationalités, ce qui aurait déplu à Staline et à Beria⁹⁹². Si cette hypothèse est fort plausible, rien cependant dans les documents d'archives conservés au RGALI ne vient confirmer ou infirmer cette affirmation.

Le premier film, *Les Romantiques*, raconte les premières années de la construction soviétique en Tchoukotka. Les Tchouktches refusent d'utiliser l'hôpital et l'école de la base culturelle. Le responsable de la base, Kouznetsov, et l'institutrice, Tatiana Petrovna, partent à leur rencontre et ont de longues discussions avec les habitants à propos du pouvoir soviétique, de la nécessité de construire une vie différente et de l'obligation d'instruire les enfants. Le travail de propagande auprès de la population finit par donner des résultats positifs. Les Tchouktches amènent leurs enfants à l'école. Cependant, la mort d'un enfant, mal soigné par le chamane, entraîne le retrait de tous les élèves par leurs parents. Mais les enfants souhaitent retourner à l'école. Le sauvetage de la vieille Panaï par le médecin de la base convainc les Tchouktches de confier leurs enfants à nouveau. Le film s'achève des années plus tard : à la

⁹⁸⁹ S. Ikonnikova, « Prem'era čerez 30 let », *Sovetskaja kul'tura*, 2 décembre 1972 ; Mark Donskoï, « Vse vo imja čeloveka », *Izvestija*, 30 décembre 1972.

⁹⁹⁰ Le film a généré une montagne de documents (sténogrammes de réunion, documents administratifs, correspondance, etc.) pour la simple raison qu'il est produit à une période où la mécanique de censure et de contrôle est renforcée. Voir à ce sujet Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000. Sur les archives d'*Alitet*, voir le chapitre 8.

⁹⁹¹ B. Polevoj, B. Galanov, « Utrata bol'šoj temy. O fil'me "Alitet uxodit v gory" », *Pravda*, 24 avril 1950, p. 2 ; I. Grinberg, « Upuščennye vozmožnosti », *Iskusstvo kino*, n° 3, mai-juin 1950, pp. 37-39.

⁹⁹² A. Donskoï, P. Mišin, « Ja nauču vas mečtat' », *Sovetskaja Rossija*, 13 septembre 1987. Donskoï affirme que le film a été interdit, mais il est sorti le 10 avril 1950. L'œuvre a pourtant souffert. Après 1956, on découvre que 1 217 mètres de pellicule ont été détruits (et particulièrement les scènes évoquant le rôle de Lénine dans la libération des peuples). Albert Cervoni, *Marc Donskoï*, Seghers-Cinéma d'aujourd'hui, Paris, 1966, p. 183. Pour une brève description de ces scènes, voir Mark Donskoï, « O sebe i svoem prizvanii », in L.I. Pažitnova (dir.), *Mark Donskoï*, Moscou, Iskustvo, 1973, p. 26. Dans la deuxième version du scénario, Staline était mis en scène dans une scène d'ouverture, où il planifiait la mission des bolcheviks en Tchoukotka tandis que le personnage principal, Los', écoutait attentivement et prenait des notes (Scénario littéraire « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 26 janvier 1948. RGALI 2372/21/300/2-4. La scène n'est pas présente dans la première variante datée du 30 décembre 1947 [RGALI 2372/21/299]). L'ironie veut que ce soit les membres du conseil artistique du ministère du Cinéma qui ont exigé la suppression de cette scène. Vypiska iz protokola zasedanija xudožestvennogo soveta ministerstva kinematografii SSSR. Obsuždenie literaturnogo scenarija « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 9 mars 1948. RGALI 2456/1/2036/10.

place de la base culturelle s'élève une ville et les anciens élèves sont devenus médecins, institutrices ou pilotes⁹⁹³.

Reprenant le décor de la Tchoukotka des premières années soviétiques, *Alitet s'en va dans les montagnes* narre l'histoire de l'arrivée du délégué du revkom du Kamtchatka Los et de l'ethnographe Joukov en Tchoukotka. Près du village tchouktche de Loren, ils sauvent la vie du chasseur Aïé aux prises avec un loup. La nouvelle de l'arrivée des Russes se répand rapidement sur la côte. Surmontant l'opposition de l'accapareur états-unien, Thomson, et du riche koulak local, Alitet, Los et Joukov établissent des règles de commerce justes et rassemblent autour d'eux les habitants. Thomson et son fils Frank, arrivé entre-temps, n'ont plus qu'à fuir la Tchoukotka. Le Tchouktche Alitet, abandonné, quitte le village. Au printemps, un navire soviétique débarque sur la côte afin d'aider les Tchouktsches à construire une vie nouvelle sur une terre soviétique.

B) Motifs du récit de libération des peuples du Nord

a) Figures de l'insatisfaction

Le motif de l'insatisfaction, qui justifie la Révolution, est central dans la mise en récit du socialisme. En effet, le grand récit du cinéma soviétique est constitué par la Révolution et ses causes⁹⁹⁴. Dans le cas des peuples autochtones du Nord, qui ne sont pas le moteur du processus révolutionnaire et qui, comme on l'a noté plus haut, ont pu s'y opposer, il s'agit de reporter le motif de l'insatisfaction et de le plaquer sur les sociétés autochtones. En montrant une société exploitée par elle-même et/ou par des personnages qui sont des émanations du capitalisme, les œuvres filmiques légitiment l'interventionnisme bolchevique dans les cultures

⁹⁹³ L'enseignement du pilotage d'avion à des Tchouktsches correspond à une réalité. Voir le cas des deux komsomols Tymnetaxen et Vereščagin relayé dans la presse : Anonyme, « Poljarnye piloty – čukči », *Sovetskaja Arktika*, n° 7, 1939, p. 110.

⁹⁹⁴ Ce qui a fait écrire à Marc Ferro, dans une formule définitive, que le cinéma soviétique des années 1920 est le seul cinéma qui permette de comprendre pourquoi, dans l'histoire, il y eut des révolutions. Pour Ferro, le cinéma, notamment les cinématographies françaises, états-uniennes et allemandes, insistent sur les effets tragiques de la Révolution de 1789, mais jamais sur ses origines. Quant à la Révolution américaine, il constate que le nombre de films sur la guerre de Sécession est infini, tandis que ceux qui sont consacrés aux événements de 1783 « se comptent sur les doigts d'une main », l'hostilité au phénomène révolutionnaire s'étendant à la révolution américaine elle-même. Marc Ferro, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Chêne, 2003, p. 36. Voir également Marc Ferro (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Édition du Centre Georges-Pompidou, 1989, pp. 9-36.

autochtones. Ce motif s'inscrit par ailleurs dans la fable de la liquidation de l'arriération, l'un des grands récits du stalinisme⁹⁹⁵.

On trouve déjà ce motif dans *Les Gens de la forêt*, film crucial dans la mise en place de la rhétorique. Dans sa description du peuple oudégué, ce film insiste particulièrement sur la condition faite aux femmes dans cette société (outre leur interdiction plusieurs jours de suite dans la demeure familiale au moment de l'accouchement évoquée plus haut, le film insiste sur le fait qu'elles n'ont le droit de manger qu'après les hommes, sont chargées de rapporter et dépecer le gibier tué par les hommes). Selon son procédé ethnographique, le film se contente de décrire ces états de fait, sans interroger les femmes en question sur leur éventuel degré d'acceptation ou de refus. Cette mise en scène prudente de l'insatisfaction s'inscrit cependant dans la campagne d'émancipation des femmes qui transforme celles-ci en « prolétariat de substitution »⁹⁹⁶ dans les sociétés où les mécanismes de lutte des classes ont du mal à s'appliquer (l'Asie centrale et le Nord sont parmi les lieux privilégiés de cette distorsion du système d'analyse marxiste en URSS). Pour les spectateurs urbains du centre de l'Union, le motif est évident et immédiatement lisible.

Le passage à la fiction permet de mieux circonscrire le motif de l'insatisfaction, perçue de manière univoque comme issue de la société autochtone. Les ethnografictions présentent toutes un récit qui décrit une société en manque, vivant sous l'oppression du chamane ou koulak local (*Igdenbou*, *Le Feu*, *Je veux vivre*) et/ou de l'accapareur de fourrures ou du marchand sans scrupule (*Le Vengeur*, *Le Renard bleu*, *Djou*)⁹⁹⁷. Une photo de tournage du *Feu*, film disparu, présente les Nanaïs privés de l'âtre, source de chaleur et de vie accaparée par le chef du village qui en dispose à son gré (Fig. 38). Le motif de l'insatisfaction peut être décliné sur le mode d'une société en état de dysfonctionnement et qui engendre la famine (*Le Toungouse de Khènytchar*, *Igdenbou*). Dans *Igdenbou*, les Nanaïs sont présentés comme soumis à la nature : la pêche annuelle de saumons de Sibérie censée nourrir la communauté pendant tout l'hiver est détruite par la pluie diluvienne qui empêche les poissons de sécher et les fait pourrir. Un plan du film, d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'un montage à l'intérieur de l'image, montre un poisson séché, la gueule ouverte au-dessus du village noyé par les eaux de pluie. L'image figure la nature qui engloutit littéralement la

⁹⁹⁵ Sheila Fitzpatrick, *Le Stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 30*, Paris, Flammarion, 2002 [1999], pp. 24-26.

⁹⁹⁶ Gregory J. Massel, *The Surrogate Proletariat. Moslem women and revolutionary strategies in Soviet Central Asia, 1919-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1974 ; Douglas Northrop, *Veiled Empire*, op. cit.

⁹⁹⁷ Je renvoie le lecteur aux synopsis des films présentés en annexe.

communauté nanaï, laquelle n'a plus d'autre choix que d'aller chercher de l'aide auprès des Rouges (Fig. 38)⁹⁹⁸.

Figure 38. Déclinaison du motif de l'insatisfaction :
les Nanaïs privés de feu par le koulak local dans *Le Feu* (à g.) ;
photomontage dans *Igdenbou* qui figure la nature engloutissant le village (à dr.).
Photo de tournage du *Feu* (RGALI 3047/1/67/7) ; capture d'écran, *Igdenbou*.

La famine est une catégorie particulière du motif de l'insatisfaction. Celle qui touche les communautés autochtones au début des années 1920, et qui est décrite dans chacun de ces films, est aussi et surtout une conséquence de la guerre civile qui a fait rage sur le territoire sibérien et extrême-oriental russe. La situation de guerre a en effet paralysé les échanges de marchandises dont les sociétés autochtones étaient aussi des agents, puisque vivant en interaction avec les autres nationalités de l'Union depuis des siècles, et a ainsi mené à des situations de pénurie sévère⁹⁹⁹. À l'instar du mythe qui se forge après la Révolution dans les écrits des ethnographes¹⁰⁰⁰, les films inversent le récit historique en faisant de la famine non le résultat des conflits, mais une situation inhérente aux sociétés autochtones qui justifie d'autant plus l'arrivée du pouvoir bolchevique et son intervention dans les cultures du Nord¹⁰⁰¹.

La figure de l'insatisfaction n'est pas limitée aux films ethnografictionnels. On retrouve le même motif dans des films plus tardifs, sous couvert notamment de dénoncer le rituel de mort volontaire des Tchouktches. Selon ce rituel, sorte d'euthanasie pratiquée dans la

⁹⁹⁸ Ce motif est renforcé dans le film par le combat contre la nature que les Nanaïs mènent par le biais d'une séance chamanique, qui voit s'affronter le chamane et les nuages.

⁹⁹⁹ Sans compter les « réquisitions » de toutes sortes imposées par le communisme de guerre. Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 131-133 ; Art Leete, *La Guerre du Kazym*, op. cit., pp. 90-91.

¹⁰⁰⁰ Nikolai Ssorin-Chaikov, *The Social Life of the State in Subarctic Siberia*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁰¹ Par ailleurs, on notera que cette vision de la vie des autochtones comme simple survie traduit surtout les difficultés des nouveaux arrivants bolcheviques à subsister dans ces milieux auxquels ils ne sont pas habitués.

société tchouktche, une personne d'un âge avancé demande à mourir de la main de ses proches, le plus souvent par strangulation¹⁰⁰². Dans *Les Romantiques* ou *Alitet s'en va dans les montagnes*, cette pratique est transformée en simple conséquence de la famine causée par l'exploitation et l'oppression. Les films offrent la vision d'une exploitation causée par sa propre tradition, exploitation à laquelle il suffit de mettre un terme pour qu'elle soit obsolète et apparaisse sous un jour de cruauté. Aux yeux des bolcheviks, le rituel de mort volontaire est la démonstration d'une société qui ne fonctionne pas. Dans la culture qui le pratique, il en va autrement. Le rituel est perçu comme une manière de perpétuer la vie : la personne qui demande à mourir, ayant assuré sa descendance sur deux générations, doit quitter la vie afin d'assurer la circulation des âmes et le renouvellement des générations en accord avec la conception du cycle de vie tchouktche.

b) Une vision téléologique du « contact libérateur »

Cette mise en scène d'une société en manque, qui fonctionne mal et qui engendre de l'insatisfaction, sert la vision téléologique du contact bolchevico-autochtone, « contact libérateur » qui s'incarne cinématographiquement dans le nom et l'image de Lénine. Ainsi, dans les récits filmiques, ce sont les personnages autochtones qui s'adressent aux Rouges pour leur demander assistance (*Igdenbou, Le Toungouse de Khènytchar*). Encore une fois, ce motif est présent dès *Les Gens de la forêt*. Le film présente une réunion des habitants du village de Doki qui choisissent un délégué pour aller demander l'aide du Comité du Nord. Un carton indique ainsi : « À la réunion, “comme chez les Russes”, on a décidé d'envoyer un délégué au Comité du Nord afin de demander de la terre, des chevaux, des charrues, une école et un hôpital. » Le délégué en question est Sountsaï Gueonka qui, rappelons-le, n'est pas un habitant du village. La scène est suivie de la visite de Sountsaï Gueonka à Arseniev à son domicile de Vladivostok pour lui demander d'écrire la requête aux institutions soviétiques¹⁰⁰³ et d'une scène où la demande est satisfaite : plans de bétail et de marchandises qu'on charge sur un bateau, réponse en gros plan du Comité du Nord¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² Virginie Vaté, « Le rituel de mort volontaire : rendre l'âme pour perpétuer la vie », *Chemins d'étoiles*, n° 10, février 2003, pp. 55-61.

¹⁰⁰³ La lettre est filmée en gros plan. On peut y lire : « Par la présente, je demande au Comité du Nord de nous aider, nous indigènes [*tuzemcy*] vivant le long de la rivière Nakhtokhou, à organiser notre coopérative et d'aider à l'achat de munitions, d'outils agricoles, de chevaux, de bétail et de semences. »

¹⁰⁰⁴ Même gros plan de la réponse : « Aux indigènes de la tribu OUDÉGUÉ sur la rivière Nakhtokhou. En réponse à votre demande, le Comité du Nord vous notifie que le village indigène de Nakhtokhou, étant donné le petit nombre de ses habitants, est rattaché à la coopérative de la rivière Samarga. La seconde partie de votre demande a été exécutée par le Comité du Nord, selon ses possibilités. Par la présente, nous vous envoyons le

Le livret d'accompagnement du kulturfilm *Les Chasseurs de zibelines* (*Oxotniki za sobol'jami*, 1932, Ivanov-Saxnovskij) enjoint les projectionnistes chargés de la diffusion de l'œuvre d'insister sur la situation des Tofalars (nommé Karagasses dans le texte) avant la Révolution (où ceux-ci étaient « obligés » de nomadiser, mouraient de faim et n'avaient que le chamane vers qui se tourner) et après (où tout est censé aller mieux)¹⁰⁰⁵. Tourné en même temps, *Ming* (*Ming*, 1932, M. Tchernov), « film ethnographique de fiction pour enfants [*detskij xudožestvenno-ètnografičeskij*]¹⁰⁰⁶ », indique dans un de ses cartons que, désormais (c'est-à-dire depuis la Révolution), « les Tofas [Tofalars] (anciennement Karagasses) sont entrés dans la grande famille fraternelle soviétique¹⁰⁰⁷ ». La réaction d'un spectateur (le film est visionné par des instituteurs et des travailleurs scolaires de Novossibirsk) montre à quel point le film amplifie la rupture révolutionnaire, dans un sens qui peut être offensif pour les cultures filmées : « Le film montre très bien comment ces gens, autrefois sauvages [*dikie*] comme des zibelines, vivent désormais tout à fait différemment¹⁰⁰⁸. » L'entrée dans la grande famille soviétique a donc pour corollaire l'introduction dans la « civilisation ».

Dans les films de fiction, la vision téléologique du contact libérateur peut prendre d'autres formes plus surprenantes qui délaissent la question sociale dans sa version « pure et dure » pour s'aventurer sur le terrain de l'intime. C'est notamment le cas lorsque le film présente l'amour empêché de deux personnages : les Nanaïs Igdenbou et Mooïa dans *Igdenbou* ou les Tchouktches Aïé et Tygrena dans *Alitet*. Dans le premier film, les deux jeunes mariés sont séparés sur ordre du chamane, qui vend la jeune femme aux marchands en remboursement des dettes de la communauté. Ayant échappé au viol grâce à l'Armée rouge, Mooïa trouve refuge dans l'espace de la ville soviétique, l'espace traditionnel du village autochtone, devenu dangereux, lui est désormais interdit. C'est dans l'espace soviétisé urbain que Mooïa et Igdenbou, eux-mêmes transformés physiquement selon les normes de modernisation vestimentaire soviétique, se retrouvent et que leur amour peut enfin se réaliser (Fig. 39).

bétail, les machines agricoles, les semences, les munitions, etc. Et si, camarades, vous rencontriez des difficultés dans le futur, le Comité du Nord vous demande de s'adresser à lui qui fera tout son possible. »

¹⁰⁰⁵ V. Černjak, *Oxotniki za sobol'jami*, Izdatel'stvo Roskino, 1932.

¹⁰⁰⁶ Selon un document édité par le ministère du Cinéma et le Gosfilmofond (sans date). GFF 1/2/1/523/1.

¹⁰⁰⁷ Voir la liste de montage. Dostoverenie Glavrepertkom (sans date 1932), carton 14. GFF 1/2/1/523/6.

¹⁰⁰⁸ Protokol obščestvennogo promotra detskoj xudožestvennoj kartiny « Ming ». Gorodskoj Novosibirskoj konferencii škol'nyx rabotnikov s učastiem sel'skix škol'nyx rabotnikov Novosibirskogo rajona v čisle 500 čelovek. 30 janvier 1932. Intervention de Kurbatov (préposé à l'entretien en formation). GFF 1/2/1/523/15.

Figure 39. L'amour d'Igdenbou et Mooïa peut enfin se réaliser dans l'espace moderne urbain soviétique.
Captures d'écran, *Igdenbou*.

Il en va de même pour les personnages tchouktches Aïé et Tygrena, amoureux séparés par le koulak Alitet qui a pris Tygrena pour épouse. Les bolcheviks marient les deux jeunes gens par le biais d'un rituel laïc où le feu du sceau soviétique concrétise le feu du désir qui consume les deux amoureux insatisfaits. Leur désir brûlant est en effet figuré par la surimpression de flammes sur leurs visages impatients de s'offrir l'un à l'autre (Fig. 40)¹⁰⁰⁹.



Figure 40. Le feu de l'amour inassouvi qui consume Aïé et Tygrena dans la société tchouktche (à g.) trouve une concrétisation dans le mariage soviétique (à dr.).
Captures d'écran, *Alitet s'en va dans les montagnes*.

La rupture révolutionnaire et la soviétisation sont censées résoudre tous les problèmes des autochtones, des plus sociaux aux plus intimes, de la famine et l'exploitation au désir sexuel et au sentiment amoureux.

Parmi les apports de la soviétisation, la scolarisation est particulièrement mise en valeur. Bien que des écoles aient déjà été mises en place au cours de l'histoire dans les

¹⁰⁰⁹ Ici le gouvernement soviétique est garant de la satisfaction des citoyens et la sexualité empêchée trouve à s'épanouir sous la forme d'un document administratif. La séquence n'est pas sans rappeler la fameuse blague selon laquelle « il n'y a pas de sexe en URSS » en même temps qu'elle réaffirme la dimension bureaucratique de l'État soviétique.

sociétés sibériennes, notamment par des missionnaires orthodoxes¹⁰¹⁰, les films donnent la vision d'un lieu à la fois nouveau, nécessaire et protecteur, qui s'inscrit dans le motif du contact libérateur.

Avant d'aborder ce motif plus avant, il convient de s'arrêter un instant sur l'un des artisans des films à thème autochtone du Nord de la période stalinienne : Tikhon Semouchkine¹⁰¹¹. Scénariste des *Romantiques* et d'*Alitet*, c'est en effet à lui que l'on doit cette insistance particulière sur le thème de l'école. Semouchkine passe huit ans en Tchoukotka, à partir de 1924, où il exerce les fonctions d'instituteur, mais aussi de statisticien, de comptable et de fondé de pouvoir du Comité exécutif d'Extrême-Orient [*Dal'krajispolkom*]¹⁰¹². Il est chargé plus particulièrement de l'éducation politique [*prosvešenie*] des Tchouktches, dont il étudie le mode de vie, les mœurs et la langue¹⁰¹³. Il établit et organise la base culturelle de Tchoukotka et ouvre la première école-internat soviétique en 1927. À partir de 1931, il collabore à différentes revues¹⁰¹⁴.

Son premier texte littéraire, *Tchoukotka*, basé sur son expérience, paraît en 1934 alors qu'il a quitté la Tchoukotka¹⁰¹⁵. À partir de 1937, il se consacre entièrement à la littérature et reçoit le Prix Staline de 2^e classe en 1948-1949 pour son roman *Alitet s'en va dans les montagnes*. Il est l'auteur de trois scénarios en tout : *Djou*, en 1932, pour lequel Alexandre Litvinov lui met le pied à l'étrier alors qu'il est en ciné-expédition à la base culturelle de Tchoukotka¹⁰¹⁶ ; *Les Romantiques*, directement inspiré de son expérience à la base culturelle

¹⁰¹⁰ Ljudmila Lipatova, « De l'orthodoxie et de l'autochtonie dans le pays d'Obdorsk », *Slovo* « Mélanges offerts à Anne-Victoire Charrin : de l'Asie russe et d'ailleurs », n° 39-40, 2012, pp. 11-33.

¹⁰¹¹ Aucune biographie conséquente de Sěmuškin n'est disponible. Les informations rassemblées ici proviennent principalement de la courte biographie établie par le RGALI (inventaire : 2891/1), des textes de Sěmuškin lui-même et de dictionnaires littéraires, notamment *Pisateli dal'nego Vostoka*, Khabarovsk, 1973, p. 223. Je remercie Katja Bruisch d'avoir partagé avec moi ses informations à ce sujet.

¹⁰¹² Sěmuškin, alors étudiant au MGU, quitte Moscou pour la Tchoukotka en 1924, par l'entremise de Vladimir Bogoraz-Tan, au sein d'une expédition pour la liquidation de la concession de la Hudson's Bay Company. Il y passera plusieurs années avant de devenir écrivain.

¹⁰¹³ Diverses sources indiquent qu'il participe à l'élaboration du premier abécédaire tchouktche en tant que spécialiste des cultures du Nord. A.I. Lebed, H.E. Shultz, S.S. Taylor, *Who's who in the USSR 1965-66*, New York-Londres, 1966, p. 119 ; *Sovetskie detskie pisateli. Bibliografičeskij slovar' (1917-1957)*, Moscou, 1961, p. 36. Mais le principal artisan du projet, Bogoraz-Tan, n'évoque pas son nom dans un article à ce sujet. V.G. Bogoraz-Tan, « Čukotskij bukvar' », *Sovetskij Sever*, n° 10, 1931.

¹⁰¹⁴ *Sovetskaja Arktika, Prosvešenie nacional'nostej et Sovetskij sever*. Il entre à la rédaction de cette dernière publication, organe du Comité du Nord, en 1932. Voir entre autres : « Vmesto čukotskoj jurty – standartnyj domik », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1931, pp. 101-105 ; « Golos staroj školy v 1931 godu », *Sovetskij Sever*, n° 11-12, 1931, pp. 127-130 ; « Pis'ma iz Čukotki », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1935, pp. 182-183 ; « Čukotskaja kul'tbaza », *Sovetskaja Arktika*, n° 6, 1936, pp. 84-86.

¹⁰¹⁵ D'abord dans l'almanach *God XVIII (La 18^e Année)*, puis sous le titre *En Tchoukotka (Na Čukotke)* en 1938 (Khabarovsk, Dal'giz). *Sovietskie detskie pisateli, op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹⁶ Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameroj, op. cit.*, p. 26. Sěmuškin n'est cependant pas crédité au générique de ce film selon les documents de production conservés dans le dossier du film. GFF 1/2/1/248.

de Tchoukotka, en 1938-1939 ; et *Alitet s'en va dans les montagnes*, adaptation de son roman en 1948-1949.

Son expérience sur le terrain sert de base à l'écriture de la plupart de son œuvre, dont ses scénarios. La comparaison de ceux-ci (notamment celui des *Romantiques*) avec ses premiers textes littéraires fait apparaître une vision téléologique de l'école en Tchoukotka plus marquée dans les œuvres filmiques. Dans ce qui semble être son premier article publié, Semouchkine relate son expérience d'instituteur soviétique dans la base culturelle de Tchoukotka¹⁰¹⁷. Dans ce récit où l'on retrouve de nombreux personnages et situations du futur film *Les Romantiques*¹⁰¹⁸, le jeune auteur fait montre d'un large relativisme culturel dans le sens positif du terme : il insiste sur l'importance de l'enfant dans la culture tchouktche et la difficulté pour les parents à s'en séparer, critique les travailleurs culturels de la base qui ne font aucun effort pour se représenter « le monde intérieur des indigènes, leurs émotions [*pereživanie*], leur état d'esprit [*nastroenie*]¹⁰¹⁹ », tente d'associer des femmes tchouktches à l'organisation de l'éducation à l'école et a une vision alternative du rituel de mort volontaire qu'il comprend comme un geste rationnel ayant pour but la conservation de la lignée.

Le film *Les Romantiques*, qui prend cette expérience pour base scénaristique, témoigne au contraire d'une fermeture au monde de l'Autre, notamment en figurant le rituel de mort volontaire comme une aberration, simple conséquence de la famine. Si le film met en scène les difficultés pour scolariser les enfants (longues discussions pour convaincre les parents d'envoyer les enfants à l'école, retrait des enfants de l'école après la mort d'un élève), il montre également en contrepoint le désir des enfants tchouktches d'aller en classe : une fois qu'on les a retirés de l'école, ceux-ci « jouent à la maîtresse », reconstruisent globe et boulier avec des glaçons et transmettent les savoirs scolaires à leurs camarades qui n'ont pas pu être scolarisés (Fig. 41). Le film montre ainsi des enfants tchouktches désireux de l'institution scolaire et un pouvoir soviétique qui ne fait que réaliser leurs souhaits¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁷ T.Z. Sěmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'tbazy DVK », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1931, pp. 171-192.

¹⁰¹⁸ Parmi ces correspondances, citons les journées entières de discussion avec les parents pour envoyer les enfants à l'école, la mort d'un élève, etc.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰²⁰ Voir à ce propos un autre film sur l'école en Sibérie méridionale cette fois : *Seule (Odna)*, 1930) de Grigorij Kozincev et Leonid Trauberg.



Figure 41. L'école : une institution désirée par les enfants tchouktches dans *Les Romantiques*
Captures d'écran, *Les Romantiques*

Les raisons de ce changement d'attitude de la part de Semouchkine envers la culture tchouktche ne sont pas évidentes à première vue. Aucun des documents d'archives conservés ne donne une indication claire quant à une inflexion de ton. Le manque d'informations biographiques sur Semouchkine n'aide pas. Seuls le contexte historique et la fable de la mission accomplie de la politique des nationalités offrent un cadre explicatif un tant soit peu satisfaisant.

Par ailleurs, il faut signaler que la question de l'école dans le Nord est un sujet difficile. Les écoles-internats ont été développées par le gouvernement bolchevique à partir de 1924 pour permettre aux enfants des peuples minoritaires, dont les parents vivaient loin des centres urbains, de rester sur leurs terres traditionnelles¹⁰²¹. Ces internats forment cependant l'un des éléments les plus controversés de la politique soviétique dans le Nord¹⁰²². Les enfants étaient enlevés à leurs parents très jeunes pour être emmenés à l'école-internat. Ils rentraient dans leurs communautés vers 15 ou 17 ans sans connaissance des savoirs traditionnels de leur peuple, ayant parfois perdu la maîtrise de leur propre langue, voire le respect de soi et de sa culture d'origine. En conséquence, les parents refusaient souvent d'envoyer les enfants, allant

¹⁰²¹ Entre autres pour le travail dans les écoles-internats, treize alphabets ont été créés pour enseigner les langues autochtones du Nord, mais ils ont été rapidement écartés au milieu des années 1930 pour passer au cyrillique, avant la russification après la Deuxième Guerre mondiale. Dans les années 1950, les autres systèmes éducatifs (écoles nomades, etc.) disparaissent, privant les écoliers du Nord d'alternative. La période qui va des années 1950 aux années 1980 voit les écoles-internats devenir obligatoire pour tous les enfants des 26 nationalités du Nord en âge d'être scolarisés tandis que les langues autochtones disparaissent des programmes (certaines langues ne seront réintroduites que dans les années 1970, voir la quatrième partie).

¹⁰²² Patty A. Gray, *The Predicament of Chukotka's Indigenous Movement. Post-Soviet Activism in the Russian Far North*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 110. Voir également Alexia Bloch, « Longing for the Kollektiv: Gender, Power, and Residential Schools in Central Siberia », *Cultural Anthropology*, Vol. 20, n° 4, 2005, pp. 534-569 ; Elena Liarskaya, « Boarding school on Yamal: history of development and current situation », in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg/Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, pp. 159-180.

jusqu'à les cacher. Les souvenirs de l'expérience de l'école-internat sont souvent négatifs, décrivant choc et incompréhension¹⁰²³. Aussi, on peut voir dans les séquences des *Romantiques*, à travers ces enfants tchouktches se languissant de l'école, une vision rêvée de l'action du pouvoir dans le Nord. Ici le cinéma joue pleinement son rôle de créateur de la réalité *telle qu'elle doit être*, qui est, malheureusement comme trop souvent, bien éloignée de ce qu'elle est sur le terrain.

c) Le sauvetage

Au sein du récit téléologique de libération, la mission de sauvetage que s'est attribuée l'Union soviétique envers des peuples qu'elle perçoit comme au bord de l'extinction (les « peuples moribonds ») est réaffirmée. Dans les ciné-expéditions, la mission de sauvetage des peuples était avant tout *filmique* : dans la logique de l'ethnologie d'urgence, il s'agissait de fixer sur pellicule des cultures vues comme des survivances du passé, afin qu'il en reste quelque chose au monde. Dans les films de fiction, le sauvetage est fictionnalisé et il devient *historique*. Ceci est la plupart du temps à prendre au pied de la lettre. Ainsi, la première rencontre des personnages autochtones et bolcheviques est souvent mise en scène de façon à montrer l'autochtone dans une situation de péril imminent, d'où le sauve *littéralement* le bolchevik qui arrive. Le contact n'est plus figuré seulement comme libérateur, mais comme salvateur.

Par exemple, la scène du premier contact entre bolcheviks et autochtones dans *Les Romantiques* montre le Tchouktche Toukaï aux prises avec un ours blanc, sauvé *in extremis* par le tir du directeur de la base culturelle (Fig. 42). Accompagné de l'institutrice et du médecin qui en est le troisième larron, celui-ci forme une sorte de « trinité soviétique » pour sauver les peuples du Nord. Et le film figure ce sauvetage de la façon la plus littérale qui soit. Cette scène est déclinée dans *Alitet s'en va dans les montagnes* : l'ours est remplacé par un loup. Le Tchouktche en péril est réanimé par les bolcheviks qui arrivent, encore une fois, juste à temps.

¹⁰²³ Patty A. Gray, *The Predicament of Chukotka's Indigenous Movement*, op. cit., pp. 113-114. La journaliste et cinéaste nènètse Anastasija Lapsuj a vécu son entrée à l'école-internat comme un traumatisme tel qu'elle est devenue momentanément aveugle. Son film *Les Sept Chants de la toundra* (*Seitseman laulua tundralta*, 2000) évoque l'expérience des écoles-internats. Dominique Samson Normand de Chambourg, « Iamal, la toundra au cœur », *Muze*, n° 28, décembre 2006, pp. 63-65.



**Figure 42. Figurer le sauvetage historique de manière littérale :
le Tchouktche Toukaï sauvé de l'attaque d'un ours par l'arrivée des bolcheviks.**
Captures d'écran, *Les Romantiques*

La figure du sauvetage historique est elle aussi présente très tôt dans la cinématographie soviétique. Voir par exemple les deux scènes d'*Igdenbou* qui marquent le contact : celle où Mooïa, en train d'être vendue pour être (certainement) violée, est sauvée au dernier moment par un détachement de l'Armée rouge, ou encore la scène où Igdenbou, parti en barque chercher de l'aide auprès des autorités soviétiques, est tiré des eaux par un navire soviétique (Fig. 43).

**Figure 43. Figurer le sauvetage historique de manière littérale : Mooïa menacée de viol juste avant
l'arrivée de l'Armée rouge (à g.) et Igdenbou sauvé de la noyade par un navire soviétique (à dr.).**
Captures d'écran, *Igdenbou*.

Ce bateau sauveur d'*Igdenbou* navigue de film en film : on le retrouve dans le film d'animation pour enfants *Le Petit Samoyède* (*Samoedskij mal'čik*) en 1928. Ce bateau soviétique, non seulement sauve des eaux, mais apporte l'aide matérielle aux sociétés autochtones : il transporte le bétail et les semences aux *Gens de la forêt* dans le film du même

titre de 1928, apporte la nourriture tant attendue dans *Igdenbou* (redoublant la figure) et achemine médicaments, barques à moteur et pupitres d'écoliers aux Tchouktches dans *Alitet*.

Ces images du sauvetage littéral viennent redoubler le discours des films qui est celui du sauvetage des peuples du Nord par l'Union soviétique. Ainsi, dans *Igdenbou*, la communauté nanaï, grâce à l'assistance soviétique, n'aura plus à scruter le ciel, comme le proclame le carton final. Son avenir ne dépendra plus des caprices de la nature, il est désormais assuré par l'entrée dans la nouvelle communauté historique. Et l'avenir, bien entendu, est radieux.

Que ce soit avec des figures de sauvetage littéral, comme on l'a vu plus haut, ou à travers les images de l'arrivée et du déchargement du navire salvateur auxquelles répondent les sourires des autochtones bénéficiaires de l'assistance (Fig. 44), les images, récurrentes, se répondent au sein d'un régime de représentation cohérent.



Figure 44. De haut en bas : D'*Igdenbou* (1930) à *Alitet* (1950), les mêmes images pour figurer le sauvetage : du déchargement du bateau aux sourires des bénéficiaires de l'aide
Captures d'écran, Igdenbou, Alitet s'en va dans les montagnes

La rhétorique du sauvetage peut quelquefois être retournée dans le sens autochtone-bolchevik. Ainsi, dans *Alitet*, les Tchouktches viennent en aide au bolchevik qui a failli perdre

la vie après sa tentative d'assassinat par le koulak Alitet. Dans ce retour d'assistance, on peut lire une vision de la solidarité interethnique et de l'« amitié entre les peuples »¹⁰²⁴. Cependant, cette solidarité ne va pratiquement que dans un seul sens : des bolcheviks aux autochtones, du centre vers la périphérie¹⁰²⁵. Si les Tchouktches ou autre peuples du Nord peuvent aider les bolcheviks (comme dans *Alitet* ou encore dans *Les Sept Braves*¹⁰²⁶), c'est toujours en *retour* du sauvetage initial. Et si les films n'insistent pas suffisamment sur cet aspect, les autorités se chargent de rappeler les cinéastes à l'ordre, comme le montre l'injonction du ministère du Cinéma envers les créateurs d'*Alitet*. Le ministère exige des scènes supplémentaires, notamment pour mieux mettre en évidence l'apport de l'Union soviétique au peuple tchouktche :

Dans la scène de l'arrivée du navire soviétique sur les côtes tchouktches, on doit montrer ce que les Soviétiques ont apporté à la Tchoukotka ; il est indispensable de souligner l'abondance des différentes marchandises et objets de la culture [*predmety kul'tury*] avec lesquels arrive le navire de la Grande Terre [la Russie centrale]¹⁰²⁷.

De cette façon, les films réaffirment, de plus en plus littéralement, la rhétorique du sauvetage.

Cette rhétorique est avant tout celle de la nouveauté et de la modernité¹⁰²⁸. De même nature que celle qui opérait par la conversion religieuse hier et opère encore par le « développement » à l'heure actuelle, elle prend la forme de la soviétisation pour les peuples du Nord dans les années 1920-1930. L'URSS se veut une modernité alternative par rapport aux modèles capitalistes dont elle entend se distancer. La politique soviétique des nationalités est ainsi célébrée comme ayant évité aux peuples du Nord le génocide qu'ont connu les peuples amérindiens en contexte capitaliste¹⁰²⁹. Poussé à l'extrême, le marxisme peut être lu comme une eschatologie (avec la création de l'« Homme nouveau », promis par Marx,

¹⁰²⁴ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., p. 79.

¹⁰²⁵ Emma Widdis, *Visions of a New Land*, op. cit., pp. 149-153.

¹⁰²⁶ On note que, dans ce dernier film, la scène du sauvetage des bolcheviks perdus dans la toundra par des Tchouktches n'est pas montrée à l'écran.

¹⁰²⁷ Plan dos"ëmok i ispravlenij po fil'mu « Zakon bol'soj zemli [Alitet uxodit v gory] », signé par le directeur du département des scénarios du ministère du Cinéma G. Mar'jamov et le rédacteur principal L. Pogoževa, 20 décembre 1949. RGALI 2456/1/2036/8. Les corrections sont effectuées dans la foulée et de nouvelles scènes sont rapidement écrites, voir : Ispravlenie po fil'mu « Zakon bol'soj zemli [Alitet uxodit v gory] », signé Sëmuškin et Donskoj, 30 décembre 1949. RGALI 2456/1/2036/18.

¹⁰²⁸ Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*, op. cit. Cette rhétorique est encore bien vivace : voir l'article critique de Lotte Arndt, « Une mission de sauvetage : *Exhibitions. L'invention du sauvage* au musée du quai Branly », *Mouvements « Décoloniser les savoirs. Internationalisation des débats et des luttes »*, n° 72, 2012, pp. 120-130.

¹⁰²⁹ M.A. Sergeev, *Nekapitalističeskij put' razvitija malyx narodov Severa*, Moscou, Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1955.

comme signe de la fin de l'histoire et du salut de l'humanité) que l'expérience soviétique a tenté de mettre en œuvre¹⁰³⁰. Ce qui demeure inchangé, c'est l'armature de la rhétorique de la modernité/colonialité, qui est celle du « salut masquant la logique coloniale du contrôle, de la domination et de la répression¹⁰³¹ », car, pour mettre en œuvre la théorie, il est nécessaire de marginaliser ou détruire ce qui se met en travers du chemin de la modernité¹⁰³². C'est ce schéma que l'on retrouve dans les films à un niveau parfois extrêmement littéral.

d) La seconde naissance

Selon la rhétorique de la modernité/colonialité, le sauvetage aboutit invariablement à une seconde naissance. Dans les premiers films, tels *Les Gens de la forêt* ou *Igdenbou*, la rhétorique se limitait à une transformation/modernisation, qui s'incarnait dans la figure des étudiants autochtones de Khabarovsk dans le premier film, ou dans l'arrivée de Mooïa à la Maison de l'indigène, après son sauvetage par l'Armée rouge, dans le second. Dans les deux cas, la transformation physique (vestimentaire principalement) signifiait la transmutation révolutionnaire. Dans les fictions tournées sans les autochtones, comme *Les Romantiques* ou *Alitet*, l'entrée dans la modernité est représentée comme une véritable renaissance. Ce qui, par contrecoup, a pour effet de proclamer, sinon la mort des cultures autochtones, du moins leur dimension archaïque et définitivement remise aux oubliettes de l'histoire.

Dans *Les Romantiques*, l'entrée des enfants à l'école figure la renaissance symbolique, reprenant les gestes effectivement exécutés lorsqu'ils arrivent à l'école-internat : coupe de cheveux, bain, attribution d'un nouveau nom et de vêtements « russes » (Fig. 45)¹⁰³³. Autant de gestes qui figurent un « baptême soviétique » marquant l'entrée dans la nouvelle communauté historique¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ Voir à ce propos Igal Halfin, *From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2000. Pour Halfin, les concepts centraux du christianisme (péché originel, arrivée du Messie et Apocalypse) sont transcodés dans les notions marxistes de l'expropriation originelle (l'accumulation primitive du Capital), du Sauveur (incarné par l'alliance prolétariat-intelligentsia) et de la Révolution.

¹⁰³¹ Madina Tlostanova, « De l'imaginaire postsoviétique et de la colonialité globale : une perspective genrée », art. cit.

¹⁰³² Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*, op. cit., pp. xxiv-xxv.

¹⁰³³ Voir par exemple les témoignages littéraires de l'écrivaine nènètse Nina Jadne ou de l'auteur tchouktche Pëtr Omrynto sur leur passage à l'école partiellement traduits en français in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001 : Nina Yadnié, « Moi, native de la toundra », pp. 32-34 ; Piotr O'mrynto, « Un récit souvenir d'enfance », pp. 35-37.

¹⁰³⁴ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 296.



Figure 45. La renaissance symbolique : le baptême soviétique à l'école-internat.
Captures d'écran, *Les Romantiques*

Mais, encore une fois de manière littérale, le même film redouble le motif de la renaissance avec celle d'une vieille femme. Celle-ci, Panaï, est une femme tchouktche âgée, envoyée vivre à l'école par sa famille¹⁰³⁵. Se sentant inutile, elle demande à mourir selon la coutume du rituel de mort volontaire. Les bolcheviks, ayant appris la nouvelle, se rendent au village à toute vitesse pour empêcher l'acte fatal. Ils arrivent après la mort, une fois le rituel accompli. Mais le médecin réussit à réanimer la vieille femme dans une iconographie qui suggère un accouchement (linge blanc, lavage des mains). Encore une fois, cette résurrection semble accomplir le souhait profond de Panaï qui, le cou ligaturé en prélude à son étranglement, « voit » les visages des romantiques bolcheviques grâce à un jeu de surimpressions qui signifient son regret de quitter la vie et le nouvel avenir qu'ils promettent (Fig. 46).



Figure 46. La renaissance littérale : résurrection de Panaï après le rituel de mort volontaire.
Captures d'écran, *Les Romantiques*

¹⁰³⁵ Où elle se retrouve, de manière significative, élève des jeunes bolcheviks malgré son grand âge. Il faut signaler que le personnage est très éloigné de la Panaj réelle : une femme tchouktche recrutée à l'école en vue de l'associer à l'éducation des enfants, comme le décrit Sěmuškin dans son texte : T.Z. Sěmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'tbazy DVK », art. cit., pp. 171-192.

Une fois l'aînée ressuscitée, les Tchouktches changent d'avis sur la médecine *loutcha* envers laquelle ils étaient méfiants¹⁰³⁶ et la génération suivante verra des médecins autochtones opérer auprès du pionnier de la médecine moderne dans la toundra¹⁰³⁷. Le film fait ainsi s'opposer de manière manichéenne la « culture de vie » des révolutionnaires (qui interdisent même aux anciens de mourir) à la « culture de mort » portée par la tradition autochtone.

Le film *Alitet s'en va dans les montagnes* reprend et décline la scène, accentuant cette fois le thème de la renaissance : un vieil homme tchouktche, nommé Vaal, ressuscite sous le nom de Vladimir, prénom russe qui est surtout celui de Lénine¹⁰³⁸. Selon le scénariste, ce nouveau nom doit permettre de faire le lien avec la politique soviétique des nationalités, « avec la renaissance du peuple et le noble but humanitaire qui va avec le pouvoir soviétique [...] tout cela [étant] le résultat du travail de Lénine¹⁰³⁹ ». Par ce nouveau baptême, Semouchkine traduit cinématographiquement la politique des nationalités envers les peuples du Nord : mourir pour renaître soviétisés, voilà le destin que présentent les films aux cultures autochtones¹⁰⁴⁰.

La centralité du thème de la renaissance est encore confirmée par la liste des titres alternatifs proposés pour *Alitet* (qui change trois fois de titre au cours de sa production). Plus de la moitié des propositions reprend le leitmotiv de la renaissance, à grands renforts de métaphores matinales ou printanières, comme par exemple : *L'Éveil (Probuždenie)*, *Le Printemps est arrivé (Vesna prišla)*, *Les Messagers de la vie (Vestniki žizni)*, *Renaissance à la*

¹⁰³⁶ La résurrection de Panaj vient par ailleurs « annuler » la mort d'un jeune élève tchouktche en dépit de son passage par l'hôpital de la base culturelle, mort qui avait conduit les parents à retirer leurs enfants de l'école. Sur le « nécessaire » passage du chamanisme à la médecine moderne, voir M. Vilenskij, « Ot šamana k sovetskoj medicine », *Sovetskaja Arktika*, n° 1, 1936, pp. 105-106.

¹⁰³⁷ Il faut signaler que ce changement d'attitude immédiat a peu de chances d'être vraisemblable, car, selon les coutumes tchouktches, si la mise à mort d'une personne ayant émis le souhait de mourir échouait, il fallait recommencer sous peine de porter malheur et de perdre un proche, la parole prononcée étant irréversible. Virginie Vaté, « Le rituel de mort volontaire : rendre l'âme pour perpétuer la vie », art. cit.

¹⁰³⁸ Dans le roman, le vieux Tchouktche se « réincarne » en « Ilitch », laissant encore moins de place au doute quant à l'hommage. Tikhon Semouchkine, *Alitet s'en va dans les montagnes*, traduit du russe par E. Makotinskaia, Paris, Éditions du Pavillon, 1950. Cependant, les membres du Conseil artistique du ministère du Cinéma ont peur de l'effet de « galvaudage et de profanation » que le nom d'Ilitch pourrait entraîner et proposent de le renommer Ivan. Stenogramma zasedanija xudožetsvennogo soveta pri ministerstvo kinematografii SSSR, 9 mars 1948. RGALI 2456/1/1950/18, 23. Les scénaristes ont coupé la poire en deux avec Vladimir.

¹⁰³⁹ *Ibid.* RGALI 2456/1/1950/27. Intervention de Sěmuškin.

¹⁰⁴⁰ Lors du visionnage des rushes, Sěmuškin exprime des doutes quant à la vraisemblance de la scène, notamment à propos de l'attitude du chamane. Donskoj lui répond qu'il a montré la scène à des chamanes qui l'ont approuvée. Il ne donne néanmoins pas plus de détails quant à ce *feed-back* impromptu. Peut-être n'est-ce là que pour avoir raison face à Sěmuškin ? En l'absence d'information complémentaire, la question reste ouverte. Stenogramma zasedanija xudožetsvennogo soveta pri ministerstvo kinematografii SSSR, 1^{er} septembre 1949. RGALI 2468/2/300/16-17.

vie (*Vosroždenie v žizni*), *Le Printemps de la vie* (*Vesna žizni*), *L'Aube d'une nouvelle vie* (*Zarja novoj žizni*), *Le Printemps est arrivé dans l'Arctique* (*V Arktiku prišla vesna*)¹⁰⁴¹.

Ce thème vient en suite logique à la rhétorique du sauvetage pour affirmer et légitimer l'importation de la Révolution et de la politique des nationalités dans les confins du Nord¹⁰⁴². Même si le thème de la seconde naissance (ou renaissance) des peuples du Nord est aussi célébré ailleurs qu'au cinéma¹⁰⁴³, les films, là encore, en proposent une vision transparente et en fabriquent une image littérale. En s'appuyant sur un aspect de la culture autochtone (le rituel tchouktche de mort volontaire), les films délégitiment la tradition pour mieux affirmer la modernité soviétique.

e) La révélation par la démonstration technologique

La renaissance que les bolcheviks sont censés apporter aux autochtones doit aussi être acceptée par ces derniers. Le procédé le plus simple est d'en faire, comme on l'a noté plus haut, la manifestation de la volonté profonde de sociétés insatisfaites. Le film peut aussi utiliser le schéma de la révélation, c'est-à-dire, la figure de la prise de conscience politique, fréquent dans la structure narrative cinématographique soviétique¹⁰⁴⁴. Reprenant le fil des ciné-expéditions dans les confins, les films utilisent la mise en scène de la démonstration technologique, emprunté à *Nanouk*¹⁰⁴⁵, pour inspirer la révélation aux autochtones.

Dans une scène clé des *Romantiques*, les bolcheviks expliquent aux Tchouktches réunis dans une iarangue la différence entre l'ancienne et la nouvelle vie induite par la Révolution. Pour illustrer leur propos, grâce au gramophone qu'ils ont apporté avec eux, ils leur font écouter la voix de Lénine qui explique en quoi consiste le pouvoir soviétique¹⁰⁴⁶. Le film reprend presque telle quelle la scène de *La Sixième Partie du monde* de Vertov. *Les Romantiques* est cependant un film sonore. Le son permet d'entendre la voix du révolutionnaire suprême. Toutefois, celle-ci est peu à peu recouverte par une musique. Le son

¹⁰⁴¹ Note non datée du directeur du studio Ageev et du réalisateur Donskoj à G.B. Mar'jamov du département des scénarios du ministère du Cinéma. RGALI 2468/2/300/34.

¹⁰⁴² Voir à ce propos I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971.

¹⁰⁴³ Voir en littérature V.M. Sangi (dir.), *Vtoroe roždenie. Proizvedenija zainatelej literatur narodnostej Severa i Dal'nego Vostoka*, Moscou, Sovremennik, 1983 ; V.G. Bogoraz-Tan, *Voskresšee plemja*, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1935.

¹⁰⁴⁴ Valérie Pozner, « Le cinéma contre l'antisémitisme », in Natacha Laurent, Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaica*, op. cit., p. 155.

¹⁰⁴⁵ Voir à ce propos le chapitre 3.

¹⁰⁴⁶ Selon toute vraisemblance, il s'agit du discours « Čto takoe sovetskaja vlast' », prononcé par Lénine en 1919 et publié dans la *Pravda*, n° 18, le 21 janvier 1928. L'enregistrement est disponible en version audio à l'adresse : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Lenin - What Is Soviet Power.ogg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Lenin_-_What_Is_Soviet_Power.ogg) (consulté le 25 janvier 2016).

du discours, censé expliquer la teneur du pouvoir des soviets, disparaît et se fond très vite en une musique triomphante. Peu importe les paroles prononcées, ici « le médium est le message » pour reprendre l'expression consacrée de Marshall McLuhan¹⁰⁴⁷. Selon ce dernier, le message se situe d'abord dans les effets du médium sur les individus, c'est-à-dire dans le changement d'échelle et de rapport au monde qui résulte de la nouvelle technologie. Dans le film, l'appareil technologique se suffit à lui-même, en tant qu'incarnation physique du progrès et du pouvoir de la proposition révolutionnaire apporté par les bolcheviks. Les bolcheviks ne sont pas montrés en train de s'adresser à la raison de leur auditoire, mais agissent dans la sphère du mystique.

Dans la même séquence, la métaphore appuyée de l'opposition entre lumière (apportée par la Révolution) et obscurité (propriété de la tradition) traduit cinématographiquement le processus d'instruction et d'éducation que les bolcheviks comptent appliquer aux peuples du Nord pour les moderniser. L'effet cinématographique transpose l'instruction — en russe *prosvešenie*, construit à partir de la racine *svet* (« lumière ») — dans la démonstration technologique. L'œuvre des bolcheviks est d'instruire, d'*éclairer* le monde, en premier lieu, les peuples du Nord, et le maillon essentiel du processus est l'appareil technologique. Le processus est illustré par cette séquence de la démonstration technologique qui parvient à convaincre les Tchouktches d'envoyer leurs enfants à l'école, et donc de s'adapter au changement révolutionnaire. Par un effet de montage, le son (la voix de Lénine qui se dissout en musique triomphante) devient lumière (un pâle soleil lointain qui point dans la toundra) (Fig. 47).



Figure 47. La démonstration technologique : figure de l'éducation et l'illumination des autochtones qui précède l'entrée de la lumière dans la toundra.
Captures d'écran, *Les Romantiques*

¹⁰⁴⁷ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968.

Éducation et illumination sont réunies dans l'objet technologique, porteur de la nouvelle société. Le motif s'inscrit opportunément dans le thème important du retour de la lumière dans la nuit polaire, thème intimement lié aux peuples du Nord et exploité de la même manière de façon récurrente dans les œuvres visuelles, comme dans la lithogravure de Mounkhalov ci-dessous (Fig. 48), ou littéraires, comme par exemple dans le poème de Nikolai Vylka, *Le Soleil de Lénine brille dans la toundra*¹⁰⁴⁸.



Figure 48. « Ils écoutent le monde » (*Slušajut mir*, 1965), lithogravure d'A.P. Mounkhalov
Extrait de la série « Mon Nord » (*Moj sever*)¹⁰⁴⁹

Cette démonstration technologique renvoie évidemment aux pratiques des ciné-expéditions décrites dans le chapitre 3 ainsi qu'à la célèbre séquence de *Nanouk l'Esquimau*. Ce rappel cinéphilique ne doit rien au hasard. En 1939, près de vingt ans après la sortie initiale du film de Flaherty et plus de dix ans après sa consécration par les cinéastes soviétiques, *Les Romantiques* puise lui aussi à la source du film modèle, comme en témoigne la demande de visionnage du film *Nanouk* à destination des scénaristes Viktor Chklovski¹⁰⁵⁰ et Tikhon Semouchkine, alors en pleine écriture du script¹⁰⁵¹. L'épisode du gramophone est en effet absent du premier récit « documentaire » de Semouchkine à propos de son expérience

¹⁰⁴⁸ Nikolaj Vylka, « Solnce Lenina svetit v tundre », in M.G. Voskoboïnikova (dir.), *Skazanie o sčast'e : V.I. Lenin v poëzii narodod sovetskogo Krajnogo Severa*, Moscou, Nauka, 1970, pp. 15-25.

¹⁰⁴⁹ Musée national d'art de République Sakha (Iakoutie). <http://www.sakhamuseum.ru/topic.php?id=59> (consulté le 4 avril 2016).

¹⁰⁵⁰ Šklovskij Viktor Borisovič (1893-1984). Écrivain, scénariste et théoricien du film, auteur de films aussi célèbres que *Dura Lex* (*Po zakonu*, 1926) ou *La Maison de la rue Troubnaïa* (*Dom na Trubnoj*, 1928). Il est cependant rapidement remplacé au scénario des *Romantiques* par Knorre Fëdor Fëdorovič (1903-1987), scénariste qui débute sa carrière en 1939.

¹⁰⁵¹ Demande du directeur du département des scénarios du studio Mosfil'm, I. Trauberg, à Komarov, VGIK, 28 mars 1939. RGALI 2891/1/310/3.

d'instituteur de la base culturelle de Tchoukotka¹⁰⁵². C'est le studio qui va chercher cette influence. Ainsi le passage du texte au film s'enrichit — ou se déforme, c'est selon — de références intertextuelles propres à l'iconographie cinématographique transnationale sur les peuples du Nord.

f) Le « commerce équitable »

Le dernier motif du régime de représentation de la libération des peuples du Nord est aussi l'un des plus répandus : il s'agit de la scène du « commerce équitable ». Figurant le changement apporté par la mise en place du régime soviétique, la scène, de manière relativement stéréotypée, montre l'échange de marchandises venues du monde *loutcha* contre des fourrures, fruits de la chasse et du savoir-faire des locaux. Représentée de façon presque incontournable en réponse à la scène du « commerce inéquitable », c'est-à-dire la vente des précieuses peaux à des marchands malhonnêtes (nommés « accapareurs [*skupščik*] » dans le parler soviétique)¹⁰⁵³, la mise en scène du commerce équitable vient illustrer le rétablissement de la justice dans le Nord en payant le juste prix aux trappeurs de la taïga et de la toundra, désormais « travailleurs » soviétiques. Figure filmique centrale du rapport entre le pouvoir et les autochtones, elle se veut l'incarnation de la preuve du bon gouvernement soviétique.

La scène circule de film en film¹⁰⁵⁴, depuis les ciné-expéditions *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* (1928) et *Terre inconnue* (1930), jusqu'aux fictions *Les Romantiques* (1941) et *Alitet* (1950), en passant par les ethnografictions de 1930 *Igdenbou* et *Le Renard bleu*¹⁰⁵⁵ (Fig. 49). Par ailleurs, cette scène centrale continuera à habiter le cinéma soviétique, puisqu'on la retrouvera dans des œuvres plus tardives comme *Le Chef de la Tchoukotka* (*Načal'nik Čukotki*, 1966) ou encore le téléfilm *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982).

¹⁰⁵² T.Z. Sěmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'tbazy DVK », art. cit., pp. 171-192.

¹⁰⁵³ La scène n'est pas limitée aux films mettant en scène des peuples du Nord. On la retrouve par exemple dans *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine.

¹⁰⁵⁴ On voit déjà la scène dans le film de Vertov, *La Sixième Partie du monde*, en 1926.

¹⁰⁵⁵ Le passage du commerce inéquitable au commerce équitable forme par ailleurs l'essentiel de l'intrigue de ce dernier film, commandé par l'Union centrale des associations de consommation de RSFSR, Centrosojuz.



Figure 49. Le motif du « commerce équitable » : preuve du bon gouvernement soviétique
Captures d'écran (de haut en bas et de gauche à droite) : *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* (1928),
Terre inconnue (1930), *Les Romantiques* (1941), *Alitet s'en va dans les montagnes* (1950)

Si, comme Oksana Sarkisova dans son analyse de *Terre inconnue*, on peut lire cette scène du commerce équitable comme une façon de présenter l'échange avec l'État soviétique de manière à la fois assimilatrice et civilisatrice¹⁰⁵⁶, on peut aussi remarquer que celle-ci n'est jamais mise en perspective ou même en relation avec la pratique du « iassak [*jasak*] », l'impôt spécifique que les peuples du Nord devaient en allégeance au tsar russe¹⁰⁵⁷. Cette pratique a constitué l'essence de l'exploitation des peuples de Sibérie et du Nord par les Russes¹⁰⁵⁸ depuis le XVII^e siècle. La levée de ce tribut n'a été abolie qu'en 1917, à la suite de la révolution de Février¹⁰⁵⁹. La fourrure a constitué le véritable moteur de l'expansion russe vers l'Est, et le iassak, face sombre de cette expansion, a eu des conséquences parfois dramatiques

¹⁰⁵⁶ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », art. cit., pp. 10-12.

¹⁰⁵⁷ Sur le *jasak*, voir Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 11-31 ; James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, op. cit. pp. 36-45 ; Alexander Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge, Polity, 2011, pp. 72-90.

¹⁰⁵⁸ Le *jasak* était la « principale forme d'exploitation des peuples du Nord une fois ceux-ci sujets de Russie ». « *Yasak* », *Practical dictionary of Siberia and the North*, Moscou, European Publications-Severnnye prostory, 2005, p. 1052.

¹⁰⁵⁹ James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia*, op. cit., p. 261 ; Andreas Kappeler, *La Russie empire multiethnique*, Paris, Institut d'Études slaves, 1994, p. 302.

pour les populations autochtones de Sibérie, menant certains peuples près de l'extermination pendant qu'il remplissait les caisses de l'État russe¹⁰⁶⁰. La soumission au iassak est par ailleurs constitutive de la catégorie soviétique des « petits peuples du Nord », puisque celui-ci lui sert de base : les « peuples du iassak [*jasačnye ljudi*] » deviendront en 1822 les « allogènes [*inorodcy*] »¹⁰⁶¹, catégorie sur laquelle s'est construite celle soviétique des « peuples numériquement peu nombreux », nouvelle dénomination « purifiée » par la science soviétique par excellence, la statistique¹⁰⁶².

Aussi, la scène du commerce équitable est-elle remarquable par sa répétition filmique, mais également par sa cécité quant à l'impôt impérial. En effet, si le commerce des fourrures est un motif d'exploitation des peuples du Nord « conforme », si l'on peut dire, à l'histoire, il est frappant en revanche que les films n'accusent jamais l'État russe de cette exploitation. Les personnages qui accaparent les précieuses peaux sont souvent des étrangers (États-Unien dans *Alitet*, Chinois dans *Igdenbou*), ou des marchands russes agissant pour leur propre compte. Cet aveuglement face au phénomène impérial agit comme un symptôme : les films montrent le rétablissement de la justice, mais évitent d'accabler le pouvoir impérial, comme pour ne pas avoir à désavouer l'œuvre néo-impérialiste qu'est la soviétisation des territoires non russes de l'Union (en tout cas, des territoires qui ne sont pas à l'origine du foyer révolutionnaire). Peut-être aussi parce que la fourrure est un élément indispensable à l'économie russe, puis soviétique : une marchandise à haute valeur d'échange sur le marché international dont il faut absolument conserver le monopole d'exportation. Au début des années 1920, les peuples du Nord fournissent en effet 86,5 % de l'ensemble des fourrures de l'État¹⁰⁶³. Mais le commerce avec les organisations étatiques soviétiques est loin d'être équitable pour les autochtones qui s'en plaignent¹⁰⁶⁴. Le paiement des peaux est même moindre qu'avant la guerre : une fourrure

¹⁰⁶⁰ Alexander Etkind, à l'instar d'autres auteurs, fait clairement le rapprochement entre cette expérience impériale en Sibérie et les conquistadores pillant la Nouvelle-Espagne. Il déplore que cette histoire soit pourtant relativement oubliée : « Nous savons une chose ou deux de Cortès ou de Kurtz ; mais, en regardant ces splendides portraits de rois anglais, personne ne pense à ces petits peuples de l'Arctique qui ont échangé ces fourrures contre une "protection". » Alexander Etkind, *Internal Colonization*, op. cit., p. 87. Voir également Boris Chichlo, « Sibérie : mode de colonisation — mode de production », *Questions sibériennes « histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 95-118.

¹⁰⁶¹ Par la Charte Speranski (du nom de son auteur, le juriste Mixail Mixailovič Speranski [1772-1839]) ou Statut sur l'administration des allogènes de Sibérie (*Ustav ob upravlenii inorodcev*), qui est le premier texte juridique global codifiant le statut des autochtones de Sibérie, en vigueur près d'un siècle. Avant cela, les termes « peuples du iassak [*jasačnye ljudi*] », « allogènes [*inorodcy*] », « gens d'une autre foi [*inovercy*] » et « gens d'une autre terre [*inozemcy*] » se confondaient pour renvoyer cependant, *grosso modo*, au même groupe de peuples. John W. Slocum, « Who, and When, Were the *Inorodtsy* ? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *The Russian Review*, Vol. 57, n° 2, avril 1998, pp. 173-190.

¹⁰⁶² Craig Campbell, *Agitating Images*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁶³ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 136-137.

¹⁰⁶⁴ Art Leete, *La Guerre du Kazym*, op. cit., pp. 92-93.

de renard arctique, payée entre 18 et 22 pouds¹⁰⁶⁵ de pain sous le tsar, n'en vaut plus que 17 en 1925-1926 et seulement 11,5 en 1926-1927¹⁰⁶⁶. Paradoxalement, les films évitent d'établir une comparaison avec l'ancien régime, qui pourrait être défavorable aux bolcheviks, tout en mobilisant à fond la rhétorique avant/après.

g) Variations à l'intérieur du régime de représentation

Si l'on considère les films de fiction à thème autochtone du Nord sur le temps long, on constate donc qu'un certain nombre de motifs récurrents sont mobilisés, circulant de film en film depuis les premières ciné-expéditions. Mais si l'on resserre l'analyse du contenu narratif et visuel de ces mêmes films sur une période plus réduite (à partir de la mise en œuvre de la doctrine du réalisme socialiste, c'est-à-dire sur une période comprise entre 1935 et 1953), l'examen montre que les films reprenant les canons du réalisme socialiste, ici *Gaïtchi* et *La Fille du Kamtchatka*, sont relativement exempts des motifs récurrents du régime de représentation « stalinien ». En se focalisant sur une vision du futur accompli, ces œuvres délaissent le récit de l'avant/après. La comparaison de celles-ci aux films suivants révèle qu'on passe de la vision d'un présent conjugué au futur tel qu'il doit être (*Gaïtchi*, *La Fille du Kamtchatka*) à celle d'un passé muséifié (*Les Romantiques*, *Alitet*). Le répertoire d'images se concentre de plus en plus sur un récit du contact libérateur et salvateur, qui est le grand récit du cinéma soviétique. Inscrire les films dans le passé permet d'éviter de se trouver trop en contradiction avec le présent. Cela permet également de « geler » l'histoire à une époque héroïque, propice à la fabrication d'un mythe libérateur de la rupture révolutionnaire.

D'un côté, les représentations à l'œuvre mettent l'accent sur un présent qui se présente comme l'avenir : des sociétés autochtones soviétisées, « intégrées » au projet soviétique homogénéisateur, voire même hybridées. D'un autre côté, elles se focalisent sur le passé « héroïque » du contact bolchevico-autochtone, et ce, en reprenant le fil des récits mis en scène dans les ciné-expéditions et les ethnografictions. Celles-ci transportaient le spectateur dans le passé, au départ *via* la différence culturelle et la vision orientalisante de l'Autre incarnant le passé du Sujet (ici cinéastes et spectateurs urbains soviétiques), puis, très vite en remontant le temps du récit dans le même passé héroïque (1923). Cependant, on peut arguer que, dans le cas des ciné-expéditions et des ethnografictions, la différence entre passé et

¹⁰⁶⁵ Le poud est une unité de mesure utilisée en Russie impériale et valant 16,38 kg. Il est aboli en 1918 lors de l'adoption du système métrique.

¹⁰⁶⁶ V. Evladov, *Puti razvitiia xozjastva Obdorskogo kraja (Iz vpečatlenii poezdki v poljarnyj kraj). Ural'skoe kraevedenie. Organ kraevedčeskoj i naučno-issledovatel'skoj raboty Urala*, Sverdlovsk, Izdanie ural'skogo oblastnogo bjuro kraevedenija, 1927, pp. 62-65, cité par *Ibid.*, p. 93.

présent était atténuée par la faible distance temporelle entre l'action (1923) et la réalisation (1928-1933). Dans les années 1940, les films qui se réfèrent à ce même moment historique pratiquent un art du flash-back de plus en plus désincarné et détaché de la réalité. En définitive, pour les nationalités soviétiques, le futur s'enracine dans le passé, incarné par le moment de la rupture révolutionnaire. La fable de la liquidation de l'arriération, qui doit propulser les peuples vus comme des survivances des temps jadis dans l'avenir alternatif créé par le socialisme, se retourne singulièrement sur l'échelle temporelle pour effectuer un demi-tour complet.

Mises à part les « exceptions » que constituent les films relevant du réalisme socialiste, le régime de représentation est relativement cohérent depuis les ciné-expéditions et les ethnografictions, soit depuis 1928, moment où il se met en place. Néanmoins, les choses vont changer après la mort de Staline, dans le cinéma du Dégel, et notamment dans le film *Le Chef de la Tchoukotka*, objet de la sous-partie suivante.

2) Réviser les récits canoniques après Staline : *Le Chef de la Tchoukotka*

A) Le cinéma après Staline

a) La « renaissance » de l'industrie cinématographique

À la mort de Staline s'ouvre la période dite du « Dégel » et de la déstalinisation. Le fameux rapport « secret » (mais largement diffusé), présenté par Khrouchtchev au XX^e Congrès du Parti en 1956, marque l'apogée de la dénonciation des abus des années précédentes. Le signe le plus manifeste de la rupture est la décision, prise moins d'un mois après la mort du tyran, d'amnistier une partie des prisonniers du Goulag (40 % des détenus sont libérés en 1953). Le relâchement des pratiques coercitives qui géraient largement la vie sociale s'accompagne de réformes, notamment du développement de la consommation et l'amélioration des conditions matérielles (particulièrement en matière de logement), mais aussi d'une certaine liberté de parole. Les années 1953-1956 voient la publication d'œuvres majeures telles *La sincérité en littérature* de Pomerantsev, *Le Dégel* d'Ehrenbourg et *L'homme ne vit pas seulement de pain* de Doudintsev¹⁰⁶⁷. Cependant, le pouvoir pose rapidement des limites : c'est alors le début des éditions clandestines [*samizdat*] et du mouvement de dissidence¹⁰⁶⁸. Cette « restalinisation » de la société aboutit à la victoire des forces conservatrices avec la période Brejnev, autrement nommée « ère du socialisme développé » ou Stagnation (1965-1985), période associée à la stabilité des carrières de la classe politique des « cercles de famille », sorte de « féodalité soviétique ». Brejnev est le loyal représentant de cette classe politique et incarne le « consensus et la solidarité d'une coalition qu'à aucun moment il ne menace de déborder¹⁰⁶⁹ ».

Au cinéma, le Dégel tarde à se manifester, en partie à cause du temps particulier nécessaire à la fabrication d'un film, beaucoup plus long que pour d'autres arts¹⁰⁷⁰. Toutefois, si les films sont lents à réagir à la mort de Staline, les premiers signes de dégel apparaissent

¹⁰⁶⁷ Cécile Vaissié, « 1956, un court dégel littéraire en URSS. Les “audaces” de *Novy Mir* et de *Litératournaïa Moskva* », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Vol. 2, n° 98, 2008, pp. 149-162.

¹⁰⁶⁸ Voir à ce propos Cécile Vaissié, *Pour votre liberté et la nôtre. Le combat des dissidents de Russie*, Paris, Robert Laffont, 1999.

¹⁰⁶⁹ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'empire russe à l'Union soviétique 1900-1990*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 [1990], p. 487.

¹⁰⁷⁰ Mais aussi parce que les responsables du cinéma (créateurs et décideurs) restent en place après 1953 et persistent dans leurs pratiques. Par ailleurs, la campagne contre le formalisme menée par Jdanov en 1946 et la campagne « anticosmopolite » en 1948-1949 ont laissé l'industrie cinématographique paralysée. Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000.

dans la revue *Iskusstvo kino* dès 1954, avec la demande de films *authentiques* qui montrent une *réalité sans fard*, même si les éditoriaux commencent toujours par une accolade à Lénine et Staline¹⁰⁷¹. Les films effectuent leur déstalinisation à partir de 1956, année généralement acceptée par l'historiographie¹⁰⁷² et qui voit un accroissement quantitatif de la production. L'industrie cinématographique soviétique sort de la « cinémanémie [*malokartin'e*] » où la production avait chuté à une dizaine de longs-métrages produits par an. En 1956, ce nombre bondit à 85 films, puis dépasse la centaine à partir de l'année suivante pour se stabiliser autour de 115 films par an au milieu de la décennie 1960. La production continue d'augmenter sous la période de Stagnation, lors des années Brejnev, avec des pics de 150 films à l'année¹⁰⁷³.

La presse cinématographique se diversifie et retrouve peu à peu sa vitalité après la coupure imposée par la guerre. Après le conflit, une seule revue était encore consacrée au cinéma, *Iskusstvo kino*¹⁰⁷⁴. À partir de 1957, *Sovetskij èkran* (qui avait existé de 1925 à 1941) renaît. Largement illustré de photos en couleurs, le bihebdomadaire tire à deux millions d'exemplaires et s'adresse à un public populaire, tandis qu'*Iskusstvo kino* (tirage : 50 000 exemplaires) est destiné à un public plus cinéphile et « intellectuel ». Le magazine populaire est secondé par *Sovetskij fil'm*, qui paraît à partir de 1957, également destiné au grand public¹⁰⁷⁵.

Les films, à l'instar des autres arts, font une plus grande place aux hommes et aux femmes ordinaires en écho à la promotion khrouchtchévienne d'un nouvel activisme social qui s'adresse directement aux citoyens par-dessus les appareils du Parti¹⁰⁷⁶. Le retour de l'individu caractérise la période : le héros des années 1950 et 1960 vit pour le collectif, mais reste un individu à part entière¹⁰⁷⁷. Dans cette description d'une personnalité, les leaders

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, pp. x-8.

¹⁰⁷² *Ibid.* ; Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 51. Les chiffres varient d'une source à l'autre : Josephine Woll estime la production du milieu des années 1960 à une centaine de films, Josephine Woll, *Real Images*, *op. cit.*, p. xiv ; tandis qu'Alexander Prokhorov annonce 130-150 films en 1967, Alexander Prokhorov, « Cinema of the Thaw », in Rimagaila Salys (dir.), *The Russian Cinema Reader. The Thaw to the Present*, Boston, Academic Studies Press, 2013, pp. 14-31 ; Miroslava Segida donne la fourchette de 116 à 151 films par an entre 1960 et 1985, Sergej Zemljanuxin, Miroslava Segida, *Domašnja sinemateka. Otečestvennoe kino 1918-1996*, Moscou, Dubl'-D, 1996, p. 6.

¹⁰⁷⁴ Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000, p. 213.

¹⁰⁷⁵ À ces publications, on peut ajouter les brochures chargées de présenter les nouveaux films comme l'hebdomadaire local *Moskovskaja kinonedelja* ou celles éditées par Sojuzinformkino, centre national pour l'information sur les films : le mensuel illustré *Sputnik kinozritelja*, à destination du grand public, et *Novye fil'my* pour les professionnels.

¹⁰⁷⁶ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, *op. cit.*, p. 424.

¹⁰⁷⁷ Alexander Prokhorov, « The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s », *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960s*, Pittsburgh, 2001, Russian Film Symposium, pp. 7-28.

infaillibles schématiques de la période précédente ont laissé la place à des héros plus ambivalents et plus humains¹⁰⁷⁸. La jeunesse, qui émerge comme une génération autonome, occupe une place centrale¹⁰⁷⁹. Le Dégel correspond aussi à une période de révision du stalinisme, mais sans que cela conduise à une révision de l'idéologie marxiste-léniniste. Ainsi le motif de la Révolution est revisité afin de mieux restaurer l'esprit révolutionnaire, mais aussi d'interroger le rôle de l'individu dans le collectif¹⁰⁸⁰. Cette tendance s'accroît dans les années de la Stagnation. Les films tournés accordent une attention toujours plus soutenue aux thèmes de la vie privée et de la fragmentation sur les plans générationnel, culturel et éducatif, comme en témoigne le célèbre *Moscou ne croit pas aux larmes* (*Moskva slezam ne verit*, 1980).

Durant les années Brejnev, de plus en plus de films étrangers sont présents sur les écrans soviétiques¹⁰⁸¹ (français, italiens, hollywoodiens mais aussi indiens ou mexicains¹⁰⁸²), notamment grâce à l'émergence de festivals internationaux¹⁰⁸³. D'autre part, la fracture se creuse entre un cinéma d'auteur¹⁰⁸⁴ (vu comme « difficile » et se positionnant du côté de la dissidence) et un cinéma pour les masses (avec la comédie, le film d'aventures et le mélodrame comme genres de prédilection) même si la qualification de « série B » reste inacceptable en URSS¹⁰⁸⁵.

Le système soviétique de production cinématographique tente de se renouveler. Au sein des studios apparaissent des unités de production [*tvorčeskaja ob"edinenija*] à partir de

¹⁰⁷⁸ Josephine Woll, *Real Images*, op. cit.

¹⁰⁷⁹ Ce qui reflète la génération d'orphelins dont le père a été tué à la guerre. Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, op. cit., p. 23. Voir également Alexander Prokhorov, « The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 1, n° 2, 2007, pp. 115-129.

¹⁰⁸⁰ Josephine Woll, *Real Images*, op. cit. ; Alexander Prokhorov, « The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s », art. cit., p. 8 ; Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015, voir en particulier le chapitre 7 : « Relire la Révolution après Staline ».

¹⁰⁸¹ Signalons que les écrans soviétiques ont toujours montré des films étrangers. « Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927-1954 », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 10, n° 2, 2016, pp. 123-198 ; Voir également : Denise J. Youngblood, *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*, op. cit. ; Valérie Pozner, « Les limites de la propagande soviétique dans l'après-guerre », in Jean-Pierre Berthoin-Maghit (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015, p. 561-578 ; Claire Knight, « Stalin's Trophy Films, 1947-52. A Resource », *Kinokultura*, n° 48, avril 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml> (consulté le 20 avril 2016).

¹⁰⁸² Elena Prokhorova, « Cinema of Stagnation. Late 1960s-1985 », in Rimagaila Salys (dir.), *The Russian Cinema Reader. The Thaw to the Present*, Boston, Academic Studies Press, 2013, pp. 104-113.

¹⁰⁸³ À partir de 1954, des semaines du cinéma international sont organisées dans diverses villes. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011, p. 107.

¹⁰⁸⁴ Eugénie Zvonkine, « Auteur cinema during the Thaw and the Stagnation », in Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 178-201.

¹⁰⁸⁵ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., pp. 146-183. Sur la fracture des publics, voir Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 62-63. Cette ségrégation sociale des publics se retrouve ailleurs dans le monde industrialisé au même moment. Noël Burch, « Introduction », in Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 12.

1957¹⁰⁸⁶. Suivies par la fondation de l'Union des cinéastes [*Sojuz kinematografistov*] en 1965, elles permettent un surcroît d'autonomie des cinéastes et leur relative émancipation du Comité central¹⁰⁸⁷. Enfin des expérimentations dans l'organisation du travail et le modèle économique (en recréant un lien entre offre et demande par des mécanismes marchands) aboutissent à l'expérience du Studio artistique expérimental [*Èksperimental'naja tvorčeskaja studija*] entre 1965 et 1976¹⁰⁸⁸.

Cependant, la mécanique du contrôle revient assez vite. En 1966 se tient le procès de Siniavski, jugé et condamné pour avoir publié ses œuvres à l'étranger. Deux ans plus tard, la répression du Printemps de Prague clôt définitivement tous les espoirs du Dégel et l'on entre dans la période de Stagnation. Dans l'industrie cinématographique, tous les éléments de la restalinisation sont en place dès 1966¹⁰⁸⁹. Entre le cinquantième de la Révolution en 1967 et le centenaire de la naissance de Lénine en 1970, tandis que la demande en films idéologiques ne faiblit pas du côté du pouvoir¹⁰⁹⁰, plusieurs films sont remisés « sur l'étagère », c'est-à-dire non diffusés¹⁰⁹¹. Certains de ces films seront plus tard reconnus comme des œuvres majeures du cinéma d'auteur soviétique comme *La Commissaire* d'Askoldov (*Komissar*, 1968), *Longs Adieux* de Mouratova (*Dolgie provody*, 1971) ou encore *Andreï Roublev* de Tarkovski (*Andrej Rublëv*, 1966)¹⁰⁹².

La production est réorganisée même si le caractère multiple des instances et des niveaux de décision est largement hérité du fonctionnement de la période stalinienne. Le ministère du Cinéma est dissout et ses fonctions, un temps déléguées au ministère de

¹⁰⁸⁶ Les premières sont créées à Mosfil'm sous l'impulsion d'Ivan Pyr'ev, directeur du studio depuis 1954. Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *Cahiers du monde russe*, Vol. 54, n° 3-4, juillet-décembre 2013, pp. 593.

¹⁰⁸⁷ Alexander Prokhorov, « Cinema of the Thaw », in Rimagaila Salys (dir.), *The Russian Cinema Reader. The Thaw to the Present*, Boston, Academic Studies Press, 2013, pp. 14-31 ; Clara Darmon, « Les identités professionnelles des agents du cinéma en URSS et Fédération de Russie, 1957-2009 : constructions, conflits, revendications », *La Revue russe*, n° 36, 2011, pp. 77-87.

¹⁰⁸⁸ Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *art. cit.*, pp. 589-621.

¹⁰⁸⁹ Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁹⁰ Il existe une prime spécifique pour les créateurs de films sur les thèmes centraux que constituent la Guerre civile, la Révolution et la Deuxième Guerre mondiale. Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *art. cit.*, p. 596.

¹⁰⁹¹ Elena Prokhorova, « Cinema of Stagnation. Late 1960s-1985 », *art. cit.*, pp. 104-113.

¹⁰⁹² Sur le parcours de ces films, outre l'ouvrage de Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, voir sur *La Commissaire* : Cécile Vaissé, « La non-existence, punition des artistes soviétiques non conformes. Le cas d'Alexandre Askoldov et de son film, *La Commissaire* », *Communisme*, n° 70-71, 2002, pp. 245-269 ; Catherine Géry, « Figures de l'hôte dans *La Commissaire* d'Alexandre Askoldov », in Anne-Marie Gresser, Boris Czerny (dir.), *L'Hôte étranger. Stratégies de l'hospitalité*, Caen, PUC, 2010, pp. 135-144 ; sur *Longs Adieux* : Eugénie Zvonkine, « Le cinéma soviétique, un domaine en partage », *Mise au point*, n° 2, 2010 <http://map.revues.org/1167> (consulté le 8 mars 2016) ; sur *Andreï Roublev* : Josephine Woll, *Real Images*, *op. cit.*, p. 206 ; Marcel Martin, *Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, pp. 69-72.

l'Agitation et de la Propagande, sont transférées au ministère de la Culture. En mars 1963, le Comité d'État pour la cinématographie auprès du Conseil des ministres de l'URSS [*Gosudarstvennyj komitet pri Sovete ministrov SSSR po delam kinematografii*¹⁰⁹³], ou Goskino, redevient une administration autonome, l'équivalent d'un ministère du Cinéma¹⁰⁹⁴. Le Goskino a la responsabilité de l'exportation (Sovexport), la coproduction (Sovinfilm), l'organisation de festivals (Sovinterfest), des revues *Iskusstvo kino* et *Sovetskij fil'm*, de la formation des futurs cinéastes (VGIK et Cours supérieur de scénario et réalisation – *Visšie kursy scenaristov i režisserov*) et la conservation (Gosfilmofond)¹⁰⁹⁵. De plus, il contrôle la production *via* le Collège principal de rédaction des scénarios (GSRK) qui, à son tour, chapeaute les collèges de rédaction [*redkollegi*], présents dans chaque unité de création, en plus de celui du studio. De la même manière, un conseil artistique du studio (composé pour partie de rédacteurs du studio et de personnalités extérieures, dont un membre du Parti) supervise les conseils artistiques des unités. Ces deux instances sont chargées du contrôle idéologique et de la qualité des films en amont et pendant la production¹⁰⁹⁶. À partir de 1970, les films terminés sont classés dans une catégorie de laquelle dépend leur distribution ainsi que la rémunération de l'équipe¹⁰⁹⁷. Faisant preuve d'une remarquable stabilité, ce fonctionnement perdurera jusqu'à la fin du système soviétique.

b) Filmer la « nouvelle vie » des peuples du Nord dans le cinéma documentaire

Malgré la mise en place d'une cinéfication à deux vitesses dans le Nord¹⁰⁹⁸, la thématique sibérienne autochtone ne quitte pas les écrans soviétiques. Les ciné-expéditions cinématographiques à l'intérieur de l'Union, dont la production a repris après la Deuxième Guerre mondiale avec la série *Voyages à travers l'URSS (Putešestvija po SSSR)* produite par le studio de films de vulgarisation scientifique [*naučno-populjarnyj*] de Moscou de 1946 à

¹⁰⁹³ Abrégé en 1976 en *Komitet po kinematografii SSSR*.

¹⁰⁹⁴ Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 30. Le président du Goskino a de fait l'autorité d'un ministre du Cinéma. Les présidents successifs sont Alexej Vladimirovič Romanov (1963-1972), Filipp Timofeevič Ermaš (1972-1986), Aleksandr Ivanovič Kamšalov (1986-1991). *Ibid.*, p. 55

¹⁰⁹⁵ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁹⁶ Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁹⁷ Il existe quatre catégories : 1^{re} catégorie : attribuée aux films grand public (pas de problème avec la censure et espoir de succès commercial) donne accès au plus grand tirage (jusqu'à 3 000 copies, 1 500 en moyenne) ; 2^e catégorie : classement encore avantageux, bonne rémunération, tirage et distribution quelquefois médiocres ; 3^e catégorie : attribuée aux films auxquels le Goskino veut barrer la route (rémunération, tirage, distribution très faible) ; 4^e catégorie : interdiction totale, retour des éléments du film au Gosfilmofond, aucune prime attribuée à l'équipe, le studio doit rembourser au Goskino la totalité des frais de production. Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁹⁸ Voir le chapitre 3.

1952 sous la direction de Chneiderov¹⁰⁹⁹, sont à nouveau d'actualité tout comme le projet d'un atlas cinématographique soviétique¹¹⁰⁰. Les historiens du cinéma redécouvrent les films des pionniers du genre¹¹⁰¹ tandis que les réalisateurs expéditionnaires, tel Litvinov, trouvent à publier leurs récits d'expédition¹¹⁰².

Les films documentaires sur les peuples du Nord se concentrent sur les changements intervenus entre l'« ancienne » et la « nouvelle vie » sous un jour toujours positif, comme par exemple *Avec une caméra dans la taïga et la toundra (S kinoapparatom po tajge i tundre, 1958)* produit par le Studio central de films documentaires (CSDF), qui montre « la nouvelle vie et les réussites du travail des populations de divers rajon de Sibérie, Iakoutie et Tchoukotka¹¹⁰³ » ou *Le Mois du bon soleil (Mesjac dobrogo solnca, 1965)*, également produit par le CSDF, consacré au « nouveau mode de vie et au travail des Koriaks éleveurs de rennes au Kamtchatka¹¹⁰⁴ ». Dans la revue *Iskusstvo kino*, Max Polianovski, qui avait abondamment écrit pour vanter et diffuser le travail de Litvinov, reprend la plume à l'occasion du retour du réalisateur en Extrême-Orient avec le film *Par les chemins du Primorié (Po dorogam Primorija, 1957)*¹¹⁰⁵. Par le biais de la comparaison entre ce dernier film et ceux tournés en 1928 par Litvinov, *Les Gens de la forêt* et *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, l'article entend montrer les progrès accomplis, notamment quand il met l'accent sur les conditions de la ciné-expédition de 1957 (en voiture sur des routes et en avion jusqu'au village oudégué) par rapport à celle de 1928 (à pied à travers les fourrés de la taïga). En montrant des usines ou un kolkhoze oudégué où poussent maïs et raisin là où il n'était que forêt, le film compte

¹⁰⁹⁹ Voir la filmographie des films de Šnejderov : M. Nečaeva, *Vladimir Šnejderov*, Moscou, Iskusstvo, 1964, pp. 132-133. La série s'internationalise en passant à la télévision à partir de 1960 (1^{er} numéro le 18 mars) sous le titre *Le Club télévisé des ciné-voyages (Televizionnyj klub kinoputešestvij)*, et plus tard *Le Club des ciné-voyageurs (Klub kinoputešestvennikov)*. Vladimir Šnejderov assure la présentation de l'émission jusqu'en 1973. M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989, p. 84.

¹¹⁰⁰ Vladimir Šnejderov, « Bol'soj sovetskij kinoatlas », *Iskusstvo kino*, n° 8, 1958, pp. 126-130.

¹¹⁰¹ M. Nečaeva, *Vladimir Šnejderov*, op. cit. ; de la même (à propos de l'œuvre de Litvinov), « Iz pokolenija pervoproxodcev », *Iskusstvo kino*, n° 11, novembre 1968, pp. 135-136.

¹¹⁰² Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva. Zapiski kinorežissëra*, Vladivostok, Primorskoe knižnoe izdatel'stvo, 1959 ; du même, *V kraju ognedyšaščix gor*, Sverdlovsk, Sverdlovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1963 (il s'agit dans ce dernier cas de la republication légèrement remaniée du livre publié en 1931) ; du même, « Rjedom s V.K. Arsen'evym », *Iskusstvo kino*, n° 11, novembre 1968, pp. 137-140.

¹¹⁰³ V.A. Šnejderov, « Sovetskij èkran i narody Severa », in I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971, p. 195. Le film se présente comme une ciné-expédition à travers la Sibérie et l'Extrême-Orient et se concentre sur deux aspects principaux : les ressources du sous-sol à exploiter et une vision des toundras et taïgas, et des peuples qui les habitent, modernisés et soviétisés (RGAKFD n° 14758).

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 197. Le film porte sur le rassemblement des rennes au printemps par les Koriaks et suggère une intégration réussie de ce peuple au mode de vie communiste tout en ayant conservé ses particularités nationales (RGAKFD n° 20380).

¹¹⁰⁵ Maks Poljanovskij, « Tam, gde byli debri », *Iskusstvo kino*, n° 10, octobre 1957, pp. 152-155 ; du même, « Potrjasajuščie kontrasty », *Iskusstvo kino*, n° 10, octobre 1959, pp. 153-156. Le film n'est pas conservé au RGAKFD. Je n'ai malheureusement pas pu le visionner.

démontrer les réussites de la modernisation soviétique sur le mode de la mission accomplie (Fig. 50). Par ailleurs, Polianovski en appelle aux cinéastes (et à Litvinov en particulier) pour qu'ils réutilisent les images des ciné-expéditions dans le montage de nouveaux films afin d'amplifier le contraste¹¹⁰⁶.

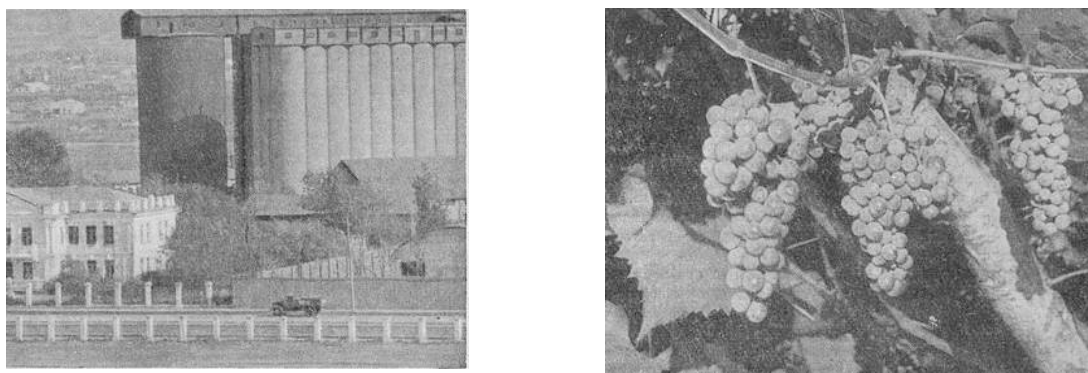


Figure 50. Usines et culture de raisin à la place de la taïga dans *Par les chemins du Primorié* de Litvinov : montrer la transformation de l'Extrême-Orient soviétique

Photos tirés de *Iskusstvo kino*, n° 10, octobre 1957

On est donc loin des premières tentatives de cinéma ethnographique menées par Litvinov. Cette tendance est cependant logique, puisqu'elle s'inscrit dans la vision apologétique de la réussite de la politique soviétique des nationalités qui fait perdre sa raison d'être à un cinéma concentré sur l'altérité ethnique. Les représentations documentaires se figent dans cette vision satisfaite de l'avant/après. Le film au titre évocateur, *Des années égales à des siècles* (*Gody, ravnye vekam*, 1978), en est le meilleur exemple. Le montage a recours à des plans tirés des ciné-expéditions et des ethnografictions pour montrer le succès de la politique des nationalités envers les peuples du Nord, réalisant ce que Polianovski appelait de ses vœux à la fin des années 1950. Mêlant (sans les nommer) des extraits des *Gens de la forêt*, de *Terre inconnue*, de *Sur les rives de la mer des Tchouktches*, d'*Igdenbou* ou du *Renard bleu*¹¹⁰⁷, le montage sert la rhétorique de l'enjambement des millénaires.

Le film se base sur le parcours exemplaire (pour les autorités) de Vassili Ouvatchan¹¹⁰⁸, premier historien évenk, pour incarner physiquement la réussite de la politique

¹¹⁰⁶ Maks Poljanovskij, « Potrjasajuščie kontrasty », art. cit.

¹¹⁰⁷ Le film utilise également des plans tirés d'autres films que je n'ai pas pu identifier. Le générique ne donne aucune indication précise des œuvres utilisées. Il précise seulement que les images d'archives proviennent du Gosfilmofond (qui conserve les fictions) et du CGAKFD SSSR (*Central'nyj gosudarstvennyj arxiv kinofotodokumentov SSSR*, ancêtre du RGAKFD, qui conserve les documentaires). Cependant, à travers le choix d'archives, on constate que les films de Litvinov ont la préférence.

¹¹⁰⁸ Uvačan Vassilij Nikolaevič (1917-1988). Uvačan fait partie du premier groupe d'étudiants évenks scolarisés par les Soviétiques. Il est envoyé à Irkoutsk pour étudier en 1928. Il devient professeur d'histoire. Partisan du

des nationalités. Ouvatchan fait partie de ces intellectuels, purs produits de la politique de scolarisation et de promotion des minorités, dont l'œuvre et la biographie offrent une vitrine et une légitimité à la modernisation à la soviétique¹¹⁰⁹. Son œuvre historique, mise en scène à travers l'exposition de ses livres, célèbre sur un ton glorieux le mythe de l'enjambement des millénaires et le paradigme du long voyage, même si elle peut, à l'occasion, omettre certains éléments quand ils gênent la perfection du récit¹¹¹⁰.

Figure 51. Figurer le bond à travers les siècles sur une vie humaine : l'historien évenk V. Ouvatchan.
Captures d'écran, *Des années égales à des siècles*

La réussite d'Ouvatchan figure celle de la politique soviétique des nationalités dans son entier. Par le biais de ce mètre-étalon du succès, le film met en scène les transformations accomplies sur une vie humaine, une génération : Ouvatchan est né avec la Révolution en 1917, ce que le film ne se prive pas de souligner (Fig. 51). L'association de la biographie de ce « fils du peuple évenk soviétique », comme dit la voix off, aux images d'archives que « personne ne pourra jamais plus filmer¹¹¹¹ », entend démontrer sous un jour évidemment positif la rupture et le progrès engendrés par la Révolution. Cette rupture est traduite en images par la construction de villes comme Norilsk « là où il n'y avait que des feux de bois [*kostër*] », par la création d'une intelligentsia autochtone et par les destins individuels déviés par la Révolution : « les parents ne savaient pas que leurs enfants allaient vivre

régime, il est plusieurs fois premier secrétaire du comité de district évenk du PCUS. Il a publié plusieurs ouvrages sur le « long voyage des petits peuples », entre autres *Vers le socialisme sans passer par le capitalisme* (*K socializmu minuja kapitalizma*, Krasnoïarsk, Knižnoe izdatel'stvo, 1960) et *Les peuples du Nord dans les conditions de développement du socialisme* (*Narody Severa v uslovijax razvitogo socializma*, Krasnodar, Knižnoe izdatel'stvo, 1977).

¹¹⁰⁹ D'autres films utilisent la même ficelle : *Exploits dans les îles* (*Podvig na ostrovax*, 1975), consacré aux îles Sakhaline et Kouriles, se sert de Vladimir Sangi, premier écrivain nivkhe, comme incarnation de la réussite soviétique.

¹¹¹⁰ Campbell parle à ce propos d'« historiographie sélective », Craig Campbell, *Agitating Images*, op. cit., p. 71. Sur la biographie d'Uvačan, Voir *Ibid.*, pp. 71-72 ; 137 ; 146.

¹¹¹¹ M. Nečaeva, « Iz pokolenija pervoprohodcev », art. cit., p. 135.

différemment », assure le commentaire sur des images d'enfants oudégués tirées des *Gens de la forêt*¹¹¹². Les images d'archives fonctionnent comme l'illustration d'un passé révolu qui est mis en regard avec le présent. Ainsi des extraits de *Sur les rives de la mer des Tchouktches* (enfants tchouktches sur la plage) sont accolés à des plans d'enfants autochtones fêtant le 1^{er} mai, tandis que le commentaire insiste sur la différence entre les deux moments de l'histoire (d'un côté des enfants qui n'avaient « pas de jouets » ni d'école et succombaient aux maladies, de l'autre des enfants préservés de tous ces maux¹¹¹³).

Dans le contexte d'augmentation de la production, et en dépit du (ou peut-être grâce au) délaissement des spectateurs du Nord, le thème de l'enjambement des millénaires accompli par les peuples du Nord dans le contexte du socialisme s'épanouit dans les films documentaires selon une rhétorique qui répond en tout point à l'orthodoxie politique en matière nationale¹¹¹⁴. La révision du récit révolutionnaire mis à mal par la déstalinisation ne semble avoir que peu d'effet dans les documentaires sur les peuples du Nord. Il faut se tourner vers la fiction, aussi bien le film d'« auteur » que le cinéma plus populaire, pour trouver des représentations qui offrent une vision plus nuancée, moins dogmatique, que celle proposée par les documentaires, et surtout qui fait écho à la réalité du terrain en ce qui concerne les peuples du Nord, réalité beaucoup moins éclatante que ne le laisse penser les documentaires au ton triomphant.

Dans les fictions, la déstalinisation et son corollaire, la révision du motif révolutionnaire si profondément attaché au Dégel, a des conséquences sur le régime de représentation des peuples du Nord au moins sur deux points essentiels : sur le motif du contact libérateur, comme c'est le cas pour *Le Chef de la Tchoukotka*, examiné ci-dessous, et, de manière peut-être encore plus profonde, sur l'interprétation de l'« arriération » dont les peuples du Nord seraient les victimes, qui sera analysée à la partie suivante.

¹¹¹² Le motif de la rupture dans la destinée nationale (celle des parents) se retrouve dans *Ton monde, ta terre* (*Tvoj mir, tvoja zemlja*, 1981) où des enfants tchouktches sont montrés comme ayant le choix de leur destin, dans les faits : quitter leur terre. Sur cet aspect, voir le chapitre 11.

¹¹¹³ Il est intéressant de rappeler que *Sur les rives de la mer des Tchouktches* montre aussi des enfants qui fêtent le 1^{er} mai au début des années 1930. Ces images n'ont pas été choisies pour figurer dans le montage du film de 1978.

¹¹¹⁴ On pourrait citer encore le film *Là où coule la Pour* (*Tam, gde tečët Pur*, 1975) produit par Centrnaučfil'm qui offre la vision d'un mode de vie autochtone (nénètse) ayant conservé ses traits nationaux (ses vêtements, ses occupations traditionnels), tout en étant bien adapté à la modernité soviétique.

B) La neige de l'Arctique pour restaurer la pureté révolutionnaire

a) Un film de plus sur l'arrivée de la Révolution en Tchoukotka ?

Tourné en 1966, *Le Chef de la Tchoukotka* est l'un des nombreux films planifiés pour commémorer le cinquantenaire de la révolution d'Octobre¹¹¹⁵. Contrairement à la plupart des films de ce « sous-genre », *Le Chef de la Tchoukotka* est un succès et, pour cela, mérite d'être considéré dans l'histoire du cinéma du Dégel, ce qui n'est pas toujours le cas¹¹¹⁶. Si les auteurs, le réalisateur Vitali Melnikov¹¹¹⁷ et les scénaristes Viktor Viktorov¹¹¹⁸ et Vladimir Valoutski¹¹¹⁹, ont choisi la Tchoukotka, c'est avant tout parce que c'est l'un des derniers espaces du pays qui n'a pas « son » film sur l'arrivée du pouvoir bolchevique¹¹²⁰. Parmi ces films qui commémorent (et souvent mettent à distance) l'arrivée du pouvoir bolchevique en ce cinquantenaire, on peut citer *Le Premier Maître* (*Pervyj učitel'*, Mosfilm-Kirgizfilm, 1965) en Kirghizie, *L'Étape décisive* (*Rešajuščij šag*, Turkmenfilm, 1965) en Turkménie, *Fureur* (*Jarost'*, studio Dovjenko, 1965) en Crimée ou *Rencontre avec le passé* (*Vstreča s prošlym*, Gruzia-Film, 1966) en Géorgie. Aussi, les auteurs du *Chef de la Tchoukotka* s'intéressent peu à leurs personnages tchoukhtches et le film est surtout une parodie des films précédents sur le récit de libération soviétique. La période de la formation de l'État bolchevique est, en outre, intéressante à plus d'un titre : elle offre un cadre pour les idéaux et les espoirs des cinéastes

¹¹¹⁵ Voir à ce propos Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma*, op. cit. L'auteur, cependant, n'inclut pas *Le Chef de la Tchoukotka* dans son corpus. Son ouvrage se concentrant sur le moment 1917, il n'envisage pas la Révolution dans ses prolongements hors de la Russie centrale après la Guerre civile.

¹¹¹⁶ Dans son étude incontournable sur le cinéma du Dégel, Josephine Woll ne lui consacre que quelques lignes, arguant que le film a une importance secondaire du fait que sa cible primaire est la jeunesse. Rien dans les archives consultées ne permet pourtant de confirmer cette assertion. *Le Chef de la Tchoukotka* est un film tout public, mais en aucun « réservé » aux enfants. Josephine Woll, *Real Images*, op. cit., p. 202.

¹¹¹⁷ Mel'nikov Vitalij Vjačeslavovič (1928-). Après avoir terminé le VGIK en 1952, Mel'nikov réalise plusieurs courts métrages. *Le Chef de la Tchoukotka* est le premier long métrage d'une longue carrière qui dure encore. Son dernier film *L'Admiratrice* (*Poklonica*) est sorti en 2012.

¹¹¹⁸ De son vrai nom Rabinovič Viktor L'vovič (19??). Après ce premier scénario de comédie, Rabinovič écrit et réalise de nombreux documentaires.

¹¹¹⁹ Valuckij Vladimir Ivanovič (1936-2015). Termine le VGIK en 1964. *Le Chef de la Tchoukotka* est son premier scénario de long métrage. Il est scénariste de films aussi divers que *Au revoir, Mary Poppins* (*Mèri Popins, do svidania!*, 1983), *Un rêve au début du brouillard* (*Son v načale tumana*, 1994) d'après Rytxèu ou *L'Amiral* (*Admiral*, 2009).

¹¹²⁰ Vitalij Mel'nikov, *Žizn'*. Kino, Saint-Petersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 224. En réalité, Mosfil'm avait le projet d'un film sur la Tchoukotka, *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*), sur un scénario de l'écrivain tchoukhtche Jurij Rytxèu. Cependant, ne pouvant achever le projet à temps pour le jubilé de 1967, le studio abandonne la production restée à l'état de scénario littéraire. Voir le dossier du film non réalisé : RGALI 2944/5/257. Le film, dans une version profondément remaniée, sera finalement tourné par la télévision en 1972. Sur ce film, voir le chapitre 11.

du Dégel et elle permet de combler les attentes du public en matière d'action tout en satisfaisant les exigences idéologiques¹¹²¹.

Dans la tradition des films qui l'ont précédé, *Le Chef de la Tchoukotka* n'est pas tourné sur place. Cependant, le tournage a un temps été prévu *in situ* et prévoyait de faire participer des habitants locaux et des troupes d'amateurs¹¹²². Le film est finalement tourné dans la partie européenne de la Russie à trois endroits différents : principalement dans la toundra de Khibiny sur le plateau de Rosvountchorr, dans la presqu'île de Kola, non loin de la ville minière de Kirovsk, mais aussi à Ioukki près de Leningrad et, pour les scènes estivales, en Crimée sur les bords de la mer Noire¹¹²³. Les mauvaises conditions météorologiques de Tchoukotka, mais aussi, selon l'aveu du réalisateur dans ses Mémoires, l'alcoolisme qui frappe la population tchouktche, sont à l'origine de ces choix de tournage¹¹²⁴. Conséquence tragique des changements brutaux dans les modes de vie autochtones (dont la scolarisation en écoles-internats est un des éléments les plus violents¹¹²⁵), l'alcoolisme est un des indicateurs de la situation sanitaire et sociale alarmante des peuples du Nord (baisse de la natalité, hausse de la mortalité, progression de l'alcoolisme et de la violence, chute de l'espérance de vie, etc.), situation qui ne sera révélée au grand jour qu'à la Perestroïka¹¹²⁶.

Pour ne pas avoir à faire face à ces problèmes, les cinéastes préfèrent la reconstitution. À cette fin, ils effectuent un voyage en Tchoukotka dans la baie de Providenia où ils embauchent plusieurs Tchouktches « sensés [tolkovye] » — mot que les cinéastes emploient pour signifier non alcooliques —, notamment des mushers avec leur équipage de chiens¹¹²⁷. Une fois au studio Lenfilm, ils feront office à la fois de figurants, de consultants et de

¹¹²¹ Josephine Woll, *Real Images*, op. cit., pp. 35, 62.

¹¹²² A. Malagin, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Čukotka*, 7 novembre 1965 ; I. Grebcov, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Rossija*, 9 février 1966 ; Anonyme, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskij ekran*, n° 7, 1966, p. 8.

¹¹²³ Anonyme, « “Načal'nik Čukotki” edet v Moskvu », *Sovetskaja Čukotka*, 8 décembre 1966 ; M. Il'ina, « Potomu što zemlja kruglaja. O novom kinofil'me “Načal'nik Čukotki” », *Sovetskaja Čukotka*, 3 janvier 1967 ; Anonyme, « Snimajut leningradskie kinematografisty », *Poljarnaja Pravda*, 12 mars 1966 ; Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, Saint-Petersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 233, 236.

¹¹²⁴ Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, Saint-Petersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 229 ; M. Il'ina, « Potomu što zemlja kruglaja. O novom kinofil'me “Načal'nik Čukotki” », *Sovetskaja Čukotka*, 3 janvier 1967.

¹¹²⁵ Voir par exemple le témoignage de la Tchouktche Sofija Rybačenko à propos du choc et de l'incompréhension provoqués par son entrée à l'école : « Vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est quand ils sont arrivés brutalement et ont dit : “Non, vous ne pouvez plus vivre comme ça, vous devez emménager dans une maison comme la nôtre et faire tout ce que nous faisons.” Imaginez, c'est comme si quelqu'un venait vous voir et disait : “Vous devez quitter votre appartement et vivre comme les Indiens.” » Cité par Patty A. Gray, *The Predicament of Chukotka's Indigenous Movement. Post-Soviet Activism in the Russian Far North*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 114.

¹¹²⁶ A. Pika, B. Prokhorov, « Les grands problèmes des “petits peuples” », *Questions sibériennes*, n° 1, 1990, p. 12. L'article est paru pour la première fois en russe dans la revue *Kommunist*, n° 16, 1988.

¹¹²⁷ Mel'nikov se rend en Tchoukotka avec l'opérateur Édouard Rozovskij et le décorateur Marksén Gauxman-Sverdlov. Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, op. cit., pp. 227-232.

constructeurs de décors (en particulier des iarangues)¹¹²⁸. Pour compléter la distribution des « citoyens de Tchoukotka », les cinéastes font appel à des étudiants du département des peuples du Nord de l'institut pédagogique A.I. Herzen (ancien Institut des Peuples du Nord) de Leningrad, comme l'avait fait avant eux les créateurs du *Vengeur* en 1930¹¹²⁹. Ces étudiants, dont la nationalité n'est pas précisée, sont aussi une aide précieuse par leur conseil et expertise¹¹³⁰. Comme on le voit, la participation des autochtones, si elle est de nouveau à l'honneur, ne l'est encore que bien timidement. Par ailleurs, le personnage de Voukvoutaguine, le principal rôle tchouktche, n'est pas interprété par un Tchouktche recruté sur place, mais par l'acteur bouriate Guennadi Danzanov¹¹³¹. *Le Chef de la Tchoukotka* ne rompt pas fondamentalement avec les pratiques de l'époque stalinienne en matière de participation des autochtones aux tournages et ne laisse qu'un espace limité aux acteurs tchouktches. Cependant, cet espace, même étriqué, est un premier pas vers le retour des autochtones dans la production de leur image, qui se confirmera dans les années 1970 avec des films comme *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1970) ou *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972)¹¹³².

b) Retrouver la virginité révolutionnaire par la comédie

L'espace limité à la figuration est en adéquation avec la place laissée aux personnages tchouktches dans le récit. Le choix du Grand Nord comme lieu de l'action permet surtout d'offrir aux cinéastes un espace « vierge » qui permet de réviser le récit révolutionnaire canonique. Le blanc de la neige fonctionne comme une page blanche. La problématique nationale est laissée de côté et semble surtout un prétexte pour donner un contexte à la comédie, mais dont le rôle est loin d'être moteur. Ceci apparaît dès le générique où les noms des comédiens sont divisés en trois catégories, les « nôtres [naši] », les « contre-révolutionnaires [kontra]¹¹³³ » et les « citoyens de Tchoukotka » (Fig. 52).

¹¹²⁸ Il s'agit des membres du kolkhoze Lénine du village de Lorino : Viktor Arečajvun, Nikolaj Appa, Ivan Ajmetčergin, Julija Enok, Jurij Kočetagin, Nina Rul'tytegina dont les noms apparaissent au générique.

¹¹²⁹ Il s'agit des étudiants Nikolaj Liljajnin, Dima Korov'e, Ivan Omruv'e, Nina Bulit, Margarita Takakava et Katja Rul'tyneut.

¹¹³⁰ M. Il'ina, « Potomu što zemlja kruglaja. O novom kinofil'me "Načal'nik Čukotki" », *Sovetskaja Čukotka*, 3 janvier 1967.

¹¹³¹ Aucune biographie n'est disponible sur Gennadij Danzanov. Après son premier rôle au cinéma dans *Le Chef de la Tchoukotka*, il tourne dans quelques films durant la décennie 1970 et travaille également comme présentateur de la télévision locale à Oulan-Oudé. Anonyme, « Burjaty v fil'me Akiro Kurosavy », *Burjatija novosti*, 24 septembre 2014, <http://burnews.ru/buryaty-v-filme-akiro-kurosavy> (consulté le 1^{er} mars 2016).

¹¹³² Sur cette question, voir la quatrième partie.

¹¹³³ Eux-mêmes divisés en deux sous-catégories contre-révolutionnaires : les « contre-révolutionnaires de l'intérieur » et les « contre-révolutionnaires de l'étranger ».

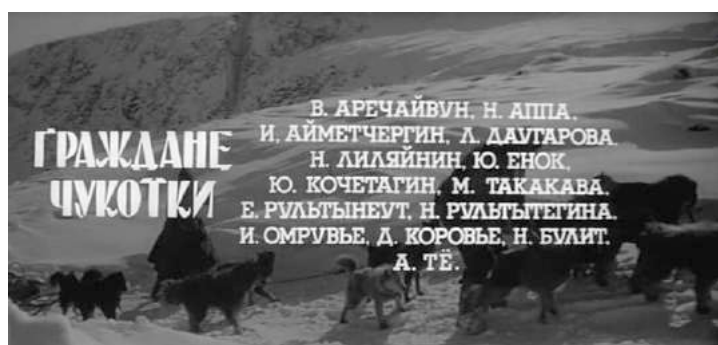


Figure 52. Le générique présente les « citoyens de Tchoukotka », catégorie hors de l'histoire
 Capture d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

Annonçant le récit qui suit, le générique met en place deux forces historiques qui s'opposent : les bolcheviks et les contre-révolutionnaires. Rejetés hors de la dynamique historique, les « citoyens de Tchoukotka » sont le plus souvent dans une position passive quant aux événements qui se passent dans leur village. Ils sont les spectateurs d'une histoire qui se joue largement sans eux. Plus important, bien que « citoyens », ils ne font pas partie des « nôtres », groupe avec lequel le film identifie ses héros comme ses spectateurs. Les Tchouktches sont de fait relégués dans une catégorie des « Autres » et, en conséquence, ne sont pas véritablement intégrés au récit. La Tchoukotka est avant tout ici un espace arctique envisagé comme le site privilégié de l'imaginaire culturel de la Guerre froide. À travers son climat (caractérisé par le froid) et son environnement particulier (la glace et la neige), l'espace arctique fonctionne comme une métaphore de la Guerre *froide* et ceci se vérifie dans les cinématographies des nations engagées dans ce non-conflit¹¹³⁴. À ce titre, *Le Chef de la Tchoukotka* offre une version comique de la vision de l'espace arctique comme lieu de rencontre et de collision de deux mondes idéologiques¹¹³⁵.

L'intrigue du *Chef de la Tchoukotka* reprend largement le récit du contact libérateur élaboré dans les films de la période stalinienne. L'action de cette comédie se passe pendant les premières années du pouvoir soviétique en Tchoukotka. Le jeune secrétaire du *revkom*, Aliocha, par le fruit du hasard, se trouve obligé d'accepter la responsabilité de « chef » de la Tchoukotka. Ayant appris les règles d'un commerce honnête du fonctionnaire local, le représentant de l'ancien régime Khramov, il rétablit le commerce équitable et impose des

¹¹³⁴ Voir des films comme *La Tente rouge* (*Krasnaja palatka*, 1969, URSS-Italie) ou *Destination Zebra, station polaire* (*Ice Station Zebra*, 1968, États-Unis), tournés à la même époque.

¹¹³⁵ Sur l'espace arctique comme espace de la Guerre froide, voir : Anna Westerståhl Stenport, « The threat of the Thaw: the Cold War on the screen », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, pp. 161-175.

taxes justes sur la vente des fourrures aux marchands américains et japonais. Il amasse bientôt un million de dollars avec lequel il rêve de construire des usines, un chemin de fer, un planétarium, etc., en Tchoukotka. Cependant, il est attaqué par des Blancs toujours en activité. Se cachant de l'ennemi et sauvant le million, il s'enfuit avec Khramov et les deux compères se retrouvent en Amérique. Après un tour du monde complet, Aliocha finit par remettre l'argent rassemblé en Tchoukotka au gouvernement de Petrograd avant de repartir pour la Tchoukotka.

À la différence des documentaires tournés au même moment, le film utilise le ton comique pour mettre le discours soviétisateur à distance et le réexaminer¹¹³⁶. Cette dérision est notée par la presse qui loue ce qu'elle perçoit comme un courage politique et cinématographique : faire une comédie sur la Révolution¹¹³⁷. La comédie est en effet un genre risqué en URSS du fait de sa dimension potentiellement subversive, surtout lorsqu'il s'agit de s'emparer de figures soviétiques modèles (le personnage du bolchevik) sans les ridiculiser¹¹³⁸. Cependant, si le film prend ses distances avec le premier degré des films précédents, il ne fait pas œuvre de dissidence, mais redonne de la légitimité et de la virginité à l'action révolutionnaire en ces temps où la déstalinisation a quelque peu discrédité le mythe. De la même manière que le rapport secret de Khrouchtchev et selon le même schéma que d'autres films du Dégel, le film permet d'affirmer la rupture avec le stalinisme et le retour aux valeurs de Lénine¹¹³⁹.

Le film met en scène un personnage, certes naïf, mais honnête et confiant dans l'œuvre de la Révolution. Le personnage du jeune bolchevik est d'ailleurs le principal atout du film selon les instances de production¹¹⁴⁰ tout comme pour la presse¹¹⁴¹. Comme le résume

¹¹³⁶ Irina Melnikova, « Images of the Native Peoples of Siberia and the Far East in Russian Film », *Orient on Orient « Images of Asia in Eurasian Countries »*, n° 13, 2013, p. 12.

¹¹³⁷ Le film est comparé à d'autres tentatives du même type, comme *Le Fourgon vert* (*Zelënyj furgon*, 1959). N. Ignat'eva, « Rasširaja granicy žanra », *Iskusstvo kino*, n° 3, 1967, pp. 31-34. Voir également M. Kvasneckaja, « Millioner s Čukotki », *Sovetskoe kino*, n° 16, 22 avril 1967, pp. 2-3 ; O. Luk'janova, « Mal'čiški v ostroverxix budenovkax » *Komsomol'skaja Pravda*, 11 juin 1967. À titre de comparaison, le film *L'Intervention de Guennadi Poloka* (*Intervencija*, 1968), qui montre la contre-révolution mais aussi la révolution sous un jour bouffon et grotesque, est totalement interdit. Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, op. cit., p. 83.

¹¹³⁸ Natacha Laurent note cette difficulté de produire des comédies particulièrement à l'époque stalinienne. Natacha Laurent, « Rire au pays des bolcheviks : la comédie, un genre soviétique ? », in Christophe Gauthier et al (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, pp. 91-98.

¹¹³⁹ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, op. cit., p. 434. ; Alexander Prokhorov, « The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s », art. cit., p. 8. Au cinéma, voir Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma*, op. cit., p. 205.

¹¹⁴⁰ Voir par exemple Zaključenie xudožestvennogo soveta 1-go tvorčeskogo ob'edinenija po literaturnomu scenariju V. Valuckogo i V. Viktorov « Načal'nik Čukotki », 24 juillet 1965, RGALI 2944/4/767/1-2. Ou Zaključenie scenarno-redakcionnoj kollegii po scenariju « Načal'nik Čukotki », 13 août 1965. RGALI 2944/4/767/7-8.

le critique de la *Kirovskaja Pravda* : « On rit, mais on aime Aliocha. On l'aime et on lui souhaite de réussir¹¹⁴². » Le personnage du bolchevik n'est pas ici l'objet de moquerie, mais d'un rire bienveillant. Dans plusieurs entretiens à la presse, le réalisateur insiste sur la naïveté et le côté enfantin [*po-detskij*] d'un personnage qui croit en ce qu'il fait, qui a foi en la Révolution¹¹⁴³. Il s'agit avant tout de redonner de l'humanité au personnage du révolutionnaire en lui octroyant des imperfections, mais toujours minimales (dont on peut rire). En cela, le film peut être vu comme une amorce de la thématique qui s'épanouit plus particulièrement dans les années 1970, où l'espace arctique est avant tout le lieu de la réalisation de soi¹¹⁴⁴.

c) Un récit enraciné dans la fiction, plus à même de rendre la vérité historique

Cependant, à travers cette révision du récit, le film ne prétend pas livrer une « vérité » historique. Les historiens le lui reprochent, tandis que les critiques de cinéma approuvent la démarche. Si le générique du film annonce que le film est basé sur les faits vécus par le véritable Alexeï Bytchkov¹¹⁴⁵, le carton suivant prend tout de suite ses distances avec le fait historique : « Il ne nous restait qu'à développer quelques détails non vérifiés. » Ainsi, le film se place explicitement sous le signe de la fiction et ne prétend en aucun cas à un récit véridique.

Ce n'est pourtant pas ainsi que l'ont compris un groupe d'historiens de l'Institut de recherche scientifique du Nord-Est, sis à Magadan, de la section sibérienne de l'Académie des

¹¹⁴¹ M. Kvasneckaja, « Millioner s Čukotki », *Sovetskoe kino*, n° 16, 22 avril 1967, pp. 2-3 ; O. Luk'janova, « Mal'čiški v ostroverxix budenovkax » *Komsomol'skaja Pravda*, 11 juin 1967 ; N. Mnacakanova, « Tak bylo ! », *Molodoj dal'nevostočnik*, 6 juin 1967.

¹¹⁴² N. Kostrov, « Načal'nik Čukotki », *Kirovskaja Pravda*, 26 mai 1967.

¹¹⁴³ V. Mel'nikov, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Torgovlja*, 24 décembre 1966. ; Anonyme, « Zdes' snimaetsja kinofil'm o Čukotke », journal inconnu, 24 mai 1966 (article conservé dans le dossier du film à la bibliothèque Eisenstein, Moscou, identifié à tort comme issu de *Sovetskaja Čukotka*).

¹¹⁴⁴ Le thème se fait jour plus particulièrement dans les films dont l'intrigue se déroule sur un site de construction. Lyubov Bugaeva, « "Here will be a garden-city": Soviet man on an Arctic construction site », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice*, op. cit., pp. 310-324.

¹¹⁴⁵ Il se réfère directement à un article paru dans *Izvestija* en 1961 (et non en 1962 comme indiqué par le générique) : Irina Volk, « Malen'kaja dolžnost' », *Izvestija*, 29 mars 1961, p. 3. L'article est une interview d'Aleksej Mixajlovič Byčkov sur son travail au département de construction du ministère de l'Agriculture. Son « expérience tchouktche » est traitée sur le mode de l'anecdote en un paragraphe. Un article plus conséquent sur son travail en Tchoukotka est publié en 1959 par la même journaliste et Fëdor Slavin : « Raspiska n° 6434 », *Literaturanaja gazeta*, n° 52, 1^{er} mai 1959, p. 3.

sciences. Le directeur du laboratoire d'histoire, N.N. Dikov¹¹⁴⁶, et ses collaborateurs adressent un courrier à la Direction de la cinéfication et de la distribution¹¹⁴⁷, qui le transmet au directeur du Goskino¹¹⁴⁸. Dans cette lettre, ils reprochent aux auteurs d'altérer grossièrement la vérité historique, de ne pas avoir tenu compte des documents d'archives transmis par les historiens lors de la venue des cinéastes à l'institut de Magadan et de présenter un faux portrait d'Alexeï Bytchkov¹¹⁴⁹. Ils déplorent le fait que les cinéastes taisent le rôle directeur du Parti dans la soviétisation de la Tchoukotka et évitent les questions complexes pour leur préférer les situations de comédie. Les scientifiques estiment que le film « abaisse le rôle du cinéma dans l'éducation du peuple soviétique sur les traditions révolutionnaires d'Octobre¹¹⁵⁰ » et considèrent qu'il ne doit pas être montré à l'étranger ni dans la région de Magadan. Quelques jours plus tard, le réalisateur leur répond que le véritable Bytchkov n'est qu'un prétexte pour le récit et que « l'action du film aurait pu se passer n'importe où, car *l'important n'est pas l'événement historique, mais le caractère du héros, son désintéressement, sa foi pure dans l'idéal communiste*¹¹⁵¹ ».

La presse cinématographique se positionne du côté des cinéastes et, si la véracité des faits relatés est mise en doute, cela importe peu, car le film atteint, selon les critiques, un niveau supérieur : il incarne [*voplotit v sebe*] l'esprit du temps, l'esprit de la Révolution et du renouveau¹¹⁵². Le personnage d'Aliocha Bytchkov est perçu comme concentrant l'énergie, le romantisme, l'optimisme et la justice de la Révolution¹¹⁵³. Bref, Aliocha n'est pas Alexeï. À

¹¹⁴⁶ Dikov Nikolaj Nikolaevič (1925-1996). Archéologue et historien du Kamtchatka et de la Tchoukotka, il est l'auteur entre autres de *L'Histoire de la Tchoukotka des temps anciens à nos jours (Istorija Čukotki s drevnejšix vremëm do našix dnei)*, Moscou, Mysl', 1989).

¹¹⁴⁷ La lettre est signée, outre Dikov, de S.P. Nefedova, B.I. Muxačev, I.S. Garusov, G.G. Pošupkin, V.V. Leont'ev, U.G. Popova et datée du 14 mars 1967. RGALI 2944/4/767/37-39

¹¹⁴⁸ Le 21 mars 1967. RGALI 2944/4/767/36.

¹¹⁴⁹ Pour un récit de l'aventure et du travail de Byčkov, voir Fëdor Slavin, Irina Volk, « Raspiska N° 6434 », *art. cit.* Voir également le (court) compte-rendu rédigé par Byčkov lui-même et publié dans *Izvestija*, à la rubrique « À travers Moscou [*Po Moskve*] », 31 octobre 1922, p. 4. Byčkov passe deux ans en Tchoukotka en tant que représentant du *revkom* (Comité révolutionnaire) où il travaille à l'agitation politique et, semble-t-il à la scolarisation des Tchouktches (avant l'instauration de la base culturelle), de 1920 à sa fuite devant les Blancs avec son assistant Gavril Rudyx le 30 juin 1922. Son tour du monde s'achève à Moscou (et non Leningrad) le 9 octobre 1922. Il ne quittera plus la capitale soviétique contrairement au héros du film. Byčkov et son assistant ne sont pas les premiers à venir soviétiser la Tchoukotka : le premier *Revkom* de Tchoukotka est envoyé à Anadyr combattre les Blancs et liquider le capitalisme en 1919. Patty A. Gray, *The Predicament of Chukotka's Indigenous Movement, op. cit.*, pp. 88-89.

¹¹⁵⁰ RGALI 2944/4/767/39.

¹¹⁵¹ Lettre de Mel'nikov à l'Institut de recherche scientifique du Nord-Est de Magadan, le 25 mars 1967. RGALI 2944/4/767/40. Les italiques sont de moi.

¹¹⁵² A. Zorkij, « Kritičeskij dnevnik », *Sovetskij èkran*, n° 10, 1967, pp. 8-9.

¹¹⁵³ N. Ignat'eva, « Rasširaja granicy žanra », *Iskusstvo kino*, n° 3, 1967, pp. 31-34. Il faut également noter que le jeune Aliocha devient « chef » de la Tchoukotka suite au décès en chemin du bolchevik expérimenté censé diriger la soviétisation et former son « apprenti » révolutionnaire, contrairement à la vérité historique. En cela, le

travers ce personnage placé dans la blancheur de la neige de Tchoukotka, le film, fermement positionné dans la fiction, redonne une virginité à l'image du révolutionnaire en cette période du Dégel finissant au détriment de l'histoire « officielle » telle qu'elle est représentée par l'Académie et par les documentaires sur la thématique. Plus que des *faits*, largement décrédibilisés par la campagne de déstalinisation, il s'agit de rendre un *idéal*.

C) Remake, révision, détournement du motif civilisateur

a) Refaire, réviser les textes staliniens

Le Chef de la Tchoukotka fonctionne comme un quasi remake des films précédents. Il se réfère plus directement à *Alitet*, dont il reprend pour une large part l'intrigue. Le film réutilise de nombreux motifs des œuvres qui l'ont précédé sur le thème sibérien autochtone et ce, dès l'ouverture par un flash-back qui transporte le spectateur de l'époque contemporaine à l'année 1922, moment privilégié du récit du contact libérateur (Fig. 53).



Figure 53. Le flash-back d'ouverture : retour en 1922
Captures d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

Dans la lancée des films comme *Igdenbou* ou *Alitet s'en va dans les montagnes*, le film de 1967 prend comme pivot dramatique le rétablissement de la justice en Tchoukotka via l'instauration du commerce équitable par le jeune bolchevik. Ce nouveau rapport commercial est ici agrémenté de la prise d'une taxe sur les transactions par le nouveau représentant du pouvoir qui enrichit le jeune État bolchevique d'un million de dollars. Aliocha, le héros, va se charger de convoier l'argent jusqu'à Petrograd en faisant le tour de la terre, déclinant ici le motif du retour de la périphérie vers le centre.

Au-delà de la reprise de ces thèmes et, bien que la thématique autochtone du Nord ne soit pas au centre du film, *Le Chef de la Tchoukotka* révisé le récit canonique notamment en

film « tue le père » (et à travers lui le petit père des peuples), dans la lignée des œuvres du Dégel. Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, op. cit., p. 24.

amorçant le motif de l'incompréhension interculturelle et en renversant celui de la différence « civilisé »/« sauvage ». Pour ce faire, le film réutilise certains plans d'*Alitet*, eux-mêmes « recyclés » de films documentaires (Fig. 54)¹¹⁵⁴.



Figure 54. Référence directe à *Alitet* par la réutilisation des mêmes plans documentaires
Captures d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka* (à g.), *Alitet s'en va dans les montagnes* (à dr.)

Mais, contrairement à un film comme *Des années égales à des siècles*, où les plans d'archives sont utilisés pour accentuer le contraste avant/après l'arrivée du pouvoir bolchevique¹¹⁵⁵, dans *Le Chef de la Tchoukotka*, le procédé intervient pour effectuer une « mise à jour », une sorte de retour à zéro du récit du contact libérateur, comme pour reprendre l'histoire à son début et la raconter de façon légèrement différente. Le récit canonique est tourné en dérision lors de la scène de la révélation... qui n'a pas lieu. Dans un plan composé selon les canons de l'iconographie soviétique, le bolchevik, le drapeau rouge flottant au vent, filmé en contre-plongée, adresse un discours mobilisateur à la foule située au-dessous de lui. La mise en scène déconstruit et tourne en dérision cette image stéréotypée en faisant tomber le maladroit Aliocha de son piédestal alors même qu'il harangue la foule par des phrases toutes faites, elles-mêmes génératrices de dérision : « Camarades du Nord lointain, peuple de la faim et du froid [*ljudi goloda i xoloda*]. À partir d'aujourd'hui, vous êtes les citoyens de la Tchoukotka libre. Désormais, tout est à vous : la terre, la mer, les [il tombe] usines, camarades, sont aussi à vous ! » (Fig. 55).

¹¹⁵⁴ La nature « exogène » de ces plans de coupe est visible à l'œil nu par la qualité technique de la pellicule différente du reste du film (grain de l'image plus gros, etc.). Cela rend les plans particulièrement visibles au sein du film et attire l'œil du spectateur. On peut se demander si c'est à dessein.

¹¹⁵⁵ On peut aussi rappeler l'appel de Maks Poljanovskij aux cinéastes à utiliser les images d'archives pour souligner le contraste paru dans la revue *Iskusstvo kino* en 1959. Maks Poljanovskij, « Potrjasajuščie kontrasty », *art. cit.*



Figure 55. Faire tomber le bolchevik de son piédestal

Captures d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

Contrairement aux films classiques, Aliocha est bien seul dans son enthousiasme débordant : personne ne le comprend. Face à ces grands discours, les Tchouktches ne réagissent pas, ils ne comprennent pas. L'incompréhension interculturelle que traduit cette indifférence fait tomber le bolchevik de son piédestal. Aliocha entonne alors des chants révolutionnaires comme *My — molodaja gvardija* (*Nous sommes la jeune garde*), mais personne ne reprend en cœur avec lui, contrairement à ses souhaits. De la même manière, lors de sa rencontre avec le Tchouktche Voukvoutaguine (qu'il surnomme Vova, russisant son nom), Aliocha l'aborde par des formules toutes faites qui n'ont de sens que pour lui : « Toi et moi, c'est l'Internationale [*Ty, ja — internacional'*] ! ». Ce à quoi Voukvoutaguine répond en donnant son nom, affirmant son individualité face à un autre individu au lieu d'un rapport dialectique. À travers ces scènes, le film amorce une mise en scène de l'incompréhension entre bolcheviks et autochtones qui sera reprise de manière plus explicite dans des films ultérieurs comme *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982)¹¹⁵⁶. Les discours du jeune révolutionnaire sont vides de sens (il n'y a aucune usine en vue en Tchoukotka en 1922 à se réapproprier) pour ceux qu'il prétend libérer. Il faut noter par ailleurs que le personnage d'Aliocha est la version jeune et imparfaite du révolutionnaire d'*Alitet*, le mature et parfait Nikita Los : ce dernier, contrairement à Aliocha, parle tchouktche couramment, ne commet jamais d'erreurs, sait parler avec tact aux autochtones et fermeté aux exploiters étrangers.

b) Les tribulations d'un gramophone dans le Grand Nord

En plus de réviser les films soviétiques à thème sibérien autochtone, *Le Chef de la Tchoukotka* revisite le motif de la différence culturelle en remontant au modèle initial : *Nanouk l'Esquimau* (1922, année fétiche des films du contact libérateur, est aussi l'année de sortie du film de Flaherty). Pour ce faire, le film utilise l'image désormais établie du

¹¹⁵⁶ Sur ce film, voir le chapitre 12.

gramophone, motif civilisateur déjà présent dans *Nanouk* et qui se retrouve dans *Les Romantiques*, confirmant le statut iconique et stéréotypé de cette image dans le cinéma soviétique traitant des peuples du Nord. Dans *Le Chef*, le gramophone est réduit métonymiquement à l'une de ses parties représentatives : son pavillon.

Lors de la scène de l'arrivée du marchand étranger et de ses multiples marchandises à échanger, un Tchouktche s'approche d'Aliocha, un pavillon de gramophone à la main. Sur le ton de la récrimination, il lui demande pourquoi le pavillon ne marche pas, pourquoi il n'émet pas de son. Cependant, là encore, la communication ne passe pas : Aliocha ne comprend pas et a besoin de la traduction de Khramov, le représentant de l'ancien régime. Le film de Melnikov semble ainsi *a priori* revenir sur le stéréotype en inversant le motif : ce n'est plus le représentant de la société industrielle soviétique qui apporte l'objet technologique à l'autochtone, mais l'autochtone qui se plaint au bolchevik de la faillite de l'apport incarné par l'objet technologique (il ne fonctionne pas) (Fig. 56).



Figure 56. Le pavillon du gramophone qui ne fonctionne pas, inversion du motif civilisateur ?
Capture d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

Cependant, on peut aussi lire cette scène comme celle de l'insatisfaction en jouant sur le motif stéréotypé : le pavillon d'où est censé émerger le son merveilleux de la technologie ne tient pas sa promesse et l'avènement de la Révolution est censé réparer cette faille. L'appareil est utilisé au cinéma depuis la scène fondatrice de *Nanouk* pour figurer l'altérité et le retard sur l'échelle de l'histoire qu'accusent les peuples du Nord aux yeux des sociétés industrialisées. L'émerveillement de l'autochtone, à l'image de celui de Nanouk et des Tchouktches des *Romantiques*, traduit à la fois le progrès historique et la mission civilisatrice à l'écran. Aussi, la scène du *Chef de la Tchoukotka* prend le cliché à rebours en jouant sur les attentes et habitudes du spectateur¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁷ En cela, le film est à l'unisson de la réflexivité qu'on retrouve dans le cinéma occidental après la Deuxième Guerre Mondiale, que ce soit par la rupture esthétique (la Nouvelle Vague française par exemple), par le

Dans une scène suivante, qui est celle du commerce inéquitable (les marchands étrangers échangent des fourrures contre des marchandises de peu de valeur), le Tchouktche au pavillon resurgit à l'occasion d'un long mouvement de caméra sur les échanges commerciaux. L'homme passe de « stand » en « stand », observant les échanges, son pavillon à la main. Sur la bande-son, une musique aux accents de jazz et une voix enregistrée en anglais se font entendre. L'effet produit est *a priori* déroutant : le pavillon joue finalement de la musique de manière autonome ! En fait, le plan suivant révèle que le son provient d'un autre gramophone : celui de Mister Stenson, le marchand états-unien, singulièrement bien pourvu en pavillons de gramophone qui semblent constituer un objet d'échange privilégié. Celui-ci place le pavillon du plaignant tchouktche sur son gramophone pour lui montrer qu'il marche, sous-entendant que le commerçant capitaliste dupe les autochtones en leur vendant des pièces au lieu de l'appareil complet. Le pavillon est là pour figurer cette fois le motif du commerce inéquitable (le pavillon ne marchera plus dès le départ du marchand et de son gramophone).

Suite à cette scène, et selon une tradition cinématographique soviétique cette fois respectée, Aliocha, le jeune bolchevik, redéfinit les règles du marché avec Mister Stenson qui devra désormais payer le juste prix et s'acquitter de 40 % de taxes à l'État soviétique : le commerce équitable est rétabli. La restauration de la justice donne lieu à une musique triomphante (la scène d'ouverture de *Carmen* de Bizet) qui émane du gramophone, enfin complet, du jeune Tchouktche qui retrouve le sourire. L'autochtone, qui possède désormais un gramophone complet et en bon état de marche, figure cette fois l'accomplissement de la justice et du sens soviétique de l'histoire : le gramophone n'est plus celui, tronqué, du commerçant capitaliste, mais celui, complet, du nouvel ordre socialiste (Fig. 57).

fétichisme des formes et motifs (qu'on trouve dans le cinéma de Sergio Leone ou Sam Peckinpah entre autres) ou le jeu avec les codes (comme dans les films de genre — fantastique, horreur — du studio britannique Hammer).



Figure 57. Le pavillon du gramophone traverse la scène du commerce équitable et de l'établissement du socialisme

Captures d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

Par ce jeu avec la référence à l'iconographie des films sur les peuples du Nord, considérée comme désormais acquise par le spectateur, le réalisateur brouille les cartes et le motif de l'appareil technologique civilisateur semble perdre de son sens. En fait, le film ne fait que reculer pour mieux sauter : le pavillon est surtout là pour affirmer la supériorité de l'apport civilisationnel soviétique aux autochtones par rapport au mensonge que constitue le capitalisme.

Le pavillon de gramophone du *Chef de la Tchoukotka* fonctionne comme une figure métonymique de la soviétisation des peuples du Nord (et, à une échelle transnationale, comme signifiant de la civilisation apportée aux autochtones). Au fil des films, il est devenu le motif qui totalise la mise en scène de la rencontre entre le « civilisé » et le « sauvage ». Dans la version soviétique, le gramophone en marche signifie la mission soviétisatrice d'intégration des peuples du Nord à la nouvelle communauté historique. Dans cette rhétorique intertextuelle, le pavillon du gramophone définit le concept dans sa totalité : il figure la partie pour le tout. *Le Chef de la Tchoukotka*, réalisé en 1966, économise la figure tout en la modifiant en réponse aux films qui l'ont précédé. Le gramophone soviétique est tout aussi

civilisateur que le gramophone états-unien, à cette différence près que le premier tient ses promesses. La civilisation apportée par les Soviétiques n'est pas défailante et simplement destinée à piller les richesses des confins, semble affirmer ce gramophone filmique.

Cependant, l'utilisation du ton de la comédie sert aussi à mettre à distance le mythe soviétique de l'enjambement des millénaires et de l'égalité nationale à la soviétique. Bien que le choix du lieu de l'action en Tchoukotka soit, d'après les auteurs du film, dû au hasard, il est difficile de ne pas faire le lien entre cette vision parodique et l'émergence au même moment (années 1960-1970) des Tchouktches comme héros privilégiés des blagues soviétiques¹¹⁵⁸. L'humour des années de la Stagnation fonctionne de la même manière que le récit du contact libérateur : il se sert des Tchouktches comme des représentations de l'extrême (géographiquement et culturellement) pour démontrer l'efficacité — ou l'échec dans la version comique — de la soviétisation¹¹⁵⁹. Cette parodie du saut à travers les siècles exprime aussi une défiance et un rejet de l'égalitarisme multinational soviétique.

c) Déplacement de la fracture nationale par le retournement du motif civilisateur

Le Chef de la Tchoukotka pourrait arrêter là l'utilisation de l'image du gramophone et se contenter de réaffirmer, tout en la subvertissant, la supériorité du modèle soviétique sur le modèle capitaliste. Pourtant, le film va plus loin et retourne la rhétorique en déplaçant la ligne de fracture nationale. Le pavillon resurgit dans la scène où Aliocha et Khramov, le fonctionnaire tsariste, se retrouvent en Amérique, fuyant les Blancs. Il est important de noter que le film fait s'allier, bon gré mal gré, Aliocha et le fonctionnaire de l'ancien régime Khramov, celui-ci se révélant indispensable par sa connaissance du terrain au jeune bolchevik inexpérimenté. Ce faisant, le film plaide pour une réconciliation nationale au sein de sa description de la fracture révolutionnaire. Les deux Russes, capturés par les gardes-frontière en Alaska, se retrouvent à leur tour face au pavillon du gramophone utilisé par un juge peu motivé pour traduire automatiquement ses questions en russe (Fig. 58).

¹¹⁵⁸ Seth Graham, *A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot*, Thèse de doctorat : littérature russe, Université de Pittsburgh, 2003, pp. 191-202 ; Amandine Regamey, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi ! Dérision et politique dans le monde soviétique*, Paris, Buchet/Chastel, 2007, pp. 104-107.

¹¹⁵⁹ Seth Graham, *A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot*, *op. cit.*, p. 195 ; Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, p. 367.



Figure 58. Le gramophone de traduction : objet de communication ou d'incompréhension ?

Capture d'écran, *Le Chef de la Tchoukotka*

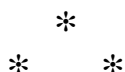
Dans un jeu de mise en abyme cette fois, le pavillon du gramophone, ici moyen de communication, est l'objet qui figure la relation entre l'URSS et les États-Unis, alors engagés dans la Guerre froide. Le rapport autochtone-civilisé a laissé place à une autre relation qui n'en est pas moins une situation d'incompréhension, comme celle montrée plus tôt entre Aliocha et les Tchouktches. Mais cette fois, ce sont les Russes¹¹⁶⁰ qui se retrouvent face au pavillon de la civilisation, renversant le point de vue à des fins comiques. La scène effectue un retour dans le Grand Nord américain où, près d'un demi-siècle plus tôt, l'Inuit Allakariallak interprétait Nanouk, écoutant et mangeant le disque. Le gramophone, objet destiné à la traduction de la « civilisation » vers le « primitif », se retourne ici singulièrement vers le civilisateur, pour cette fois le placer dans la position de celui qui ne comprend pas. Ceci est figuré négativement par la position d'accusé dans un tribunal. Il faut voir dans cette scène une expression de l'angoisse nationale russe et de son sentiment d'infériorité face à l'Ouest¹¹⁶¹. Si, en Union soviétique, les Tchouktches font figure d'arriérés, face à l'Occident, les Russes se retrouvent dans le rôle d'attardés. Sans entrer dans les détails de cette rhétorique maintes fois analysée et commentée¹¹⁶², ce qui nous intéresse ici, plus que l'image de soi de la Russie face à l'Ouest, c'est le déplacement du motif civilisateur utilisé traditionnellement dans le cinéma envers les peuples du Nord et la révision de la rhétorique qui s'ensuit.

¹¹⁶⁰ Russes plutôt que Soviétiques si l'on considère l'attitude hostile de Khramov au nouveau régime.

¹¹⁶¹ Pour Seth Graham, le choix des Tchouktches comme une des nationalités privilégiées dans les blagues reflète avant tout l'angoisse identitaire russe. Seth Graham, *A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot*, op. cit., pp. 201-202. Amandine Regamey voit dans les blagues à thématique nationale une manière de présenter les Russes comme la seule véritable nation soviétique. Amandine Regamey, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi !*, op. cit., p. 107.

¹¹⁶² Rappelons simplement la phrase célèbre chargée d'esprit de revanche de Dostoïevskij : « En Europe, nous avons été des ramasse-miettes et des esclaves, en Asie nous serons des seigneurs. » Voir également : Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge, Polity Press, 2011 ; du même, « Bremija britogo čeloveka, ili vnutrennjaja kolonizacija Rossii », *Ab Imperio*, n° 1, 2002, pp. 265-298 ; Nancy Condee, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Conséquence directe de la relecture de l'histoire issue de la déstalinisation, la révision des motifs cinématographiques liés aux peuples du Nord dans *Le Chef de la Tchoukotka* est donc ambivalente. D'un côté, elle permet la mise à distance du motif civilisateur, de l'autre, elle le réaffirme tout en l'appliquant par ailleurs au civilisé. En se positionnant explicitement par rapport aux films qui l'ont précédé, *Le Chef de la Tchoukotka* révisé le motif iconique du gramophone traducteur de la civilisation et de l'avance technologique soviétique (et *loutcha*). En 1966, à l'heure du cinquantenaire de la révolution d'Octobre, le motif fait rire de façon consensuelle (seuls quelques historiens boudent encore leur plaisir sacrifié sur l'autel de l'orthodoxie bolchevique). Comme on l'a vu à travers les exemples précédemment cités, tel *Par les chemins du Primorié*, hormis le cinéma documentaire, plus personne ne semble croire au mythe de l'enjambement des millénaires et de la soviétisation réussie des peuples du Nord. C'est ce dont témoigne par l'humour la culture de la blague soviétique du socialisme avancé et, plus tragiquement, la situation réelle des autochtones sur le terrain qui se dégrade dramatiquement¹¹⁶³. Malgré cette dérision, le film n'infléchit pas fondamentalement le régime de représentation, d'autant que les pratiques de tournage sont pratiquement inchangées et que la participation des autochtones à la création de leur image n'est toujours pas d'actualité. Le film est finalement plus travaillé par les dynamiques révisionnistes du Dégel sur le motif de la Révolution et le personnage du révolutionnaire à la virginité retrouvée.



L'analyse des films à motif autochtone du Nord sur le temps long permet de mettre au jour continuités et ruptures dans le régime de représentation. La période du Dégel, qui constitue un moment de césure dans l'histoire politique soviétique, est aussi celle d'une révision profonde des représentations des peuples du Nord au cinéma. Comme le montre l'exemple de l'analyse du *Chef de la Tchoukotka*, le récit et le répertoire d'images liés à cette thématique, globalement homogènes et cohérents durant la période stalinienne, subissent une mutation importante après la mort de Staline.

Le motif technologique, central dans le discours visuel sur la mission soviétisatrice de la Révolution envers les peuples du Nord, est mis à distance à partir de ce film. Bien qu'il s'agisse d'un changement majeur dans le régime de représentation, il est cependant important

¹¹⁶³ Sur la situation catastrophique des sociétés du Nord après la Deuxième Guerre mondiale, voir la quatrième partie.

de noter que le motif n'est pas totalement rejeté, il subit plutôt une forme de distorsion qui vise tout autant à le distancer qu'à le réaffirmer. Ceci est à mettre en rapport avec le climat idéologique de l'époque, qui entend rompre avec le stalinisme pour mieux renouer avec les valeurs de Lénine.

En outre, dans *Le Chef de la Tchoukotka*, certaines composantes du régime de représentation sont tout simplement reprises et en sortent *de facto* consolidées. Parmi ces composantes, on peut citer le motif majeur du commerce équitable, qui vient confirmer la vision du bon gouvernement soviétique. Le contexte de la Guerre froide, dont le territoire imaginaire est en grande partie constitué par l'espace arctique, s'insère ici dans le régime de représentation pour relégitimer l'action soviétique auprès de ses peuples autochtones.

Enfin, le Dégel marque le début d'une séparation entre les représentations documentaires et celles à l'œuvre dans la fiction. La distance entre le « vrai » Alekseï Bytchkov (le personnage historique) et le « fictionnel » Aliocha (le héros du film de Melnikov), qui constitue la pierre d'achoppement entre historiens et cinéastes, illustre cette séparation. La dispute entre les deux « camps » exemplifie cette tendance à voir de la vérité dans la fiction et de la mystification dans le documentaire. Ceci est à mettre en relation avec la défiance et à la crise de croyance qui s'instaurent suite aux révélations du « rapport secret » au XX^e Congrès¹¹⁶⁴.

La période du Dégel est donc cruciale à plus d'un titre. Mais c'est en délaissant quelque peu l'espace arctique (lui-même investi par la thématique de la Guerre froide) qu'on trouve des films qui renouvellent plus complètement la vision des peuples du Nord, notamment en reconceptualisant la vision de l'arriération qui leur est accolée, arriération désormais recodée en incarnation de l'authenticité et vision d'une certaine harmonie avec la nature selon une interprétation « écologique ».

¹¹⁶⁴ Cet aspect et la question du « mythe de l'authenticité » seront développés *infra*, dans le chapitre 9.

CHAPITRE 6 :

LES AUTOCHTONES COMME « FIGURES ÉCOLOGIQUES »

1) Dersou Ouzala et ses « clones » : reconceptualisation de l'« arriération »

a) Une coproduction internationale au service de la politique soviétique des nationalités

Ce chapitre s'articule principalement autour du *Dersou Ouzala* d'Akira Kurosawa (*Dersu Uzala*, 1975), tout en appuyant la démonstration sur d'autres films, qui le précèdent ou le suivent et qui partagent un certain nombre de ses motifs narratifs et visuels : outre la première adaptation éponyme du récit d'Arseniev (*Dersu Uzala*, 1961), il s'agit de *Sentiers dangereux* (*Opasnye tropy*, 1954), *Sur la trace du seigneur* (*Po sledu vlastelina*, 1979) et *L'Esprit maléfique de Iambouï* (*Zloj dux Jambuja*, 1978). La première adaptation du récit d'Arseniev est réalisée par Agasi Babaïan¹¹⁶⁵, auteur de films de vulgarisation scientifique. Bien que le film ait quelque peu été éclipsé par la version ultérieure, il conserve ses admirateurs dans les milieux cinéphiles¹¹⁶⁶. Outre ce film, d'autres œuvres empruntent largement à l'univers et au personnage créés par Arseniev. C'est le cas du quelque peu oublié *Sentiers dangereux*, seule fiction réalisée par deux auteurs de documentaires de vulgarisation scientifique, les frères Alekseev¹¹⁶⁷, de *Sur la trace du seigneur* du très prolifique Vadim Derbeniov¹¹⁶⁸, et de *L'Esprit maléfique de Iambouï*, signé Boris Bouneev¹¹⁶⁹, qui situe son action dans le Sud de la Iakoutie, en pays évenk.

¹¹⁶⁵ Babajan Agasij Arutjunovič (1921-). Réalisateur, scénariste et acteur de nationalité arménienne, il termine le VGIK en 1952 et effectue la plupart de sa carrière en tant que réalisateur de films de vulgarisation scientifique joués ou non joués. Il tourne en particulier de nombreux films mettant en scène des animaux.

¹¹⁶⁶ Irina Melnikova, « Images of the Native Peoples of Siberia and the Far East in Russian Film », *Orient on Orient* « *Images of Asia in Eurasian Countries* », n° 13, 2013, p. 12.

¹¹⁶⁷ Alekseev Aleksandr A. (?-?) et Evgenij A. (?-?). Ils ont étudié à la faculté d'opérateur du VGIK et effectué l'essentiel de leur carrière dans le cinéma de non-fiction (chroniques, films de vulgarisation scientifique). Ils débute comme opérateurs pendant la guerre et ont réalisé ensemble notamment *Dans les bois de Mechiora* (*V lesax Meščery*, 1948) (RGAKFD n° 14805) et *Récit de chasse* (*Povest' ob oxote*, 1952) au sein du studio moscovite de films de vulgarisation scientifique.

¹¹⁶⁸ Derbenëv Vadim Klavdevič (1934-). Il termine le VGIK (faculté d'opérateur) en 1957 et débute sa carrière comme opérateur, puis réalisateur au studio Moldovafil'm avant d'intégrer Mosfil'm en 1969. Il tourne toujours actuellement, en tant que réalisateur de séries télévisées.

¹¹⁶⁹ Buneev Boris Alekseevič (1921-2015). Il est l'élève d'Èjzenštejn au VGIK qu'il termine en 1944. Il entre à Mosfil'm en tant qu'assistant sur *Ivan le Terrible* (*Ivan groznyj*, 1944-1945) avant d'intégrer le studio Gor'kij comme réalisateur où il tourne jusqu'à la Perestroïka.

Le choix de se concentrer sur *Dersou Ouzala* s'explique par le fait que l'œuvre est singulièrement travaillée par les tensions qui émergent au sein du régime de représentation des peuples du Nord et, de ce fait, offre une étude de cas particulièrement intéressante et pertinente. *Dersou Ouzala* présente une vision « synthétique » des motifs qui révisent le régime de représentation, motifs qui se retrouvent dans les autres films, mais avec une moindre profondeur de traitement. Par ailleurs, le film est tout de suite perçu comme une réussite et il est particulièrement bien reçu par la critique. Du fait du prestige qui accompagne son réalisateur, le Japonais Akira Kurosawa¹¹⁷⁰, il crée l'événement. Depuis, il est entré dans l'olympes de la cinématographie mondiale et a attiré l'attention d'un grand nombre de commentateurs. En outre, le film est central au regard de l'importance et de l'influence d'Arseniev, auteur du récit, dans la mise en place du régime de représentation par Litvinov à la fin des années 1920 et sa reconceptualisation, à partir de la même base, dans les années 1960-1970. Enfin, et c'est peut-être le plus important, par son caractère de coproduction, l'œuvre offre un exemple de la manière dont l'Union soviétique présente les relations russo-autochtones à l'international. Sa production s'inscrit en effet dans une compétition culturelle dans le contexte de la Guerre froide : il s'agit de démontrer la supériorité du modèle soviétique sur le modèle capitaliste en proposant des produits culturels de haute qualité aux spectateurs du monde entier¹¹⁷¹.

La supériorité soviétique n'est pas seulement pensée en termes artistiques, mais également selon des critères politiques : notamment dans la manière dont les deux empires traitent leurs peuples autochtones¹¹⁷². Il faut se souvenir que, lorsque des westerns étaient projetés en URSS, ils étaient « corrigés » idéologiquement (à l'instar d'autres films hollywoodiens) par le montage, le doublage ou d'explicites cartons d'ouverture, comme celui qui précède *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford, sorti en 1948 en URSS et retitré *Le Voyage sera dangereux* (*Puteshestvie budet opasnym*) pour l'occasion¹¹⁷³ :

¹¹⁷⁰ Kurosawa Akira (1910-1988). Cinéaste majeur de la cinématographie japonaise et mondiale, il est l'auteur de 30 films, dont certains sont internationalement reconnus tels *Rashômon* (*Rashômon*, 1950), *Les Sept Samouraïs* (*Shichinin no samurai*, 1954) ou *Ran* (*Ran*, 1985).

¹¹⁷¹ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union built the Media Empire that lost the Cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011, p. 11. Sur la question de la compétition avec l'Ouest dans le domaine cinématographique hors des frontières soviétiques, voir Gabrielle Chomentowski, « L'expérience soviétique des cinémas africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n° 26, 2016, pp. 111-125.

¹¹⁷² Voir à ce propos Dennis Bartels, Alice L. Bartels, « Indigenous Peoples of the Russian North and Cold War Ideology », *Anthropologica*, Vol. 48, n° 2, 2006, pp. 265-279.

¹¹⁷³ Le film est autorisé à la diffusion officielle et dans les clubs le 8 décembre 1948 jusqu'au 31 décembre 1951. L'autorisation est renouvelée le 20 novembre 1953 (jusqu'au 31 décembre 1955). « Catalogue of Foreign Sound

Ce film montre la morale de la société bourgeoise, ainsi que l'hypocrisie et la bigoterie qui en sont ses caractéristiques. Il ne sera pas difficile au spectateur soviétique de percevoir que le film ne montre pas correctement la politique colonialiste américaine envers les tribus indiennes¹¹⁷⁴.

L'enjeu d'un film comme *Dersou Ouzala* est donc, au-delà d'une simple réussite cinématographique, de faire la démonstration à l'export d'une politique non colonialiste au sein de l'Union soviétique (et même plus profondément en Russie, en remontant le temps à l'époque prérévolutionnaire). À cet égard, *Dersou Ouzala* n'est pas un cas isolé. Dans le même esprit, une main (anonyme) avait déjà annoté le scénario d'*Alitet s'en va dans les montagnes* pour insister sur le but du film, qui devait être de montrer « la différence entre la politique coloniale [états-unienne] et notre politique des nationalités¹¹⁷⁵ ». Dans le domaine du documentaire, *Des années égales à des siècles* montre l'historien évenk Ouvatchan qui professe face à une assemblée de représentants du Tiers-Monde postcolonial, enjeu de la Guerre froide pour les deux grandes puissances, illustrant par ce cours magistral donné par un « indigène » la réussite supposée de la politique soviétique des nationalités.

Dersou Ouzala est une coproduction entre le studio soviétique Mosfilm et la compagnie japonaise Atelier 41, réalisée sous l'égide de Sovinfilm, l'Unité pansoviétique pour la production commune de films et la fourniture de services de production aux studios et firmes cinématographiques étrangers¹¹⁷⁶. La volonté de mettre en œuvre des coproductions internationales dans le domaine du film naît au milieu des années 1950 et s'inscrit dans la nouvelle rhétorique de la « coexistence pacifique » et plus généralement dans les pratiques de diplomatie culturelle de Guerre froide. Pour les autorités du cinéma soviétique, coproduire permet d'exporter son influence idéologique à l'international, sur le mode de l'intervention symbolique et de ce qu'on ne nomme pas encore le *soft power*, tout en contrôlant l'image de

Films Released on the Soviet Screen, 1927-1954 », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 10, n° 2, 2016, pp. 123-198.

¹¹⁷⁴ M. Semenov, « “Trofeinoe kino”? Net, vorovannoe », *Novoe russkoe slovo*, 19 février 2002 et 12 mars 2002, cité par Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 40.

¹¹⁷⁵ Scénario littéraire « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 26 janvier 1948. RGALI 2372/21/300/121ob.

¹¹⁷⁶ *Vsesojuznoe ob"edinenie po sovmeštnym postanovkam kinofil'mov i okazaniju proizvodstvennyx uslug zarubežnym kinostudijam i kinofirmam*. L'organisation est fondée en décembre 1968 et placée sous l'administration du Goskino.

l'URSS à l'étranger et en engrangeant des devises¹¹⁷⁷. En ce qui concerne le Japon, les coproductions cinématographiques démarrent dans les années 1960 et reflètent la baisse de tension entre les deux États, suite à la restauration des relations diplomatiques en 1956. Bien que ces relations se refroidissent dans les années 1970, cette décennie est la plus faste dans le domaine des coproductions¹¹⁷⁸.

Il s'agit aussi de revivifier l'industrie dans un contexte de baisse de la fréquentation des salles et de concurrence télévisuelle de plus en plus prononcée¹¹⁷⁹ par le biais de l'attractivité de stars internationales ou du prestige de réalisateurs de renom. C'est le cas de *Dersou Ouzala*¹¹⁸⁰. Le film, porté par la réputation de son réalisateur, reconnu internationalement dans la catégorie récemment établie des « auteurs », crée l'événement et rapporte l'Oscar du film étranger à l'Union soviétique en 1976¹¹⁸¹. La presse soviétique couvre abondamment cette reconnaissance venue d'Hollywood, tout comme elle avait couvert le tournage depuis la mise en chantier du projet¹¹⁸².

Par ailleurs, le film, dont l'intrigue se base sur l'amitié entre un Russe et un Nanaï, propose une vision pacifiée et idéale des rapports entre les nationalités, notamment entre les autochtones et les Russes ; elle exprime l'amitié entre les « hommes de la nature » et les « hommes de progrès » qui est supposée avoir cours en Union soviétique¹¹⁸³. Pour ce faire, le

¹¹⁷⁷ Marsha Siefert, « Co-producing Cold War Culture. East-West Film-Making and Cultural Diplomacy », in Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal (dir.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, pp. 73-94. Voir également le film promotionnel commandé par Sovinfil'm pour attirer des partenaires étrangers : *Sovinfil'm* (CSDF, réal. : E. Andrikanis, 1980), visible à l'adresse : <http://www.net-film.ru/en/film-8412/> (consulté le 31 mars 2016).

¹¹⁷⁸ Quatre films sont tournés conjointement par le Japon et l'URSS dans la seconde moitié des années 1970. Outre *Dersou Ouzala*, il s'agit de *Moscou, mon amour* (*Moskva, moja ljubov*, 1974, Aleksandr Mitta), *Mélodies de la nuit blanche* (*Melodii beloï noči*, 1976, Sergej Solov'ev) et *La Voie vers les médailles* (*Put' k medaljam*, 1980, Nikita Orlov, Dzjun'ja Sato). Voir à ce propos Irina Melnikova, « Constructing the Screen Image of an Ideal Partner », in Yulia Mikhailova, M. William Steele (dir.), *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*, Folkestone, Global Oriental, 2008, pp. 112-133.

¹¹⁷⁹ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, Oxford, Berg, 2009, p. 149 ; Irina Tcherneva, « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *Cahiers du monde russe*, Vol. 54, n° 3-4, juillet-décembre 2013, p. 590.

¹¹⁸⁰ L'acteur initialement prévu pour interpréter le rôle de Dersou Ouzala était le Japonais Toshiro Mifune (1920-1997), acteur fétiche de Kurosawa, célèbre pour ses rôles dans *Les Sept Samouraïs* ou *Rashômon*. Sovinfil'm, dossier de coproduction de *Dersu Uzala*. RGALI 3160/1/820.

¹¹⁸¹ Pour la deuxième fois de l'histoire soviétique, après *Guerre et Paix* (*Vojna i mir*) en 1969 et la deuxième fois dans la carrière de Kurosawa, après *Rashômon* en 1952. Le film remporte également un prix au 9^e Festival international du film de Moscou le 21 juillet 1975 ainsi que le prix de l'Association internationale des critiques de cinéma (FIPRESCI).

¹¹⁸² Le dossier du film conservé au Gosfilmofond contient 124 coupures de presse sur le tournage et 72 sur la sortie et l'« oscarisation », toutes issues de la presse soviétique, généraliste comme spécialisée. Ce comptage est certainement incomplet. GFF CP-N 3335.

¹¹⁸³ En témoignent les différentes conclusions des conseils artistiques sur le film et sur le scénario qui insistent sur le lien du film à la politique officielle soviétique d'« amitié entre les peuples » ainsi que sur le thème de la « solidarité internationale ». Zaključenie po fil'mu « Dersu Uzala », signé du directeur de la 3^e unité de production Mosfil'm, V. Ageev, du directeur artistique de l'unité, Ju. Raizman, et du rédacteur principal, A.

film reprend le thème de l'explorateur et son guide, esquissé par Litvinov en 1928 dans *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, mais, on le verra, en inversant singulièrement les motifs narratifs et visuels de ce dernier.

Le film raconte deux expéditions (1902 et 1907), relatées par Arseniev en voix off. Il s'ouvre sur l'arrivée d'Arseniev dans un village en construction en 1910 à la recherche de la tombe de son ami Dersou Ouzala. Les deux hommes se sont rencontrés en 1902, lors d'une expédition menée par Arseniev dans le pays de l'Oussouri. Le Nanaï (nommé Golde dans le film) Dersou accepte d'en devenir le guide. Sa sagesse et sa compréhension de la nature déroutent, puis impressionnent les membres du détachement. Grâce à Dersou, Arseniev a la vie sauve lors d'une tempête sur le lac Khanka. Cinq ans plus tard, à la faveur d'une seconde expédition, les deux amis se retrouvent. Mais, alors qu'il a tiré sur un tigre, Dersou devient d'humeur maussade et irritable. Il découvre avec dépit que sa vue baisse, ce qui l'empêche de continuer à vivre de la chasse dans la taïga. Arseniev propose à Dersou de venir vivre chez lui en ville. Celui-ci accepte, mais ne peut s'adapter à la vie citadine. Il repart dans la taïga où il est tué peu après par un assassin inconnu.

Au-delà du motif central de l'expédition, le choix du récit d'Arseniev comme objet de la coproduction soviéto-japonaise revient à Kurosawa qui souhaite depuis longtemps l'adapter à l'écran¹¹⁸⁴. Le cinéaste japonais a déjà une longue filmographie d'adaptations de littérature étrangère, dont des œuvres russes. Ce choix s'inscrit donc à la fois, du côté japonais, dans une tradition de la littérature russe au Japon où l'intérêt de Kurosawa est loin d'être marginal¹¹⁸⁵, et, du côté soviétique, dans une recherche de sujets consensuels pour les coproductions, dont l'adaptation des classiques littéraires fournit un matériau vu comme sûr idéologiquement par les autorités¹¹⁸⁶. Le choix du livre d'Arseniev arrive également à point nommé dans un contexte d'intensification de la reconnaissance de l'œuvre et de l'auteur. La ville de

Repin, (sans date). RGALI 2944/4/3315/6 ; Zaključenie po reisserskomu scenariju « Dersu Uzala », signé du directeur de la 3^e unité de production Mosfil'm, V. Ageev, du rédacteur principal, N. Glagoleva, et du rédacteur du film G. Bogolepov, (sans date). RGALI 2944/4/3049/124. C'est également la lecture que fait Eva-Maria Stolberg, « Siberia—“Realm of Thrills”. The Genre of “Wild East” Films », *Sibirskaja zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2014, <http://zaimka.ru/stolberg-films/> (consulté le 19 janvier 2016).

¹¹⁸⁴ Depuis sa parution au Japon dans les années 1950. Kurosawa avait cependant renoncé au projet car il ne trouvait pas au Japon de décor naturel adéquat. Christian Galan, « Kurosawa Akira et la littérature russe », *Slavica Occitania*, n° 13, 2001, p. 124.

¹¹⁸⁵ Kurosawa a ainsi porté à l'écran au Japon *L'Idiot* de Dostoevskij en 1951 et *Les Bas-Fonds* de Gorkij en 1957. *Ibid.*, pp. 117-153 ; Akira Kurosawa, « Kak ja rabotaju », *Iskusstvo kino*, n° 11, novembre 1974, pp. 168-175.

¹¹⁸⁶ Marsha Siefert, « Co-producing Cold War Culture. East-West Film-Making and Cultural Diplomacy », art. cit., p. 87. Entre 1934 et 1984, *Dersou Ouzala* a connu 70 rééditions et traductions : 27 en russe, 5 en allemand, 4 en hongrois, 3 en ukrainien, tchèque, anglais, polonais, slovaque, mais aussi en biélorusse, bulgare, français, finnois, grec, italien, suédois, letton, danois, norvégien, hollandais, bengali, serbo-croate et slovène. A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, Moscou, Nauka, 1985, p. 6.

Semenovka, dans l'Extrême-Orient, est renommée Arseniev en 1952, de même que la rivière (anciennement Daoubi-khé) qui traverse la ville, est renommée Arsenievka en 1972. On peut encore citer le cas du village nanaï Arsenevo fondé en 1970 dans le territoire de Khabarovsk ou le village de Laouliou dans le Primorié quant à lui renommé Dersou en 1972¹¹⁸⁷. C'est également l'année où la ville d'Arseniev érige un monument à l'auteur et son personnage pour célébrer le centenaire de la naissance de l'écrivain¹¹⁸⁸. Cependant, s'il s'inscrit dans un contexte plus large qui offre un consensus autour d'un texte « sûr », le choix du texte *Dersou Ouzala* est surtout interprété à ce moment-là en termes environnementaux, en ce qu'il exprime les angoisses écologiques propres aux sociétés industrialisées, Japon comme URSS.

b) Tradition littéraire et descendants cinématographiques

Les autres œuvres analysées, bien qu'elles aient reçu moins d'attention que le film de Kurosawa, sont tout aussi intéressantes en ce qu'elles valident les hypothèses sur le renversement du régime de représentation en faveur d'une vision écologique qu'on peut faire à propos du film de Kurosawa. Tous ces films s'articulent autour d'une figure d'autochtone qui reprend dans une large mesure les traits caractéristiques du « personnage-étalon » Dersou Ouzala : l'Oudégué Mionou dans *Sentiers dangereux*, les Évenks Langara et Kararbakh dans *L'Esprit maléfique de Iambouï* et le personnage d'autochtone interprété par l'acteur incarnant Dersou Ouzala en 1975 dans *Sur la trace du seigneur*. Le personnage séminal, héros de fiction avant tout, est toutefois construit à partir d'une personne réelle.

Pour créer son personnage phare, Arseniev s'inspire d'un de ses guides nanaïs, de son vrai nom Dertchou [Dèrču], du clan Otchjal [Očžal] ou Odjal [Odžal], dont la plupart des membres sont décédés des suites d'une épidémie lorsque survient la rencontre avec Arseniev de 1906 (seuls le frère de Dertchou, Stepan, et deux ou trois autres membres du clan ont survécu)¹¹⁸⁹. Arseniev effectue alors sa première grande expédition pour le compte de l'armée et de la Société russe de géographie dans le but d'explorer la région extrême-orientale du Sikhoté-Aline. Aux 21 personnes composant le détachement, qui s'est mis en marche le 20 mai¹¹⁹⁰, s'adjoint le Nanaï Dertchou le 3 août en qualité de guide (Fig. 59). L'année suivante, Dertchou reprend son poste au sein de l'expédition, prolongement de la précédente, du 30 juin

¹¹⁸⁷ Tarasova donne 33 lieux ou dates qui portent le nom d'Arsen'ev. A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev, op. cit.*, pp. 315-316.

¹¹⁸⁸ <http://arsenev.me/place/pamyatnik-arsenevu-i-dersu-uzala.html> (consulté le 1er avril 2016).

¹¹⁸⁹ A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev, op. cit.*, p. 113.

¹¹⁹⁰ L'expédition prend fin le 17 novembre 1906.

1907 à janvier 1908¹¹⁹¹. Ces deux expéditions serviront de base au récit d'Arseniev. Celui-ci modifie cependant les dates (1902 et 1907) dans un souci de fictionnalisation de la réalité. Pour construire le personnage littéraire de Dersou Ouzala, Arseniev s'inspire également d'autres guides et le résultat est « un composé d'habitants de la taïga¹¹⁹² », dont on peut penser qu'il comprend un certain nombre des locaux avec qui Arseniev a collaboré lors de ses expéditions en Extrême-Orient : nanaïs (Timofeï Kotsiakov), mais aussi oudégués (Salé, Sountsaï Gueonka), chinois (Tchjan Bao [ou Dzèn Pau]) ou orotches¹¹⁹³.

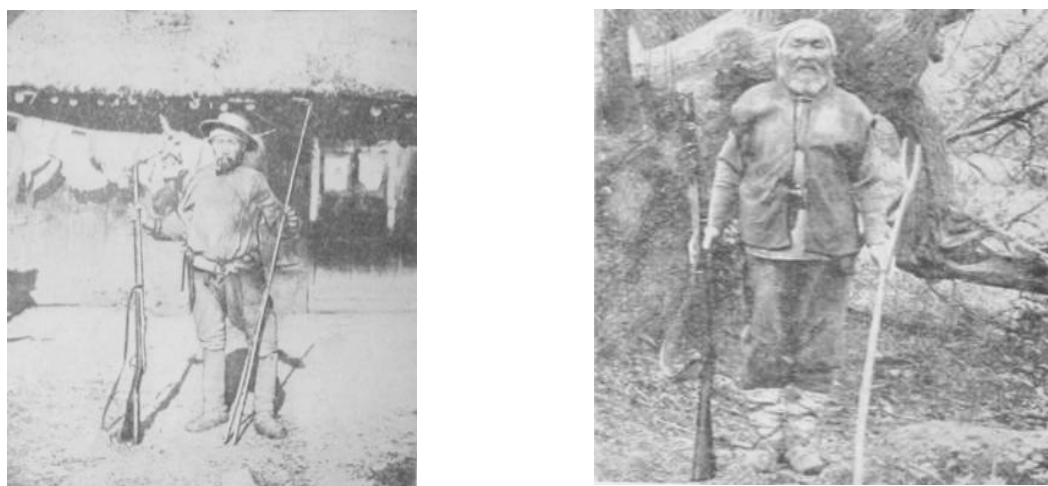


Figure 59. De la personne réelle au personnage de fiction : le Nanaï Dertchou Otchjal en 1906 (à g.) et l'acteur Maxime Mounzouk en Dersou Ouzala, sur le tournage du film en 1975 (à dr.).
Photos tirées de A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev* ; Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk. Dersu Uzala*.

Le personnage de Dersou Ouzala, en littérature comme au cinéma, s'inscrit d'abord et avant tout dans une tradition littéraire. Comme le souligne joliment le philologue Alexeï Korovachko, Dersou ne porte pas seulement « sur son épaule sa besace, sa fourche et son arme, mais le lourd fardeau de la tradition littéraire qui a invariablement corrigé ses pensées, ses traits et son comportement¹¹⁹⁴ ». Dersou est un dérivé de l'archétype socialement construit du « noble sauvage », qui correspond au mythe rousseauiste de l'idéalisation de l'humain à l'état naturel non corrompu par la civilisation (occidentale), et dont la lignée des ancêtres comprend Vendredi, l'ami fidèle de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719), le Huron du

¹¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 117-121.

¹¹⁹² John J. Stephan, *The Russian Far East. A History*, Stanford, Stanford University Press, 1994. Cité par Michel Jan, « Présentation », Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, Paris, Payot-Rivages, 2007, p. 11.

¹¹⁹³ Pour une liste plus exhaustive, voir A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, *op. cit.*, pp. 111-166 ; 212. Sur la genèse du personnage de Dersu Uzala, voir Julija Jarockaja, « Ètnokul'turnye obrazy v knigax V.K. Arsen'eva », *Vestnik Aziatskogo-tixookeanskogo asociacii prepodavatelej russkogo jazyka i literatury*, n° 1, 2010, pp. 26-31. Je remercie l'auteur de m'avoir transmis le texte de cet article.

¹¹⁹⁴ Aleksej Korovaško, « Dersu Uzala: opyt biografii », *Ural*, n° 12, 2014, <http://magazines.russ.ru/ural/2014/12/11kor-pr.html> (consulté le 24 mars 2016).

roman philosophique *L'Ingénu* de Voltaire (1767), ou Chingachgook, le *Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper (1826)¹¹⁹⁵. Le personnage créé par Arseniev tire également ses origines de deux nouvelles ayant pour personnage principal le « Golde Dersou Ouzala », publiées en Russie bien avant la parution des ouvrages d'Arseniev. Signées d'un certain Piotr Bordakov, *Sur les rives de la mer du Japon (Na pobere'že Japonskogo morja)* et *Dersou Ouzala (Dersu Uzala)*, sont parues en 1909 à Khabarovsk dans la revue de la Société missionnaire orthodoxe, *Pravoslavnyj blagovestnik*¹¹⁹⁶, à laquelle collabore parfois Arseniev¹¹⁹⁷. L'adaptation du personnage paradigmatique du noble sauvage au contexte russe est certainement une des clés qui expliquent le succès et la pérennité de la figure de Dersou Ouzala. Arseniev crée avec ce personnage un stéréotype qui servira à donner naissance à plusieurs avatars soviétiques aussi bien littéraires¹¹⁹⁸ que cinématographiques.

Le prototype possède un dizaine de caractéristiques recensées par la linguiste Johanna Nichols dans son étude du personnage littéraire, autant de traits que l'on retrouve, dans leur totalité ou non, dans les personnages suivants construits sur le même modèle : c'est un autochtone de Sibérie, d'une génération plus âgé que le narrateur, sans famille, qui parle un pidgin particulier Chinois-Russe, possède un profond savoir basé sur la tradition et une vision animiste du monde, fournit des explications descriptives plutôt qu'explicatives, fonctionne comme un mentor pour le narrateur, se montre concerné par le futur de sa terre et de son peuple mais ne peut rien contre l'avancée de la « civilisation » et, enfin, est caractérisé par plusieurs détails caractéristiques (le fait de fumer la pipe, de nommer Arseniev « capitaine [kapitan] » ou le tigre « Amba »)¹¹⁹⁹.

Le moyen le plus direct pour aligner les personnages sur le modèle littéraire au cinéma est l'utilisation d'un langage particulier, caractérisé par l'utilisation des verbes à l'impératif pour tous les temps et modes, par l'emploi des adjectifs possessifs [moja, tvoja] au lieu des

¹¹⁹⁵ Sur le terrain russe, on peut aussi citer les personnages de Caucasiens dans les œuvres de Puškin à Tolstoj. Voir à ce propos Catherine Géry, « L'Autre caucasien dans la littérature russe, de Pouchkine à Makanine », *L'Altérité – Séminaire du musée du quai Branly*, mars 2016, Paris, <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01292878> (consulté le 30 janvier 2017).

¹¹⁹⁶ *Pravoslavnyj blagovestnik*, t. 2, n° 18, septembre 1909, pp. 255-265 ; n° 19, octobre 1909, pp. 301-315.

¹¹⁹⁷ Aleksej Korovaško, « Dersu Uzala: opyt biografii », *art. cit.*

¹¹⁹⁸ Parmi ces descendants directs, on peut citer Sarl, *Le Dernier des Oudégués (Poslednij iz Udège, 1929-1941)* d'Aleksandr Fadeev, l'Évenk Ulutkitkan du *Dernier feu de camp (Poslednij kostër)* de Grigorij Fedoseev ou l'Évène Axanja du roman d'Anatolij Bujlov, *Le Grand Campement (Bol'soe kočev'e, 1982)*.

¹¹⁹⁹ Les romans qui reprennent ce modèle de Dersou Ouzala sont, selon Nichols, *Le Dernier des Oudégués (Poslednij iz Udege)* de Fadeev ; *Randonnée d'hiver (Zimnij maršrut po Gydanu)* de Simčenko ; *La Taïga est ma maison (Taïga – moi dom)* de Kuzakov ; *De la tribu du cèdre (Iz plemeni kedra)* de Šeludjakov. Johanna Nichols, « Stereotyping Interethnic Communication: The Siberian Native in Soviet Literature », in Galya Diment, Yuri Slezkine (dir.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*, New York, St Martin's Press, 1993, pp. 191-198.

pronoms sujets et l'absence de déclinaison. Employé à la fois pour différencier et « altérer » les personnages sur un mode infantilisant, le procédé est déjà abondamment utilisé dans la prose littéraire et donc rapidement identifiable et signifiant pour les spectateurs¹²⁰⁰. On retrouve cette caractéristique langagière dans *Sur la trace du seigneur* (où l'acteur Maxime Mounzouk reprend presque tel quel son rôle de Dersou Ouzala) et dans *L'Esprit maléfique de Iambouï* (le personnage d'Ilia)¹²⁰¹. Seul l'Oudégué Mionou, héros de *Sentiers dangereux*, ne parle pas la langue « ouzaliennne », mais un russe correct. Cette absence s'explique par les réticences du département scénaristique du studio Mosfilm qui fait corriger les « fautes de langage » du scénario de peur que les spectateurs aient du mal à comprendre les dialogues de Mionou¹²⁰². Le personnage conserve néanmoins quelques caractéristiques de langage qui permettent aux spectateurs de le rapprocher de son modèle littéraire en le rangeant dans la catégorie de ceux qui ne maîtrisent pas totalement la langue russe : Mionou parle ainsi de lui à 3^e personne (par exemple : « Mionou connaît des raccourcis [*Mionu znaet korotkie tropa*] »).

Par ailleurs, les « clones » filmiques de Dersou Ouzala sont particularisés par le fait de comprendre la taïga et de pouvoir lire en elle comme dans un livre ouvert. La scène de la « lecture » des traces et des différents signes qui permettent de reconstituer ce qui s'est passé sur place est presque un passage obligé (Fig. 60)¹²⁰³. Dans le *Dersou* de 1961, les explications en voix off du narrateur à propos de Dersou sont explicites à ce sujet : « Le vol des abeilles, le chant des oiseaux, les traces des bêtes, les odeurs, les sons, tout cela formaient des signes qu'il lisait couramment. » On retrouve ce motif de la compréhension immédiate de la nature qui fait défaut aux *Loutchas* dans tous les films suscités¹²⁰⁴.

¹²⁰⁰ Johanna Nichols, « Stereotyping Interethnic Communication: The Siberian Native in Soviet Literature », art. cit.

¹²⁰¹ On peut encore citer *La Sombre Rivière Vangour* (*Xmuryj Vangur*, 1959), film consacré à une expédition géologique dans l'Oural, dont le vieux guide mansi parle cette langue stéréotypée (ce film n'est pas inclus dans le corpus d'étude de cette thèse, car les personnages et la thématique autochtones du Nord y sont trop secondaires).

¹²⁰² Zaključenje scenarnogo otdela studio Mosfil'm po scenariju « Opasnye tropy », 23 juillet 1953. RGALI 2453/3/803/6-7.

¹²⁰³ Les peuples capables de lire les traces peuvent être aussi à l'occasion des « grands » peuples, supposément plus avancés sur l'échelle du développement historique, à l'instar du vieux Iakoute Innokentij, lecteur de traces dans le bien nommé *Les Traces sur la neige* (*Sledy na snegu*, 1955).

¹²⁰⁴ Sur ce rapport privilégié entre la nature et les autochtones, voir *infra*.



Figure 60. La caractéristique de l'« homme de la forêt » : lire dans la nature comme dans un livre ouvert.
Captures d'écran, *Sentiers dangereux* (en haut, à g.),
Dersou Ouzala (1961, en haut, à dr.), *Dersou Ouzala* (1975, en bas).

c) D'une vision ethnicisée de l'union « homme de progrès-homme du peuple » à la reconceptualisation de l'arriération

On a vu que Litvinov n'avait pas pu mener à bien son projet d'adaptation de *Dersou Ouzala* en 1946, le thème de l'homme de la forêt étant illégitime à l'heure de la mission soviétisatrice accomplie¹²⁰⁵. Cependant, au milieu des années 1950, soit immédiatement après la mort de Staline, le récit d'Arseniev redevient admissible aux yeux des administrateurs du cinéma, comme le révèlent les documents de production de *Sentiers dangereux*. Si les scénaristes ont glissé des références à l'œuvre et au personnage emblématique dans le scénario¹²⁰⁶, le directeur du studio Mosfilm les encourage à s'inspirer plus directement du livre après le visionnage des premières scènes tournées, notamment en ce qui concerne le rapport de Mionou au tigre : « Relisez sous ce point de vue la fameuse scène d'appel au tigre

¹²⁰⁵ Voir à ce propos le chapitre 4.

¹²⁰⁶ Vystuplenie Dovženko na obsuždenie literaturnogo scenarija « Opasnye tropy », 21 juillet 1953. RGALI 2081/1/515/5. Voir également Zaključenie scenarnogo otdela studio Mosfil'm po scenariju « Opasnye tropy », 23 juillet 1953. RGALI 2453/3/803/1-6.

par Dersou chez Arseniev¹²⁰⁷. » *Dersou Ouzala* — et l'œuvre d'Arseniev en général — est redécouvert dans les années 1940¹²⁰⁸, signalant à la fois une certaine prise de distance avec la vision de la mission soviétisatrice accomplie par ce retour au mythe du noble sauvage et une interprétation opportune du récit en termes de classe et de nationalité. L'œuvre, par le biais du motif de l'amitié entre un officier-ethnographe russe et son guide autochtone, permet d'ethniser la rhétorique communiste de l'alliance de l'intelligentsia et du prolétariat en accord avec la politique soviétique des nationalités : l'intellectuel Arseniev, le Russe, y est perçu comme l'« homme de progrès » qui sait reconnaître les qualités de Dersou, le Nanaï, l'« homme du peuple », par-delà la différence culturelle, selon les principes de l'amitié entre les peuples.

Le cinéma exprime l'ambivalence de cette vision soviétique avec les clones de Dersou, plus particulièrement avec le personnage de Mionou en 1954. Celui-ci, bien qu'oudégué, est complètement intégré dans l'organisation sociale soviétique (il est le facteur de ce coin de taïga). En ce sens, le personnage est symptomatique de la mission accomplie de soviétisation et de modernisation. Cependant, il porte de nombreuses marques du « noble sauvage » à la russe (en plus de sa fonction à la poste, il est guide, ce qui indique sa profonde et intime connaissance des lieux ; il n'a pas de famille connue et semble être le seul Oudégué de la région ; il montre des caractéristiques langagières immédiatement identifiables). La presse qui reçoit *Sentiers dangereux* se montre particulièrement enthousiaste pour le personnage, seul point fort d'un film qu'elle juge dans son ensemble médiocre et stéréotypé¹²⁰⁹. Elle fait le rapprochement entre Mionou et Dersou en notant que le personnage offre une synthèse de la civilisation soviétique et de l'état de nature. Le critique du quotidien *Večernij Leningrad* remarque ainsi à propos de Mionou : « Les traits du citoyen soviétique progressiste [*peredovoj*] s'unissent en lui à la spontanéité [*neposredstvennost'*] de l'habitant de la taïga¹²¹⁰. » Mionou est à la fois politiquement conscient et naturellement spontané, ouvrant une brèche dans la dialectique qui forme l'armature du réalisme socialiste¹²¹¹ :

¹²⁰⁷ Lettre de Kuznecov, directeur du studio Mosfilm, à Aleksandr et Evgenij Alekseev, réalisateurs d'« *Opasnye tropy* », 23 juin 1954. RGALI 2453/4/804/11.

¹²⁰⁸ *Dersu Uzala* est réédité en 1944 et le reste de l'œuvre d'Arseniev est republiée presque complètement en 1949. A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev, op. cit.*, p. 26.

¹²⁰⁹ Le critique de la *Komsomol'kaja Pravda* décrit positivement Mionou comme crédule [*doverčivyy*] et candide [*besxistrostnyj*], tout en indiquant : « Les spectateurs se souviendront de lui et l'aimeront. » R. Zuseva, « *Opasnye tropy* », *Komsomol'kaja Pravda*, 17 février 1955, p. 3. Voir également E. Vladimirova, « *Opasnye tropy* », *Stalinskaja molodež'*, 18 février 1955 ; È. Šinov, « *Opasnye tropy* », *Ural'skij rabočij*, 24 février 1955.

¹²¹⁰ Celui-ci note qu'à la vision de Mionou « on ne peut s'empêcher de penser qu'il est le descendant direct du Dersou Ouzala d'Arseniev ». N. Voronov, « V taïge dal'nevostočnyj », *Večernij Leningrad*, 12 février 1955.

¹²¹¹ Sur la dialectique conscience/spontanéité, voir Katerina Clark, *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000 [1981].

l'arriération (caractérisée par la spontanéité et la naturalité) est redécouverte sous un jour positif et reconceptualisée sous la forme d'une recherche d'équilibre avec la nature. Le film connaît d'ailleurs un certain succès auprès du public si l'on se réfère aux chiffres de box-office disponibles. *Sentiers dangereux* fait partie des succès [*lider prokata*] de la saison 1955, où il se classe à la neuvième place en termes de fréquentation avec plus de 29 millions de spectateurs¹²¹². Cela indique une certaine correspondance de vues entre le message du film et le public.

Cette reconceptualisation de la figure de l'autochtone comme un être en harmonie avec la nature, issue du modèle arsenievien, s'accroît avec le temps. À la vision de *Sur la trace du seigneur*, les critiques rapprochent le film de l'œuvre d'Arseniev¹²¹³, tandis que le réalisateur de *L'Esprit maléfique de Iambouï* se charge lui-même d'insister sur sa filiation¹²¹⁴. Pour l'historien Yuri Slezkine, ce « retour de Dersou Ouzala¹²¹⁵ » sur le devant de la scène doit être interprétée comme le résultat de l'impasse narrative issue du paradigme du « Long Voyage des Petits Peuples » de l'état arriéré à la civilisation avancée (soviétique) : face à cette « fin de l'histoire », les textes littéraires, qui se doivent de représenter le présent dans sa forme achevée et parfaite, n'ont de fait plus rien à raconter. Et il ne reste plus aux auteurs qu'à entamer un virage vers le folklore, à l'instar des « écrivains du village [*derevenščiki*] »¹²¹⁶. Cette analyse, malgré toute sa pertinence, ne prend pas en compte le fait que ce virage s'inscrit aussi dans la nouvelle vision de la nature qui émerge après la mort de Staline et dans la réévaluation de la place de l'humain au sein de celle-ci.

¹²¹² Sergej Zemljanuxin, Miroslava Segida, *Domašnjaja sinemateka*, op. cit., p. 302.

¹²¹³ Oleg Bolkov, « V tažnyx debrjax, na prostorax stepej », *Sovetskij ekran*, n° 17, 1980, pp. 3-4 ; Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Sputnik kinozritelja*, n° 4, 1980, pp. 14-15.

¹²¹⁴ Boris Budneev, « Priključenija v Sibiri », *Sovetskij fil'm*, n° 4, 1978, p. 19. Voir également A. Rappoport, « Poedinok na Jambue », *Večernij Novosibirsk*, 19 février 1979.

¹²¹⁵ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 352.

¹²¹⁶ *Ibid.*, pp. 352-363.

2) Une figure écologique

A) Réévaluer la place de l'humain dans la nature

a) Décentrement de la place de l'humain dans l'univers

Un des premiers changements notables dans le régime de représentation à partir du Dégel est la réévaluation de la place de l'humain dans l'environnement naturel. Une nouvelle vision de la nature se met en place, où celle-ci devient un personnage à part entière qui signe la fin de l'utopie soviétique qui place l'humain au centre de l'univers¹²¹⁷. Le meilleur exemple de cette nouvelle vision est la mise en scène sous un jour positif de l'animisme de Dersou Ouzala. Les deux versions, à travers plusieurs scènes, offrent une image de l'autochtone pour qui tous les êtres de la taïga — mais aussi l'eau ou le vent — sont vivants et doivent être considérés à l'égal des humains. À propos du sanglier, Dersou affirme : « C'est aussi quelqu'un, seule sa chemise diffère [*on vsě ravno ljudi, tol'ko rubaška drugoj*] ». À propos de l'utilisation par Dersou Ouzala du terme *ljudi*, la linguiste Johanna Nichols suggère qu'il s'agit ici, plutôt que l'expression d'une vision proprement anthropomorphiste, d'une vue où tous les êtres vivants sont animés et conscients et, surtout, de l'utilisation de *ljudi* comme substantif nominal neutre, que l'écrivain Arseniev a généralisée¹²¹⁸. Les films retranscrivent le langage « ouzalien » par le filtre créé par Arseniev et interprètent cette utilisation de la langue comme une vision animiste. Ainsi, dans la version de 1961, la voix off du narrateur-Arseniev traduit la remarque de Dersou sur le sanglier comme le fait que, pour Dersou, tout ce qui l'entoure est humain. Les films signifient ici que chaque être vivant a une importance et ne doit plus être considéré uniquement comme une ressource à exploiter. Face au tigre, Dersou ne tire pas, mais lui demande de partir. La taïga, métaphore de la nature tout entière, est un espace où chaque être a sa place et où l'humain peut vivre en bonne entente avec les bêtes à condition de souhaiter la « coexistence pacifique » avec le reste de l'écosystème.

¹²¹⁷ Cette utopie prend la suite de l'utopie chrétienne. Evgenii Margolit, « Landscape, with hero », in Alexander Prokhorov (dir.), *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*, Pittsburgh, Russian Film Symposium, 2001, pp. 29-50. Voir également E. Margolit, « Čelovek v paizaže », in V.A. Trojanovskij (dir.), *Kinematograf ottepeli*, Moscou, Materik, 1996, pp. 99-117.

¹²¹⁸ Nichols donne comme exemple : *xudoj ljudi* pour signifier « mauvaise personne » ou « mauvaise chose ». Johanna Nichols, « Stereotyping Interethnic Communication: The Siberian Native in Soviet Literature », art. cit., pp. 192-193.

Le film de 1975 exprime cinématographiquement cette vision de l'humain comme une simple partie de la nature par des cadrages très larges autour des personnages. Dans ces plans, où l'effet est encore accentué par l'écran panoramique, les humains sont réduits à l'état de minuscules insectes, comme dans la scène où Dersou et Arseniev se perdent sur le lac Khanka¹²¹⁹. Comme le dit en voix off le personnage d'Arseniev : « L'homme est si petit face à l'immensité de la nature. » Le cadre exprime à la fois leur vulnérabilité et leur insignifiance face à une entité qui les dépasse (Fig. 61).



Figure 61. Les personnages rendus minuscules et soumis à la force de la nature par le cadre.
Capture d'écran, *Dersou Ouzala* (1975).

b) L'émergence d'une conscience écologique

Cette vision est concordante avec l'émergence d'une conscience écologique dans tout le monde industrialisé, dont l'URSS, à partir des années 1960¹²²⁰. Plusieurs ouvrages critiques sont publiés à l'Est comme à l'Ouest sur la gestion environnementale soviétique, et la protection de la nature est perçue comme de plus en plus nécessaire au sein des cercles académiques¹²²¹. Cette nouvelle sensibilité à la question environnementale s'exprime, il faut le

¹²¹⁹ Lac situé à la frontière entre la Chine et la Russie.

¹²²⁰ Philip Pryde date l'apparition de la conscience écologique au milieu des années 1960 avec ce qu'il nomme « l'éveil du Baïkal [*the Baikal Awakening*] ». Philip R. Pryde, *Environmental Management in the Soviet Union*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 13 ; Zeëv Vol'fson (sous le pseudonyme de Boris Komarov) est plus précis : il cite la parution d'un article sur le Baïkal en 1963 dans la revue *Oktjabr'* comme point de départ. Boris Komarov, *Le Rouge et le Vert : la destruction de la nature en URSS*, Paris, Seuil, 1981 [1979], p. 7.

¹²²¹ Voir en URSS : K. Blagosklonov, A. Inozemcev, V. Tixomirov, *Oxrana prirody*, Moscou, Izdat. Vysšaja Shkola, 1967 ; A. Voroncov, N. Xaritonova, *Oxrana prirody*, Moscou, Izdat. Lesprom, 1977 ; E.V. Milanova, A.M. Rjabčykov, *Geografičeskie aspekty oxrana prirody*, Moscou, Mysl', 1979. Cités par Philip Pryde,

noter, en dépit de la continuité du projet de transformation de la nature porté par l'État soviétique (projet de détournement des fleuves sibériens vers l'Asie centrale¹²²² ; construction de villes nouvelles comme Togliatti ou Akademgorodok ; grandes infrastructures de transport comme le BAM). Le thème de l'environnement permet de relégitimer le système économique et politique en situant les origines de la « crise écologique » mondiale dans la faillite du système capitaliste¹²²³. Dans le Nord, la vague d'industrialisation se fait plus agressive avec notamment la découverte de gisements de pétrole et de gaz en Sibérie occidentale. L'amnistie partielle des prisonniers du Goulag en 1953¹²²⁴ a pour effet collatéral une augmentation notable de l'immigration de travail afin de pallier le départ d'une partie de la main-d'œuvre pénitentiaire¹²²⁵. Ces changements fragilisent les populations autochtones et les contraignent à peu à peu repenser leur univers : face à la désacralisation du territoire par les machines et l'industrie, elles répondront par une introduction du sacré en milieu urbain¹²²⁶. À la fin des années 1960, les anciennes terres de chasse et de pâturage des peuples autochtones sont devenues une source majeure de ressources (or, bois, hydrocarbures, métaux rares) pour l'État¹²²⁷. Sociologues et ethnographes alertent, sans grand effet, sur le risque de destruction de l'économie traditionnelle par l'industrie et la pollution et sur la menace directe que représentent les grands projets industriels comme le BAM pour les communautés autochtones¹²²⁸. Le territoire sibérien est pillé de ses ressources et les conséquences écologiques et humaines sont désastreuses¹²²⁹. C'est ce qui explique en partie que le cinéma utilise la figure de l'autochtone pour exprimer les angoisses écologiques naissantes.

Environmental Management in the Soviet Union, op. cit. À l'étranger : Boris Komarov, *Le Rouge et le Vert*, op. cit., est publié une première fois en russe sous le titre *Uničtoženie prirody* en RFA en 1979.

¹²²² Voir à ce sujet Gaud Saint-Cast, « Le projet de détournement des fleuves sibériens vers les républiques d'Asie moyenne : débats et réalisations », *Slovo « Politique des nationalités en URSS »*, n° 7, 1985, pp. 5-15.

¹²²³ Jean-Robert Raviot, « L'écologie et les forces profondes de la perestroïka », *Diogène*, Vol. 2, n° 194, 2001, pp. 152-159.

¹²²⁴ Décrétée le 27 mars 1953 par le Soviet suprême et qui entraîne la libération de 40 % des détenus. Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, op. cit., pp. 418-419.

¹²²⁵ Avec expansion des bonus de salaires et des privilèges de vacances. Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 338.

¹²²⁶ B. Prokhorov, « Indigènes et “population fluide” », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 20-24 ; Dominique Samson, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique*, op. cit., pp. 441-442.

¹²²⁷ A. Golovnev, « La Sibérie du Nord-Ouest : une crise éco-culturelle », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 7-15 ; Jean Radvanyi, « Les peuples du Nord et la maîtrise des territoires sibériens », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, pp. 151-159.

¹²²⁸ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 349.

¹²²⁹ Pour un bilan général, voir Rouben Mnatsakanian, « Questions d'écologie », in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, deux vies, deux mondes*, Paris, Autrement 1994, pp. 113-122. Voir également, sur des régions particulières : V. Kaliakine, « Désastre en Sibérie occidentale », pp. 16-19 ; V.G.

Cependant, l'époque est aussi celle d'une modernité plus réflexive, avec la prise en compte de l'anticipation des risques liés au progrès technique et industriel¹²³⁰. La catastrophe de Tchernobyl en 1986, rendue publique par la politique de transparence de la Glasnost, marque l'apogée de cette prise de conscience au niveau du grand public. Ce changement de regard sur la nature, qui refuse désormais la « guerre déclarée à la nature par Staline¹²³¹ », prend corps au cinéma comme dans la littérature¹²³². Les films tournés quelques décennies plus tôt, comme *Le Dit de la terre sibérienne* (*Skazanie o zemle sibirskoj*, 1947) d'Ivan Pyriev, qui célèbre la construction d'une usine au cœur de la forêt tout en établissant une continuité guerrière entre la conquête cosaque du territoire et la maîtrise de la nature, suscite un sentiment de malaise chez les spectateurs des années 1970-1980¹²³³. L'un des grands thèmes, à la fois littéraire et politique, du stalinisme était le combat contre la nature¹²³⁴. Transformer la nature était, dans les années 1930-1940, l'un des axes fondamentaux de la civilisation soviétique, que Jdanov, alors secrétaire du Comité central, assimilait à une nouvelle ère géologique dans un de ses articles sur « l'influence de l'homme sur les processus naturels¹²³⁵ ». Dans l'idéologie bolchevique, il s'agissait d'une véritable modernisation de la nature¹²³⁶.

L'historiographie a montré que, à partir des années 1960 et plus encore dans les années 1970, le cinéma soviétique, suivant un parcours qui n'est pas sans similitude avec le cinéma des autres pays industrialisés¹²³⁷, redécouvre la nature en nuancant la vision de la domination humaine et de ses prolongements technologiques aussi bien à travers le cinéma

Diatchenko, S.Ch. Souleimanov, « L'écologie de la région de l'Amour et la santé des "petits peuples" », pp. 60-65, articles parus dans *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992.

¹²³⁰ Marc Elie, Isabelle Ohayon, « Introduction », *Cahiers du monde russe « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brežnev »*, Vol. 54, n° 1-2, janvier-juin 2013, pp. 11-28.

¹²³¹ Ruben Mnatsakanian, *L'héritage écologique du communisme dans les républiques de l'ex-URSS*, Paris, Éditions Frison-Roche, 1994, p. 15.

¹²³² Alexis Berelowitch, « Un autre regard : Šukšin, Rasputin, Astaf'ev », *Questions sibériennes « Histoire, cultures et littérature »*, Vol. 2, 1999, pp. 367-374.

¹²³³ Alexis Berelowitch cite le sentiment de malaise de l'écrivain V.I. Pal'man (paru dans *Literaturnoe obozrenie*, n° 9, 1982, pp. 16-17), ayant revu le film à la télévision en 1982 : « Cela se produisit quand notre héros, qui contemple le lever de soleil sur la taïga en compagnie de sa bien-aimée, se lance dans une tirade : nous ferons tomber la taïga, crie-t-il, nous chasserons les bêtes sauvages, nous tracerons des routes à travers les montagnes et les forêts, nous détournerons les rivières et, quand nous aurons soumis la nature, nous fournirons du papier, du papier, du papier... Cette "mise à bas" de la taïga, que le spectateur de la fin des années [19]40 ne remarquait pas, suscite un sentiment de protestation chez le spectateur actuel. Comment peut-on faire la guerre à la nature ? » Cité par Alexis Berelowitch, « Un autre regard : Šukšin, Rasputin, Astaf'ev », art. cit., p. 368.

¹²³⁴ Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, op. cit., pp. 100-111.

¹²³⁵ Dans *Oktjabr*, n° 7, 1947, cité par Jean-Robert Raviot, Taline Ter Minassian, *De l'URSS à la Russie. La Civilisation soviétique : Genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006, p. 59.

¹²³⁶ Andy Bruno, *Making Nature Modern: Economic Transformations and the Environment in the Soviet North*, Thèse de doctorat : histoire, Université d'Illinois at Urbana-Champaign, 2011.

¹²³⁷ Daniel Bonvoisin, « L'écologie au cinéma (Cinéma et nature 3/3) », *Culture Visuelle*, 1^{er} juillet 2014, <http://culturevisuelle.org/mouton/archives/53> (consulté le 9 novembre 2015).

d’auteur que dans des formes plus populaires comme le film catastrophe¹²³⁸. Des œuvres phares de la période du « socialisme avancé », comme *Sibériade* (*Sibiriada*, 1978) d’Andreï Kontchalovski et surtout *Les Adieux à Matiora* (*Proščanie*, 1982¹²³⁹) d’Elem Klimov, portent un regard critique sur l’exploitation de la nature et la déshumanisation liée au progrès et à l’industrialisation¹²⁴⁰. L’examen des films à thématique autochtone permet de trouver les prémisses de cette vision alternative de la place de l’humain dans la nature bien avant les dates conventionnellement établies par les chercheurs pour situer la naissance de la conscience écologique. Dès 1954, le film *Sentiers dangereux* illustre cette nouvelle place de l’humain dans l’environnement par le biais de cadrages semblables à ceux du *Dersou Ouzala* de 1975. Le film, dans la lignée de nombreuses œuvres de l’époque stalinienne, raconte les ravages provoqués par un saboteur [*diversant*] (avant son élimination) au sein d’une mission scientifique, en expédition en Extrême-Orient dans le but de tester un nouveau vaccin. L’ennemi du peuple, qui voyage sous une fausse identité, est mené par le guide oudégué Mionou à travers la taïga. Durant leurs pérégrinations dans la forêt, les personnages humains sont noyés dans la taïga par la largeur du cadre, mais aussi par les jeux d’ombre, de lumière et de couleur, tandis que les bêtes sont filmées en plan serré. La différence de cadrage donne l’avantage, ainsi qu’une dimension presque fantastique, aux animaux de la taïga. Les humains, réduits au statut de proies potentielles, sont filmés du point de vue des bêtes, depuis la cime des arbres ou de derrière les troncs (Fig. 62).

¹²³⁸ Marko Dumančić, « De-Stalinizing Soviet science : rethinking the moral implications of scientific progress in Khrushchev-era film », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 6, n° 1, 2012, pp. 75-92 ; Marc Elie, « Filmer la nature déchaînée : la circulation des images de coulées de boue entre film scientifique, documentaire et film catastrophe au Kazakhstan, 1970-1980 », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 1, janvier-mars 2015, pp. 25-52.

¹²³⁹ Ce dernier film est l’adaptation de *L’Adieu à l’île* (*Proščanie c matëroj*, 1976) de l’écrivain Valentin Raspoutine (1937-2015), représentant du mouvement littéraire de la Prose du village [*derevenskaja proza*]. Sur ce mouvement et son influence, voir *infra*.

¹²⁴⁰ Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, *op. cit.*, pp. 169-171. Il faut noter toutefois que cette vision n’est pas unique et que l’on trouve toujours des films qui traitent la nature, et singulièrement le Nord, comme un espace à transformer pour atteindre une certaine réalisation de soi. Lyubov Bugaeva, « “Here will be a garden-city”: Soviet man on an Arctic construction site », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, pp. 310-324. C’est aussi, dans une certaine mesure, le cas de *Sibériade*, film qui répond à l’appel du Parti aux artistes pour soutenir l’exploitation du pétrole de Sibérie. Cécile Vaissie, « Le “double code” d’A. Kontchalovski dans *Sibériade* », in Catherine Géry, Hélène Mélat (dir.), *Slavica Occitania « Le littéraire et le visuel dans la culture russe des XX^e et XXI^e siècles »*, n° 38, 2014, pp. 157-170.



Figure 62. Par le cadrage, la position des humains dans la nature est réévaluée : plans d'ensemble pour les humains, gros plans pour les bêtes.

Captures d'écran, *Sentiers dangereux*.

c) Puissante ou vulnérable : la nature-personnage

Cette vision de la nature plus puissante que l'humain s'incarne à la fois dans le motif d'une nature personnifiée et dans la réévaluation de la place de l'animal à l'écran. Le film *L'Esprit maléfique de Iambouï* est un bon exemple de la vision d'une nature puissante que l'humain ne parvient pas à maîtriser. Adapté d'un récit de Grigori Fedoseev¹²⁴¹ paru en 1966, le film met en scène une expédition géodésique dans la taïga. Un lieu, le mont Iamboukaï, constitue un espace tabou pour les Évenks locaux, un endroit maudit où les gens disparaissent sans laisser de traces. Suite à la disparition d'un des membres de l'expédition, Fedoseev, contre les exhortations de la vieille Évenke Langara, se rend seul (les guides autochtones refusent d'y aller) à Iamboukaï enquêter sur cette disparition. Sur son chemin, il s'enfonce dans un marécage qui figure sa disparition dans la nature, dévoré par la terre, entité puissante (Fig. 63). Deux autres séquences réitèrent ce motif : on y voit les « restes » des personnages

¹²⁴¹ Fedoseev Grigorij Anisimovič (1899-1968). Ingénieur-géodésiste et écrivain. Dans les années 1930 et 1940, il participe à l'élaboration de nombreuses cartes topographiques de plusieurs régions de Sibérie et d'Extrême-Orient. À partir de 1950, il publie des récits principalement tirés de son expérience et de son journal de terrain.

disparus (entre-temps une deuxième personne manque à l'appel) : morceaux de bottes, cartouches, ceintures, boussole cassée. Les humains, qui ont outrepassé la limite et la loi de la taïga, ont été dévorés et digérés par la terre. Le film figure la nature comme une entité vivante où les humains sont des intrus : « Je suis ici un étranger [čужoj] », dit Fedoseev à propos de la taïga. Dans une autre scène, la nature est plus littéralement personnifiée par le biais d'une forme anthropomorphe dans la roche, tandis qu'un membre de l'expédition s'inquiète : « J'ai tout le temps l'impression qu'on m'observe » (Fig. 63). Les personnages évenks, au contraire des géodésistes, sont figurés en harmonie avec la nature, à même de la comprendre (ils refusent de pénétrer dans le territoire tabou) et de se soumettre à ses lois : « L'humain ne peut pas tout savoir, » dit Langara l'Évenke à Fedoseev le cartographe.



Figure 63. Un environnement vivant :
la terre puissante, qui dévore les humains (à g.), et la nature personnalisée dans la roche (à dr.).
 Captures d'écran, *L'Esprit maléfique de Iambouï*.

Bien que le film, au regard de sa fin, s'inscrive dans la rhétorique de la maîtrise de la nature (l'« esprit maléfique » s'avère être un ours qui sera tué, les géodésistes qui cartographient la nature finissent par triompher et sont décrits comme des pionniers d'une civilisation à venir), l'œuvre se positionne clairement dans un mouvement de maîtrise raisonnée et d'harmonie avec l'environnement, comme le confirme le réalisateur dans un article qu'il rédige pour le magazine *Sovetskij fil'm* :

Fedoseev a beaucoup puisé dans l'expérience des habitants du *rajon* d'Aldan, avant tout leur expérience des relations avec la nature, dont ils ont toujours essayé de faire une alliée. Les livres de l'écrivain sont pénétrés de l'idée d'une *relation sage* [razumnyj] à la nature, de ses lois d'endurance, de la nécessité d'agir en conformité avec celles-ci et non

au mépris de celles-ci, ce qui peut se changer en tragédie pour l'humain. Cette idée est la principale de notre film¹²⁴².

Si *L'Esprit maléfique de Iamboui* offre la vision d'une nature puissante, dans *Sur la trace du seigneur*, qui sort deux ans plus tard, c'est à une nature vulnérable que l'on a affaire. *Sur la trace du seigneur* raconte l'entrée en poste après-guerre d'un jeune directeur d'une réserve naturelle [zapovednik] d'Extrême-Orient. Belov est un ancien héros de la Grande Guerre patriotique, bien décidé à faire respecter les règles de protection des animaux dans l'espace protégé, quitte à se mettre à dos la population locale, habituée à chasser pour tirer profit des peaux. Seuls un vieil autochtone (à la nationalité floue) et sa petite-fille se rangent immédiatement de son côté et l'assistent dans son combat pour faire comprendre aux habitants le sens de son action, notamment en faveur du tigre qui est la figure centrale à protéger, autour de laquelle s'articule le film¹²⁴³. L'œuvre est un véritable film de propagande en faveur des réserves naturelles, dont les créations sont en augmentation en Union soviétique depuis la mort de Staline (Fig. 64). Le personnage principal a pour prototype L.G. Kaplanov¹²⁴⁴, un zoologue tué par des braconniers en 1943¹²⁴⁵, ce qui permet d'ancrer la généalogie de l'engagement écologique soviétique dans le long terme alors que, si les premières réserves d'État ont bien été créées après la Révolution, elles l'ont surtout été dans un but de recherche scientifique et de maîtrise et transformation de la nature avant tout¹²⁴⁶.

L'ennemi juré de Belov est incarné par un braconnier doublé d'un traître à la patrie (il a collaboré avec l'ennemi pendant la guerre) qui finira tué par la tigresse, celle-ci se sacrifiant pour sauver Belov en même temps qu'elle en fait le protecteur de ses petits. À travers ce tour scénaristique, le film entend montrer un mouvement qui va dans le sens de l'histoire : la tigresse (la nature) défend Belov, représentant de l'État et membre du camp des vainqueurs de la guerre, et élimine l'ennemi de la nature (et ennemi du peuple), montrant clairement dans quel camp se place l'URSS dans cette nouvelle guerre *pour* la nature.

¹²⁴² Boris Budneev, « Priključenija v Sibiri », *Sovetskij fil'm*, n° 4, 1978, p. 21. Les italiques sont de moi.

¹²⁴³ Annotacija kinokartiny « Po sledu vlastelina », N. Bojarova [non daté, 1979]. RGALI 2944/4/5008/41.

¹²⁴⁴ Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Moskovskaja kinonedelja*, 18 mars 1980 ; Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Novye fil'my*, n° 4, 1980, p. 9.

¹²⁴⁵ Kaplanov Lev Grigor'evič (1910-1943). Il est l'un des premiers directeurs de la réserve naturelle de Lazo en Primorié et spécialiste du tigre de l'Amour. Voir Vasilij Xramcov, « Put' učenogo », *Oxrana dikoj prirody*, n° 2-3, 2006, pp. 46-47.

¹²⁴⁶ Philip R. Pryde, *Environmental Management in the Soviet Union*, op. cit., pp. 136-140. Le décret à l'origine du système de réserves naturelles soviétiques est signé par Lénine le 16 septembre 1921.



Figure 64. La nature vulnérable : la réserve naturelle comme espace de protection et d'harmonie¹²⁴⁷.
Captures d'écran, *Sur la trace du seigneur*.

Ainsi, le film exprime clairement une revendication écologique en prônant la défense du tigre, une espèce en voie de disparition, inscrite dans le « livre rouge » des espèces protégées, dont la première édition officielle paraît en 1974¹²⁴⁸. Là encore, il faut noter que le tigre fascinait les critiques de *Sentiers dangereux* 25 ans plus tôt¹²⁴⁹, déplaçant à nouveau le curseur de l'émergence d'une conscience écologique au cinéma à l'immédiat après-Staline.

Ces deux exemples montrent clairement que la vision unilatérale d'une nature à transformer est dépassée. Puissante dans un cas, vulnérable dans l'autre, la nature s'affirme comme un personnage à part entière dans le récit. L'ambivalence d'un statut clairement défini témoigne de la recherche de la nouvelle place de la nature dans la vision soviétique des années 1970. Dans les deux cas, cependant, forte ou faible, la nature en tant que personnage quasi autonome exige le respect de l'humain. Et c'est la figure de l'autochtone qui est mobilisée pour exprimer cette nouvelle vision.

B) La figure de l'autochtone au centre du discours écologique cinématographique

a) Défendre l'environnement par le film avec la figure de l'autochtone dans le rôle principal

Les films à thème autochtone du Nord se placent de plus en plus ouvertement sous le signe de la défense environnementale. Si cet aspect est passé inaperçu dans la presse lors de la

¹²⁴⁷ Traduction du panneau : « Réserve naturelle d'État. Toute chasse est interdite. »

¹²⁴⁸ Un premier prototype de « Livre rouge » est publié en URSS dès 1928. Philip R. Pryde, *Environmental Management in the Soviet Union*, op. cit., p. 180.

¹²⁴⁹ Cette fascination va jusqu'à interviewer le dresseur sur son expérience sur le tournage. Boris Èder, « Opasnye tropy », *Večernjaja Moskva*, 24 août 1954, p. 3. Voir également I. Gociridze, « Tak sozdaetsja fil'm... », *Zarija Vostoka*, 4 juillet 1954.

réception du premier *Dersou Ouzala* en 1961¹²⁵⁰, les critiques de *Sentiers dangereux*, plus que l'intrigue stéréotypée sur le saboteur antisoviétique, louent les prises de vue poétiques de la taïga et des animaux, dont la qualité est attribuée à l'expérience des réalisateurs dans le film de vulgarisation scientifique¹²⁵¹.

Même si ces louanges timides peuvent constituer un précédent, le motif écologique apparaît véritablement comme partie intégrante de la communication autour de la sortie de *Dersou Ouzala* en 1976. Un livret à destination des projectionnistes ambulants recommande à ceux-ci de répondre aux éventuelles questions sur le sujet du film par : « la nature, le monde qui nous environne, l'humain comme part de la nature¹²⁵² ». Plusieurs articles de presse reprennent les déclarations d'Akira Kurosawa, le réalisateur, à propos de son souci environnemental :

Les gens ont oublié que l'humain est une part de la nature, ils l'utilisent d'une façon prédatrice. La pollution de l'environnement a pris de telles proportions que c'est un problème planétaire. La faune et la flore meurent sous nos yeux. On ne pourra bientôt plus respirer. D'ici à vingt ans, au Japon, on ne pourra plus vivre : nous sommes à la veille d'une catastrophe. Il faut crier cela sur tous les toits. En ce qui me concerne, je ne m'exprime pas avec des mots, mais avec des films. Je voulais montrer à l'écran un homme en harmonie avec la nature¹²⁵³.

Dans la filmographie de Kurosawa, *Dersou Ouzala* fait suite à *Dodes'kaden* (*Dodesukaden*, 1970), film post-apocalyptique qui décrit un paysage de cauchemar rongé par la pollution. Le film est tourné dans un Japon où la question environnementale est devenue un problème d'ampleur nationale, dont s'emparent les citoyens à travers des campagnes antipollution¹²⁵⁴. *Dodes'kaden* est un film où Kurosawa exprime son horreur pour le Japon

¹²⁵⁰ Seul le critique de *Sovetskaja kul'tura* souligne que la nature est un personnage à part entière du film. V. Matlin, « Fil'm-razmyšlenie », *Sovetskaja kul'tura*, 23 novembre 1961.

¹²⁵¹ Voir, entre autres, Z. Ančipolovskij, « Opasnye tropy », *Kommuna*, 18 février 1955 ; Anonyme, « Opasnye tropy », *Krasnoe znamja*, 20 février 1955 ; V. Valentinov, « Bud'te bditel'ny », *Zvezda*, 2 mars 1955 ; È. Spasskix, « Opasnye tropy », *Kaliningradskaja Pravda*, 11 mars 1955.

¹²⁵² « Dersu Uzala » V pomošč' sel'skomu kinomexaniku. GFF CP-N 3335 (feuillets non numérotés).

¹²⁵³ N. Usenko, « Zdravstvuj, Dersu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976. Voir également Ju. Ralin, « Snimaetsja fil'm "Dersu Uzala" », *Krasnoe znamja*, 4 juin 1974 ; S. Čertok, A. Lipkov, « Čelovek i priroda », *Gudok*, 18 juin 1975 ; N. Smirnova, « V garmonii s prirodoj », *Večernij Perm'*, 21 février 1976.

¹²⁵⁴ Junko Edahiro, « A Brief History of the Environmental Movement in Japan (Part I) », *Japan For Sustainability Newsletter*, n° 82, juin 2009, http://www.japanfs.org/en/news/archives/news_id029180.html (consulté le 30 janvier 2017).

moderne contaminé par son propre progrès et, au regard de l'œuvre du cinéaste, *Dersou Ouzala* est vu comme la suite logique¹²⁵⁵.

Cependant, cet aspect ne doit pas occulter la manière dont *Dersou Ouzala* s'intègre parfaitement au discours soviétique sur l'environnement qui se fait jour à ce moment-là. Le film est pris en exemple par la Société panrusse de défense de la nature (*Vserossijskoe obščestvo oxrany prirody – VOOP*) pour montrer « l'unité de l'humain contemporain et de la nature, la responsabilité des gens envers le milieu naturel environnant¹²⁵⁶ ». Le message est en quelque sorte légitimé par l'auteur respecté qu'est Kurosawa, mais il ne lui est pas particulier pour autant¹²⁵⁷. Deux ans plus tard, quand *Sur la trace du seigneur* est mis en chantier, le scénario porte en préambule : « Les citoyens d'URSS sont dans l'obligation de préserver la nature et de conserver ses richesses¹²⁵⁸ ». La phrase reprend l'article 67 de la quatrième constitution de l'URSS adoptée en 1977, qui introduit (même si c'est de façon bien vague) la préoccupation écologique dans son plus haut texte législatif. L'exergue traduit la volonté de raccrocher le film aux préoccupations contemporaines en termes de protection de la nature¹²⁵⁹. La presse spécialisée n'est pas insensible à cet effort d'éducation. Elle se réjouit que le cinéma répercute la prise de conscience récente du problème écologique au niveau étatique. Le critique de *Sovetskij ekran* écrit ainsi : « Devenir des assistants actifs du gouvernement dans la défense de la santé et de l'accroissement des richesses de notre nature, c'est la noble tâche, il me semble, des scénaristes et réalisateurs¹²⁶⁰. »

Au sein de ce changement de sensibilité dans le rapport de l'humain à la nature, la figure de l'autochtone est centrale. Dans les films soviétiques des années 1960-1970, cette figure est singulièrement associée au motif écologique. Il est significatif qu'elle émerge à cette période, qui est aussi un moment d'accroissement des situations conflictuelles créées par la conquête industrielle, en cours depuis les années 1950 avec la mise au jour de gisements

¹²⁵⁵ Stephen Prince, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 258-271.

¹²⁵⁶ N. Usenko, « Zdravstvuj, Dersu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976. L'article est signé d'un membre honoraire de la Société panrusse de défense de la nature.

¹²⁵⁷ Sur l'aspect ouvertement écologiste du film, voir Akira Kurosawa, « Kak ja rabotaju », *Iskusstvo kino*, n° 11, novembre 1974, pp. 168-175 ; S. Kružkov, M. Paperno, « Čelovek i priroda », *Socialističeskaja industrija*, 23 juillet 1975 ; Mark Tatarinov, « Maksim Munzuk : Dersu žil rjedom », *Literaturnaja Rossija*, n° 31, 1^{er} août 1975, p. 16 ; I. Fokin, « Dialog o žizni », *Amurskaja Pravda*, 10 mars 1976.

¹²⁵⁸ Préambule du scénario « Gluxoj zverinoju tropoj [Po sledu vlastelina] », 1978. GFF CP-N 3894.

¹²⁵⁹ Zaključenie xudožestvennogo soveta 4-ogo tvorčeskogo ob''edinija Mosfil'ma po kinoscenariju « Gluxoj zverinogo tropoj [Po sledu vlastelina] », 1^{er} juin 1978. RGALI 2944/4/4773/3.

¹²⁶⁰ Oleg Bolkov, « V tažnyx debrjax, na prostorax stepej », *Sovetskij ekran*, n° 17, 1980, pp. 3-4.

dans les territoires du Nord¹²⁶¹. Les attitudes « écologiques » des personnages de films (parler aux animaux, ne pas tuer un animal pour rien) font écho aux pratiques des sociétés autochtones et à leur relation plus respectueuse à l'environnement¹²⁶². Il ne faut pas oublier en effet, d'une part, le rapport fondamentalement différent de l'humain à la nature au sein de ces sociétés et, d'autre part, la réappropriation du combat écologiste comme garant de survie dans un contexte d'exploitation forcée des ressources naturelles sur les terres des peuples du Nord, selon un processus d'« indigénisation » de la modernité (c'est-à-dire de réappropriation et réinterprétation de la modernité par des peuples autochtones)¹²⁶³. Toutefois, l'image filmique des autochtones comme peuples « écologistes » traduit d'abord la vision de ceux qui les catégorisent ainsi, et qui est évidemment en lien avec le changement considérable induit par l'industrialisation massive du Nord et ses conséquences dramatiques sur des écosystèmes fragiles.

b) Une vision « naturalisante » transnationale

On peut voir ce paradigme écologique traduire une certaine continuité entre la nouvelle conception de protection de la nature et celle déjà ancienne des peuples moribonds ou « en voie d'extinction [vymirajuščie] » qui a toujours été associée aux peuples du Nord dans la vision *loutcha*. Cette vision des peuples autochtones comme une « ressource naturelle » à protéger, comme autant de nobles sauvages version écologique, est récurrente dans les discours produits par les organismes internationaux de protection de la nature et ce, depuis la mise en place de ces mouvements¹²⁶⁴. Elle tend à *naturaliser* les peuples autochtones sans tenir compte de la complexité culturelle de leurs sociétés ou de la réalité de leur

¹²⁶¹ Vladimir Dimitriev, « Situations conflictuelles et peuples du Nord de la Russie », in Anne Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Tradition et Transitions*, op. cit., pp. 203-212.

¹²⁶² Cependant, les ethnographes ne sont pas toujours d'accord entre eux sur l'« écophilie » ou l'« écophobie » de telle ou telle société autochtone. Pour une discussion sur ce thème et la « conformité » des attitudes du personnage littéraire Dersou Ouzala avec les pratiques traditionnelles nanais, voir Aleksej Korovaško, « Dersu Uzala: opyt biografii », *Ural*, n° 12, 2014, <http://magazines.russ.ru/ural/2014/12/11kor-pr.html> (consulté le 24 mars 2016).

¹²⁶³ Voir sur ces deux aspects Dominique Samson Normand de Chambourg, « Le chagrin de l'Ours ou l'écologie des années 1990 dans la littérature khanty », pp. 343-356, Eva Toulouze, « Youri Vella ou la construction de l'utopie », pp. 193-211, in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, n° 28-29, 2003. Le concept d'« indigénisation » de la modernité ne doit pas être confondu avec la politique d'indigénisation soviétique. Sur ce premier concept, voir Frédéric Dorel, « Nature vs. Culture ? Several contingent contemporary anthropological approaches », *Elohi. Peuples indigènes et environnement*, n° 1, 2012, p. 40.

¹²⁶⁴ Raf De Bont, « “Primitives” and protected areas : International conservation and the “naturalization” of Indigenous people, ca. 1910-1975 », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 76, n° 2, avril 2015, pp. 215-237 ; Fenneke Sysling, « “Protecting the Primitive Natives”: Indigenous People as Endangered Species in the Early Nature Protection Movement, 1900–1940 », *Environment and History*, n° 21, 2015, pp. 381–399.

empreinte écologique. Au contraire, il s'agit de placer les peuples autochtones dans une position ambivalente au sein d'un continuum nature/culture : ni vraiment modernisés/civilisés, ni totalement dénaturalisés. L'utilisation de personnages issus des peuples du Nord permet de véhiculer l'image recherchée d'harmonie entre l'humain et la nature. Le fait que les autochtones du Nord aient toujours été conceptualisés comme « arriérés » sur l'échelle de l'histoire soviétique en fait, à l'aune de la nouvelle sensibilité écologique, des peuples qui sont restés dans un état supposément plus pur, dans un « passé » que les peuples « avancés » (les Russes) auraient quitté il y a longtemps.

La figure de l'autochtone écologiste fait écho au mythe de l'« Indigène écologiste¹²⁶⁵ », déconstruit depuis les années 1990. Cette déconstruction s'est inscrite dans une révision plus générale dans l'historiographie qui a abouti à l'abandon du concept récent et profondément occidental de démarcation entre nature et culture au profit d'une hybridation plus féconde des deux concepts¹²⁶⁶. L'apparition de cette figure fantasmée de la domination coloniale de l'Occident dans les textes filmiques soviétiques des années 1960-1970 confirme l'analogie de la matrice moderne entre l'Est et l'Ouest, au-delà de la distanciation révolutionnaire (socialiste) que revendique l'Union soviétique.

Dans cette vision, on retrouve la rhétorique familière des peuples en retard sur l'échelle de l'histoire, à la différence près que ce retard est désormais redécouvert sous un angle positif. Dans le contexte de l'ethnographie de l'après-guerre soviétique, cette vision fait écho aux théories du « rapprochement [*sbliženie*] » des nationalités, en particulier des groupes nationaux, qui doit aboutir à la « fusion [*slijanie*] » de certaines d'entre elles pour former des nations « consolidées »¹²⁶⁷. Cette théorie, construite sur la vision évolutionniste des stades de développement nationaux, et particulièrement appliquée aux peuples peu nombreux du Nord, n'est cependant jamais suffisante pour consolider ces nationalités qui restent considérées comme des groupes nationaux [*narodnosti*] jusqu'à la Perestroïka¹²⁶⁸. Le terme, toujours vague dans sa définition, a cependant pour effet, d'une part, de stabiliser la place les peuples

¹²⁶⁵ Voir à ce propos le numéro spécial « L'invention de l'indigène écologiste », *Elohi. Peuples indigènes et environnement*, n° 4, 2013.

¹²⁶⁶ Frédéric Dorel, « Nature vs. Culture ? Several contingent contemporary anthropological approaches », art. cit., pp. 37-51.

¹²⁶⁷ Selon l'ethnographie soviétique, plusieurs solutions de développement s'offrent aux peuples du Nord, qui impliquent toutes la « fusion » avec d'autres nationalités. Voir M.A. Sergeev, *Nekapitalističeskij put' razvitiia malyx narodov Severa*, Moscou-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955, pp. 522-528.

¹²⁶⁸ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit. p. 345. Pour une analyse critique, voir *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, avril-septembre 1990, en particulier : Peter Skalnik, « Soviet ethnografia and the national(ities) question », pp. 183-193 ; Anatoly Khazanok, « The ethnic situation in the Soviet Union as reflected in Soviet anthropology », pp. 213-221.

du Nord en tant que *narodnost* en bas de l'échelle évolutionniste et, par contrecoup, d'en faire des humains plus proches de la nature que les autres ; et, d'autre part, de renforcer le concept de peuples « en voie de disparition » (du fait de la « marche de l'histoire »), qu'il est alors encore plus urgent de « protéger ».

Cette vision, bien que simplificatrice, est partagée par l'ensemble du monde industrialisé et particulièrement traduite en termes cinématographiques. Une célèbre campagne de sensibilisation à la protection de l'environnement lancée en 1970 sur les écrans de télévision aux États-Unis utilise de la même manière l'image de l'Amérindien. Le spot télévisé de *Keep America Beautiful*, organisation d'éducation à l'environnement fondée en 1953, montre un Amérindien qui descend de son canoë pour arriver dans une ville d'Amérique du Nord, où les habitants jettent sans complexe leurs déchets par les fenêtres de leur voiture dans un environnement pollué par l'industrie. Face à ce spectacle, l'Amérindien, car il fait partie, *dixit* le commentaire du spot, de « ces gens qui ont un respect imprescriptible des beautés de cette terre », se met à pleurer. La campagne de l'« Indien qui pleure [*the Crying Indian*] » est de celles « qui [ont] connu le plus de succès dans l'histoire du Service public¹²⁶⁹ ». Située au point de convergence d'une nouvelle angoisse écologique et de la vision des autochtones comme des peuples en profonde harmonie avec la nature, la communication fait mouche. Dans le rôle de l'Indien qui pleure, Iron Eyes Cody¹²⁷⁰, acteur bien connu pour ses rôles d'Indiens au cinéma et à la télévision, incarne le symbole parfait et idéal de l'autochtone tel que le public veut le voir : pur et non touché par la civilisation¹²⁷¹.

La figure de Dersou Ouzala et de ses clones remplit la même fonction dans le cinéma soviétique, montrant là encore une continuité transnationale dans le régime de représentation des peuples autochtones au cinéma. Cette continuité est d'autant plus frappante qu'elle est concomitante dans sa temporalité : les années 1960-1970. On remarque toutefois que cette figure de l'autochtone écologiste semble absente des représentations visuelles au Japon. Les Aïnous, peuple autochtone du Nord du Japon, en restent exclus. En effet, bien qu'un mouvement revivaliste aïnou émerge à la fin des années 1960 et se positionne stratégiquement

¹²⁶⁹ Site de *Keep America Beautiful*, <https://www.kab.org/about-us/mission-history> (consulté le 7 avril 2016).

¹²⁷⁰ Iron Eyes Cody (1904-1999). De son vrai nom, Oscar DiCorte, est en fait d'ascendance italienne. Depuis les années 1930, il a interprété des rôles d'Amérindiens, le plus souvent sans mention de son nom au générique, dans des centaines de films ou de séries télévisées tels que *Pacific Express* (*Union Pacific*, 1939), *La Flèche brisée* (*Broken Arrow*, 1950) ou *Un Homme nommé cheval* (*A Man called Horse*, 1970). Angela Aleiss, « Iron Eyes Cody : Wannabe Indian », *Cinéaste*, Vol. 25, n° 1, 1999, pp. 30-31.

¹²⁷¹ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Westport, Praeger Publishers, 2005, p. 139. Pour une analyse du spot de *Keep America Beautiful* replacé dans le contexte étatsunien, voir Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, *op. cit.*, pp. 102-144.

à travers un discours politico-religieux en tant que gardien de la nature, les médias des années 1970 continuent à présenter des représentations déphasées de ce peuple¹²⁷².

Cette vision de l'« indigène écologiste » a en outre des prolongements jusqu'à aujourd'hui : en témoigne la relecture écologiste des *Gens de la forêt* de Litvinov, faite par l'historien du cinéma Alexandre Deriabine pour la revue kazakhstanaise d'écotourisme et de défense de la nature, *Zelënoe spasenie (Le Salut vert)*, analyse qui tient peu compte de la dernière partie du film, celle de l'« entrée dans l'histoire », considérée visiblement comme une simple contingence et une concession à la rhétorique soviétique de l'époque. Deriabine voit dans le film de Litvinov la vision idéale d'un peuple « non touché par la civilisation » et qui vit dans un temps de l'écologie¹²⁷³.

Le motif de la protection de la nature se niche aussi dans la figure de l'ennemi du peuple. De façon intéressante, le saboteur, qu'on trouve rassemblant toutes les caractéristiques traditionnelles du personnage dans *Sentiers dangereux*¹²⁷⁴, se mue en braconnier au fil des films, sans toutefois perdre totalement ses caractéristiques d'ennemi du peuple. Dans *Dersou Ouzala* (1961), les membres de l'expédition d'Arseniev jugent sévèrement un braconnier chinois (ils l'expulsent de la taïga de l'Oussouri). Dans *Sur la trace du seigneur*, le braconnier est un ancien collaborateur, tandis que Belov est un héros de la Grande Guerre patriotique. L'ennemi de la nature conserve les traits du traître à la patrie, notamment sa dimension étrangère, ce qui offre l'avantage d'exonérer l'Union soviétique du pillage des ressources naturelles. En accord avec la nouvelle sensibilité écologique, cette vision affirmée sans ambiguïté de la nature à protéger contraste avec celle offerte par de précédents films, comme *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, où chaque plante, chaque animal, était répertorié et où son potentiel monétaire en tant que ressources à exploiter était indiqué.

c) Réviser le récit de la modernisation

Parallèlement à la revalorisation de la nature, les films mettent en lumière les tensions qui se font jour, dans la foi en la science et le progrès technique, à une période pourtant

¹²⁷² Lucien-Laurent Clercq, *Transformations socioculturelles des Aïnous du Japon : Rapports de pouvoir, violence et résistance aborigène à Hokkaidô*, thèse de doctorat : Anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 2017.

¹²⁷³ Aleksandr Derjabin, « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », *Zelenoe spasenie*, n° 11, Almaty, 1999, pp. 14-23.

¹²⁷⁴ Plusieurs critiques trouvent le film insipide et stéréotypé. Voir par exemple : K. Spepanov, « Opasnye tropy », *Pskovskaja Pravda*, 13 février 1955 ; Vl. Roščin, « Isxožennoj troj. O kinofil'me "Opasnye tropy" », *Literaturnaja gazeta*, n° 21, 17 février 1955, p. 3.

euphorique : celle de la conquête du cosmos (qui prend le relais de l'aventure arctique aux attraites désormais taris¹²⁷⁵) avec les vols habités de Iouri Gagarine. Certains films, comme *Neuf Jours d'une année* (*Devjat' dnei odnogo goda*, 1962) de Mikhaïl Romm, précurseurs de cette nouvelle sensibilité, sont mal reçus dans les années 1960 par la critique précisément à cause de leur critique de la foi aveugle dans le progrès¹²⁷⁶. Cependant, un film comme *Dersou Ouzala* (1975), qui inverse les termes de la rhétorique progressiste et technologique, est reçu sans « faire de vagues » au niveau de la critique. Il faut garder en tête la quasi simultanéité de la production de *Dersou Ouzala* (1975) et du documentaire *Des années égales à des siècles* (1978) pour apprécier les divergences entre le régime de représentation proposé par le documentaire et celui de la fiction en termes de discours sur la soviétisation/modernisation des peuples du Nord.

Une des scènes clés du film de Kurosawa est celle du lac Khanka où Dersou et Arseniev, partis en éclaireur, se perdent tandis que le jour tombe et que la tempête se lève. Le vent efface leurs traces sur la neige et la boussole ne tient pas compte des obstacles qui les empêchent de retourner vers leur point de départ. C'est alors que Dersou, comprenant que le retour n'est pas possible avant la fin de la tempête, utilise le trépied de l'instrument de mesure topographique d'Arseniev pour servir de charpente à un abri recouvert d'herbes hautes où les deux hommes passeront la nuit. La séquence s'achève sur un plan du journal de bord d'Arseniev qui explicite le procédé (Fig. 65).

Cette scène importante, qui dure plus de 17 minutes (sur un total de 2 h 16¹²⁷⁷), a été maintes fois commentée, mais sans sortir de la perspective auteuriste : on l'a analysée pour elle-même ou au regard de l'œuvre du réalisateur japonais¹²⁷⁸. Comme il a été justement noté, Dersou détourne, voire inverse l'usage de l'appareil, tournant vers l'intérieur ce qui, normalement, doit pointer vers l'extérieur. Il transforme l'objet de la contemplation en objet utile¹²⁷⁹. Cependant, replacer la scène à l'intérieur du régime de représentation des peuples du Nord dans le cinéma soviétique permet d'enrichir la lecture de cette inversion.

¹²⁷⁵ Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine*, op. cit., pp. 650-655.

¹²⁷⁶ Le film évoque le risque nucléaire. Marko Dumančić, « De-Stalinizing Soviet science : rethinking the moral implications of scientific progress in Khrushchev-era film », art. cit.

¹²⁷⁷ *Dersou Ouzala*, DVD édité par MK2 Éditions, 2008.

¹²⁷⁸ Voir par exemple Serge Daney, « Un ours en plus », *Cahiers du cinéma*, n° 274, mars 1977, pp. 31-40 ; Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, 2007, pp. 23-24.

¹²⁷⁹ Serge Daney, « Un ours en plus », art. cit., p. 35.

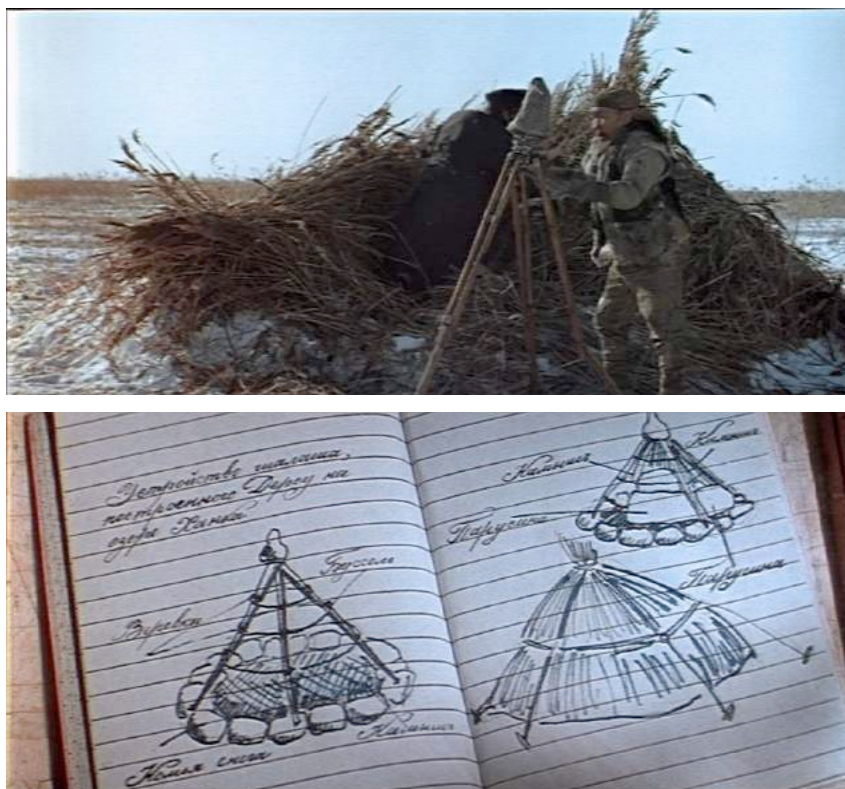


**Figure 65. Le trépied de l'instrument géologique a changé de fonction :
il n'est plus instrument d'exploration mais d'adaptation.**
Captures d'écran, *Dersou Ouzala* (1975).

Comme on l'a vu, le trépied de l'appareil de mesure topographique s'est peu à peu substitué à celui de la caméra héroïsée des premières ciné-expéditions (par exemple dans *La Fille du Kamtchatka*)¹²⁸⁰. Il faut noter que la scène originale du récit d'Arseniev ne comporte pas l'accessoire du trépied, qui est un ajout du film¹²⁸¹. Le trépied, qu'il serve à stabiliser une caméra ou un appareil de mesure, peut être lu comme la métaphore de la volonté de connaissance qui caractérise la société *loutcha* : dans un cas, le cinéma (ou la photographie) est appelé à produire de la connaissance (ethnographique) sur les société filmées ; dans l'autre, la mesure topographique sert à dresser des cartes, forme particulière de mise par écrit du territoire afin de le classer, le (re)connaître et le maîtriser. Instrument de la science en même temps qu'instrument de technologie, le trépied se révèle ici inapte à la connaissance (à la captation, à la mesure). Dans cette scène, le détournement du trépied signifie la vanité *loutcha* qu'il y a à mesurer la nature (ou l'Autre) ; ce n'est en effet pas la voie de la

¹²⁸⁰ Sans se référer aux films précédents, Daney identifie cependant immédiatement le trépied comme celui de l'appareil de prise de vue. *Ibid.*

¹²⁸¹ Dans le texte littéraire, Dersou recouvre Arseniev de la toile de tente et des herbes coupées, sans utiliser d'armature particulière pour l'abri. Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, traduit du russe par Pierre P. Wolkonsky, Paris, Payot-Rivages, 2007, pp. 71-74.

connaissance (utilisé de façon classique, le trépied n'évite pas la mort dans la tempête). Cette faillite de la technologie est doublement signifiée dans la scène par le motif de l'inefficacité de la boussole qu'Arseniev consulte. Si l'objet donne la direction à suivre, il ne donne pas le chemin (sur leur voie s'élèvent des obstacles, des cours d'eau infranchissables). La boussole ne permet pas aux personnages de retourner sur leurs pas.

Ici, l'instrument issu de la volonté de connaissance et de maîtrise du monde se révèle inapte à le comprendre et à le maîtriser. C'est seulement grâce à l'apport de Dersou, l'autochtone, et à sa compréhension alternative de l'objet que celui-ci passe du statut d'instrument d'*exploration* et de *domination* à celui d'instrument d'*adaptation* à l'environnement. En clair, l'objet du savoir technologique *loutcha* (et plus globalement du monde occidental, rationnel et industrialisé¹²⁸²) est détourné de sa fonction première pour se soumettre au savoir autochtone qui est ici le salut de l'homme civilisé : grâce à ce détournement, Arseniev se réveille vivant le lendemain matin, sans même savoir ce qui s'est passé. Dersou lui a sauvé la vie et, au niveau du régime de représentation cinématographique, il a inversé le motif du sauvetage : l'autochtone est le sauveur du « civilisé » qui ne comprend pas le monde qui l'entoure et qui, sans lui, ne survivrait pas.

d) Le motif du gramophone au service de la parole autochtone ?

Une deuxième scène revient sur le motif de la technologie comme vecteur de la civilisation. Moins commentée, la scène du gramophone prend cependant toute sa signification au regard de l'importance de l'objet dans le régime de représentation des peuples du Nord au cinéma. Dans cette scène située à la fin du film, lorsque Dersou a emménagé chez les Arseniev, Vova, le fils de la maisonnée, enregistre la voix de Dersou sur un gramophone. Mais, au lieu de figurer la rencontre de l'« homme sauvage » et de la technologie comme dans *Nanouk* ou *Les Romantiques*, la séquence montre la famille Arseniev écoutant l'enregistrement, tandis que Dersou est singulièrement *absent* de l'image. Ici, le motif est inversé : ce sont les *Loutchas*, les « civilisés », qui écoutent le gramophone qui retranscrit la parole de l'autochtone au sein de l'espace urbain (Fig. 66).

¹²⁸² En termes de rapport modernisateur à la nature, l'Est partage avec l'Ouest la même matrice de développement au-delà des distinctions politico-économiques entre systèmes capitaliste et communiste. Andy Bruno, *Making Nature Modern*, op. cit., p. 2.



Figure 66. Retournement du motif du gramophone qui désormais joue la plainte de l'homme de la forêt.
Capture d'écran, *Dersou Ouzala* (1975).

Le gramophone n'est pas ici présenté comme un moyen d'illumination, comme dans les films staliniens, mais il est l'instrument par lequel Dersou transmet sa plainte et son insatisfaction. Le texte enregistré exprime le malaise de Dersou en ville, son incapacité à trouver une place satisfaisante dans l'espace urbain moderne :

Le capitaine, parti dans les collines, travaille. De retour en ville, il s'assoit à son bureau et écrit : il travaille. En ville, moi, je n'ai pas de travail. Je regarde le feu. Je regarde les collines au loin. Et c'est tout. [*Kapitan, sopka xodi, rabotaj. Nazad v gorod xodi. Za stolom sidi, piši, rabotaj. Moja v gorode rabota netu. Ogon' posmotri. Daleko sopka smotri. I vsě.*]

À l'instar du gramophone du *Chef de la Tchoukotka* qui mettait déjà la rhétorique à distance, celui de *Dersou Ouzala* est détourné de sa fonction cinématographique originelle. Par le jeu en miroir de cette inversion des termes du motif civilisateur, le film émet une critique de la modernisation/soviétisation (et à mille lieues du récit autosatisfait d'un film comme *Des années égales à des siècles*). Au lieu de se faire l'instrument de la transmission de la « civilisation » vers le « primitif », le gramophone traduit la réponse du « primitif » à la proposition civilisatrice. Si, là encore, on trouve bien la scène dans le récit original d'Arseniev, elle est à nouveau modifiée lors de son passage au film. Dans le texte, Arseniev enregistre la voix de Dersou (sans qu'on sache ce qui est dit) dans l'espoir d'étonner son ami. Dersou, cependant, n'est nullement surpris et Arseniev conclut qu'il applique sa vision anthropomorphiste à l'appareil technologique¹²⁸³. La scène du film, modifiée de façon significative, va plus loin pour transformer une simple anecdote (un court paragraphe dans le

¹²⁸³ Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, op. cit., p. 377.

récit qui va dans le sens de l'illumination par la technologie) en révision du motif civilisateur cinématographique. Si aucune source ne confirme que Kurosawa connaît les films précédents, le rapprochement, aussi bien dans le cas du trépied que du gramophone, est trop frappant pour ne pas être fait¹²⁸⁴.

Si le film offre en surface un portrait idéal des relations russo-autochtones en Union soviétique par le biais de la description de la forte amitié entre deux hommes de culture différente, un examen plus méticuleux et, surtout, le fait de resituer le film à l'intérieur du régime de représentation cinématographiques des peuples du Nord met au jour les tensions qui travaillent les représentations à l'œuvre. La réaction des autorités par rapport à ces scènes finales en ville confirme leur dimension critique : lorsque le film est montré au festival de Paris, c'est dans une version raccourcie, expurgée de plusieurs scènes à Khabarovsk¹²⁸⁵.

C) Les peuples autochtones comme la chance perdue de la civilisation

a) Un autre savoir, une autre éducation, un autre maître pour un autre disciple

Par le biais du retournement des motifs, le film de Kurosawa exprime une critique du processus de modernisation et d'industrialisation qui a eu lieu en URSS comme dans le monde industrialisé. Ce faisant, il déplore la fin d'un monde autochtone — symbolisé par la tombe de Dersou —, monde qui est porteur d'un savoir traditionnel réévalué par les films et qui pourrait constituer la chance de la « civilisation » s'il n'était pas déjà perdu¹²⁸⁶.

Comme on l'a vu, Dersou et ses clones de cinéma sont caractérisés par une connaissance et une compréhension de la nature et du monde environnant qui échappe largement aux personnages *loutchas*. La scène obligée de la « lecture » des traces déjà évoquée figure cette différence d'attitude entre ceux qui voient et ceux qui ne voient rien. Dersou le répète à l'envi à Arseniev : « Si vous allez dans la taïga, vous mourrez, vous ne voyez rien ! » (*Dersou Ouzala* [1975]) ; tout comme le vieil Évenk Kararbakh à Fedoseev : « Tu es comme un chien : tu as des yeux, mais tu ne vois pas. » (*L'Esprit maléfique de Iamboui*). Cette mise en scène d'une perception particulière aux autochtones renvoie

¹²⁸⁴ Rappelons que le scénario est écrit en collaboration avec un scénariste soviétique, Jurij Nagibin (1920-1994), formé au VGIK avant la guerre.

¹²⁸⁵ Serge Daney, « Un ours en plus », art. cit., p. 40.

¹²⁸⁶ Il est intéressant de noter, même si cela dépasse les limites de ce travail, que cette vision d'un monde autochtone porteur d'une sagesse ancestrale et qui disparaît s'étend aux « grands » peuples de Sibérie, tels les Yakoutes par exemple, avec le film *Le Secret des ancêtres* (*Tajna predkov*, 1972).

indirectement au motif du « voir » soviétique construit dans les kulturfilms des années 1920-1930. Comme l'a montré Oksana Sarkisova, ce corpus filmique mettait l'accent sur la nécessaire nouvelle vision sous-tendue par le projet soviétique. Que ce soit dans les films à visée hygiéniste qui se concentraient sur les maladies de l'œil soignées par la science moderne ou dans la métaphore du dévoilement des femmes musulmanes centrasiatiques qui adoptent ainsi une nouvelle identité en même temps qu'une nouvelle vue, il s'agissait de mettre en scène l'acquisition de la nouvelle (et correcte) vision de l'histoire¹²⁸⁷. Ici, le propos est radicalement différent et invite à (re)découvrir des visions du monde singulières et alternatives. En contrepoint, les films des années 1960-1970 regorgent de ces scènes qui marquent la compréhension par les autochtones de signes invisibles aux yeux des *Loutchas* : Dersou sait qu'on approche d'une cabane par les marques d'écorce arrachée sur les arbres ; il sait que le détachement, arrêté par la pluie, peut se remettre en marche au chant des oiseaux qui annonce la fin de l'averse, etc.

Dersou Ouzala prend des allures de récit initiatique où le sage est incarné par le vieil autochtone, tandis que le jeune disciple est le Russe Arseniev, point d'identification et narrateur du récit. Dersou est doublement le guide d'Arseniev : il est celui qui montre la voie dans la taïga, mais aussi celui qui donne des leçons de vie (ne pas détruire une bouteille quand c'est si difficile d'en trouver une dans la taïga, ne pas jeter la viande au feu quand une bête pourra s'en nourrir, etc.)¹²⁸⁸. Le japonologue Christian Galan note par ailleurs que, dans sa création du personnage, Kurosawa a doté Dersou de toutes les qualités du samouraï qu'on trouve dans ses films précédents : compétence, efficacité, courage, loyauté, persévérance, précision, sobriété, frugalité, solitude¹²⁸⁹ ; ce qui renforce encore le motif du récit initiatique. Là encore, le film va à l'encontre des œuvres soviétiques qui l'ont précédée et des documentaires tournés au même moment : les bolcheviks *loutchas* n'éclairent plus les autochtones des lumières de la Révolution et de la nouvelle vie, c'est l'inverse qui se produit.

En ce qui concerne la scolarisation soviétique des peuples du Nord, le film renvoie d'autres leçons, de vie cette fois. Dersou en est le « professeur ». Il sait lire les signes et les traces laissés dans la taïga et peut déduire des scènes entières, à l'instar des détectives ou autres experts de séries policières d'aujourd'hui. Alexseï Korovachko remarque judicieusement qu'un des précédents littéraires possibles de *Dersou Ouzala* n'est autre que

¹²⁸⁷ Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., pp. 127-129, 188-190.

¹²⁸⁸ Pierre-Yves Boissau, « *Dersou Ouzala* de Kurosawa : contredire et dire le temps qui passe ou un tombeau anti-utopique », *Slavica Occitania*, n° 13, 2001, p. 81 ; Christian Galan, « Kurosawa Akira et la littérature russe », op. cit., p. 150.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

Sherlock Holmes, dont la caractéristique est aussi de lire et d'interpréter des signes et des traces, et de les expliquer à son acolyte, le docteur Watson, qui ne voit rien de ce qui est pourtant « élémentaire »¹²⁹⁰. La présence du docteur Watson dans le récit n'est d'ailleurs justifiée que par son rôle de destinataire des explications et leçons du détective pour qu'il les transmette au reste du monde (comme Arseniev, Watson est celui qui relate). Les films ne sont pas avares de ces reconstitutions par la déduction (Dersou, à partir de quelques objets retrouvés sur place, reconstitue les méfaits commis par les bandits Honghuzi¹²⁹¹). La version de 1961 allait encore plus loin dans la mise en scène de la « pédagogie ouzaliennne ». Dersou y était figuré comme une sorte d'instituteur de la taïga chargé de l'alphabétisation des *Loutchas* : il apprenait aux soldats à reconnaître le cri des animaux, enseignait la lecture de la trace à Arseniev, etc. L'alphabétisation s'étendait d'ailleurs aux spectateurs. À partir de traces sur la neige, Dersou reconstituait pour Arseniev le drame qui s'était joué entre une zibeline et un porte-musc de Sibérie [*kabarga*]. Le film matérialisait la scène par des plans animaliers, s'adressant ainsi au spectateur urbain et moderne de 1961 qui, à l'instar d'Arseniev, ne sait plus lire les traces dans la neige.

Dersou est figuré à la fois comme doté d'un savoir qui manque aux *Loutchas*, mais aussi d'un sens moral supérieur. Une scène célèbre, présente dans les deux films, celui de 1961 et celui de 1975, montre le guide nanaï laisser du riz, du sel et des allumettes dans une cabane où il ne reviendra jamais, ce qui fait dire à un des membres de l'expédition : « Ce sauvage était bien plus humain que beaucoup d'entre nous ». La presse de 1961 note cette supériorité de l'autochtone sur le « civilisé ». Dersou est vu comme un sage « sauvage », « qui vit selon les plus hautes lois humaines¹²⁹² », à la fois naïf comme un enfant et sage comme un vieillard, c'est un personnage « non abîmé par la “civilisation” [*ne isporčennyj “civilizaciej”*]¹²⁹³ ». L'allogène [*inoverec*], le mécréant [*nexrist'*], le demi-sauvage [*poludikar'*] est finalement celui qui porte en lui la bonté humaine¹²⁹⁴. Les critiques du film de 1975 vont dans le même sens tout en accentuant la coupure de la « civilisation » avec la nature¹²⁹⁵.

¹²⁹⁰ Aleksej Korovaško, « Dersu Uzala: opyt biografii », art. cit.

¹²⁹¹ Honghuzi ou houndhouzes : du chinois *hong huzi* (« barbes rouges »), brigands chinois sévissant dans les zones frontalières.

¹²⁹² E. Junova, « Dersu Uzala », *Komsomolec Kirgizii*, 11 octobre 1961.

¹²⁹³ V. Kumakšev, « Syn tajgi », *Gor'kovskij rabočij*, 26 octobre 1961.

¹²⁹⁴ V. Semin, « Dersu Uzala », *Večernyj Rostov*, 28 octobre 1961.

¹²⁹⁵ Voir à ce propos N. Usenko, « Zdravstvuj, Dersu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976 ; O. Kurgan, « Dersu Uzala », *Trud*, 22 juillet 1975.

Dans cette vision, l'autochtone est celui qui est resté proche d'une certaine vérité éternelle et naturelle — vision erronée puisque, répétons-le, elle ne prend pas en compte la complexité culturelle des sociétés autochtones — quand les non-autochtones sont condamnés à vivre coupés de cette vérité¹²⁹⁶. Aussi, la figure de l'autochtone devient celle de la chance de la civilisation de retrouver une part de ce paradis originel, alors que la promesse de la civilisation a failli, selon un stéréotype qui s'impose aussi dans la culture filmique occidentale¹²⁹⁷.

b) Le sauvetage inversé

La scène la plus emblématique de la figure rédemptrice de l'autochtone est celle du sauvetage inversé : inversé par rapport à la scène du sauvetage historique des films de la période stalinienne bien sûr. Désormais, le processus de sauvetage fonctionne dans l'autre sens : c'est l'autochtone qui sauve le *Loutcha*, le « sauvage » qui sauve le « civilisé », ce dernier n'étant pas à même de comprendre les dangers de la taïga ni comment s'en prémunir. Ainsi la scène déjà décrite du lac Khanka montre pendant de longues minutes comment Dersou sauve la vie d'Arseniev, ce dernier étant réduit au statut d'acteur passif (il exécute les ordres de Dersou sans comprendre leur finalité, remettant son destin entre ses mains). Une autre scène, plus tard dans le film, dédouble le motif et se charge d'annuler, si besoin était encore, le mythe du sauvetage historique littéral. Lors d'un trajet en radeau, l'expédition est prise dans les rapides de la rivière. Après avoir poussé les autres hors de l'embarcation pour les mettre en lieu sûr (et de nouveau sauvé la vie d'Arseniev), Dersou, dernier en danger sur les flots déchaînés, est obligé de « diriger » son propre sauvetage : c'est lui qui indique aux membres de l'expédition quoi faire, quel arbre abattre, comment le lancer à travers la rivière pour qu'il puisse s'y raccrocher et regagner la berge. Les soldats russes sont incapables de faire quoi que ce soit sans ses directives. Dersou doit se sauver lui-même du péril imminent sans intervention d'une quelconque entité supérieure.

¹²⁹⁶ Ceci est exprimé par un membre du conseil artistique du studio au visionnage du film de 1961 : « Le personnage de Dersou est éloigné de nous, de nos enfants. Il figure la nature [*èto obraz prirody*], ce n'est pas nous. Arseniev, c'est nous. » Stenogramma zasedanija xudoestvennogo soveta po prosmotru « Dersu Uzala », Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov, 21 juin 1961, intervention de V.A. Al'tšuler. RGALI 2920/1/115/40.

¹²⁹⁷ Outre le spot télévisé de *Keep America Beautiful*, on peut citer les films français récents *Chamane* (Bartabas, 1996) ou *Blueberry* (Jan Kounen, 2004) analysés par Charles Stépanoff, « La figure mythique du chamane dans ses représentations audiovisuelles occidentales », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 35, 2004, pp. 17-68, <http://emscat.revues.org/index462.html> (consulté le 14 avril 2016) ; Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., pp. 102-144.

La scène est présente pratiquement telle quelle dans le récit littéraire¹²⁹⁸, et on ne peut qu’être frappé là encore par cette inversion du motif, d’autant plus qu’on retrouve le motif du sauvetage inversé décliné dans la version de 1961 et dans *L’Esprit maléfique de Iambouï*. Dans le premier, il s’agit de la scène de l’incendie où Dersou porte sur ses épaules un Arseniev inconscient pour le tirer des flammes (Fig. 67). Dans le second, le sauvetage du narrateur Fedoseev est assuré par le vieil Évenk Kararbakh qui tire sur l’ours, l’« esprit maléfique », pour éviter la mort au cartographe (Fig. 67).



Figure 67. Inversion du motif du sauvetage : les autochtones sauveurs des Russes.
Captures d’écran, *Dersou Ouzala* (1961, en haut) ; *L’Esprit maléfique de Iambouï* (en bas).

Dans les deux cas, on note des différences avec les modèles littéraires qui vont dans le sens de cette nouvelle vision de l’autochtone rédempteur. Un feu de forêt a bien lieu dans le récit d’Arseniev, mais le personnage Arseniev n’y perd pas connaissance¹²⁹⁹. Dans le récit de Fedoseev qui sert de base à *Iambouï*, Kararbakh tue l’ours et célèbre la mort de la bête, tandis

¹²⁹⁸ Vladimir Arseniev, *Dersou Ouzala*, op. cit., pp. 294-298.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 216-219.

que, dans le film, il la pleure, ce qu'un critique contemporain a tout de suite interprété à l'aune de la nouvelle sensibilité écologique¹³⁰⁰.

Il faut noter que cette scène du sauvetage inversé était déjà présente dans le scénario non réalisé de Litvinov, *La Tribu perdue dans le passé*. Dans une scène située vers la fin du script, Netchaev, l'instituteur soviétique, est sauvé par l'autochtone Tonguè. Suite à un accident de traîneau, Netchaev est blessé et condamné à passer la nuit seul dans la taïga. Ses chiens l'abandonnent, une panthère le menace. Il parvient à la tenir à distance grâce à un feu, mais celui-ci décline, tout comme les forces de Netchaev. Le feu finit par s'éteindre, mais au moment où la panthère s'apprête à sauter sur le malheureux, un coup de feu retentit et la stoppe net. Tonguè a sauvé Netchaev¹³⁰¹. Comme on l'a vu, ce scénario de Litvinov, qui fait trop de place à l'altérité culturelle en cette période du second stalinisme, ne voit jamais le jour. La scène se révèle impossible à l'époque où la mission soviétisatrice accomplie est mise en avant dans les œuvres filmiques, mais elle prolifère à partir des années 1960. À la fois sauveur du civilisé et porteur d'une intimité avec le monde naturel, la figure filmique de l'autochtone des années 1960-1970 est présentée comme la chance de la « civilisation »¹³⁰². Il est celui par qui la rédemption peut avoir lieu, ayant conservé un pied dans l'état « arriéré », désormais conceptualisé comme « authentique » et en harmonie avec la nature.

Par le biais de ces distorsions de la figure de l'autochtone, les films de fiction reviennent sur le récit téléologique soviétique et la mission de sauvetage que s'est auto-attribuée l'Union soviétique envers des peuples qu'elle perçoit comme voués à l'extinction. En mobilisant tout un répertoire d'images bien établi dans la filmographie soviétique (et transnationale), qui va du gramophone civilisateur au contact salvateur, en passant par le motif du trépied de l'appareil de prise de vues, les films à thème autochtone du Nord des années 1960-1970, *Dersou Ouzala* en tête, présentent un régime de représentation en rupture par rapport à la rhétorique de la modernité soviétique. Il serait toutefois trop simple de n'y voir qu'un regret du passé prérévolutionnaire. Cette révision du récit téléologique de la modernisation est aussi une conséquence de la modernité soviétique vécue.

La mise en scène du contact salvateur inversé intervient à un moment particulier de l'histoire soviétique, en pleine crise du socialisme développé. Dans les années 1970-1985, le

¹³⁰⁰ V. Tixomirov, « Konec "zlogo duxa" », *Krasnojarskij rabočij*, 14 avril 1979.

¹³⁰¹ Scénario de réalisation « Plemja, zabludivšeesja v vekax (Nani) », G. Grebner, A. Litvinov, 1^{er} novembre 1946. RGALI 2450/2/1162/83-86.

¹³⁰² Cette figure est aussi la réactivation d'une plus ancienne. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux textes littéraires montrent un « civilisé » sauvé par un autochtone. Dans le domaine sibérien, voir *Au bout du monde* (*Na kraju sveta*, 1875) de Nikolaj Leskov.

pays assiste à une décélération continue des taux de croissance, en termes de productivité industrielle et agricole, alors que les dirigeants (Khrouchtchev en tête) ont lancé le slogan jamais tenu de « rattraper et dépasser les États-Unis »¹³⁰³. Même si la période est celle d'un niveau de vie exceptionnellement haut, avec un développement des loisirs jamais connu en URSS — autant d'éléments qui contribue à donner une légitimité à l'idéal socialiste au lieu de le discréditer —, elle est aussi celle d'une crise du temps téléologique soviétique¹³⁰⁴. Le Dégel a produit un nouveau mythe : celui du passage de l'URSS au communisme à l'horizon 1980¹³⁰⁵, mais, à mesure que l'on s'en approche, cet horizon s'éloigne jusqu'à devenir inatteignable. Au sein de cette crise du temps, on assiste à un basculement du régime d'historicité, qui se traduit par une crise des récits, une perte de la foi en l'avenir et, *a contrario*, par l'essor de la patrimonialisation¹³⁰⁶. Les films à thème sibérien autochtone expriment cette crise du temps dans leur interprétation propre. La rhétorique téléologique de la modernité/colonialité à la soviétique est en panne. Le changement de regard sur l'arriération, désormais recodée en « harmonie avec la nature », en est le signe le plus patent.

c) Des enfants de la nature à l'âge de l'enfance de l'humanité

L'harmonie avec la nature et la reconceptualisation positive de l'arriération produit une figure collatérale : celle des « enfants de la nature », qui s'incarnent dans des personnages autochtones au cinéma. Dersou Ouzala et ses clones, en tant qu'êtres naturels, renvoient à un hypothétique « âge de l'innocence » de l'humanité avant une supposée « chute » par la civilisation. L'écrivain Vladimir Sysoev, se faisant critique de cinéma pour le journal de Khabarovsk *Tixookeanskaja zvezda*, remarque que l'œuvre d'Arseniev fait immédiatement écho à l'enfance et la jeunesse, ce que lui confère sa dimension de récit d'aventures et de dépaysement géographique¹³⁰⁷. Cet âge de l'enfance se trouve associé aux personnages d'autochtones du Nord et vient s'incarner physiquement dans deux films à travers des personnages d'enfants : *Le Chien sauvage dingo* (*Dikaja sobaka Dingo*, 1962¹³⁰⁸) de Iouli Karassik et *Le Collier de verre* (*Stekljannye busy*, 1978) réalisé par Igor Nikolaev. Ces deux

¹³⁰³ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, op. cit., p. 495.

¹³⁰⁴ Marc Elie, Isabelle Ohayon, « Introduction », *Cahiers du monde russe* « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brežnev », Vol. 54, n° 1-2, janvier-juin 2013, pp. 22-26.

¹³⁰⁵ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique*, op. cit., p. 456.

¹³⁰⁶ Marc Elie, Isabelle Ohayon, « Introduction », art. cit., pp. 11-28.

¹³⁰⁷ V. Sysoev, « Gimn gumanizmu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976.

¹³⁰⁸ Le film a reçu le grand prix au 14^e festival international du film pour enfants de Venise ex-æquo avec *L'Enfance d'Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) de Tarkovskij. N. Naxalov, « Dikaja sobaka dingo », *Kurskaja Pravda*, 23 octobre 1962.

films, s'ils ne mettent pas la thématique des peuples du Nord au cœur de leur intrigue, intègrent l'un et l'autre un personnage d'enfant issu des peuples du Nord (le Nanaï Filka dans le premier et l'Aléoute Radik dans le second). Les deux films ont plusieurs choses en commun : ils placent leur action en Extrême-Orient¹³⁰⁹, ont pour personnage principal une jeune héroïne et pour thème le difficile passage de l'enfance à l'adolescence. Enfin, dans les deux cas, les films s'achèvent par un adieu à l'enfance doublé par un adieu à l'ami d'enfance autochtone. Pour le réalisateur du *Chien sauvage dingo*, son héroïne Tania est à ce moment de sa vie où elle refuse de grandir et veut rester *sauvage* (elle est le chien sauvage du titre¹³¹⁰). Seule son ami Filka la comprend, car tous ceux qui l'entourent ont déjà quitté l'enfance¹³¹¹. Ainsi, le jeune Nanaï Filka figure cette part d'enfance et d'état sauvage logé en chacun de nous, et renvoie plus directement à la position occupée par les peuples du Nord sur l'échelle de l'évolution soviétique, position supposée plus proche des origines. Le personnage du jeune Aléoute Radik dans *Le Collier de verre* fonctionne de la même manière : l'héroïne, Macha, le rencontre lors de son passage vers l'âge adulte, et il figure son homologue, son pair en termes d'âge [*sverstnik*]¹³¹², âge qu'elle quitte à la fin du film en même temps que l'île du Commandeur et son nouvel ami. Dans les deux cas, les personnages autochtones figurent un âge de l'innocence qu'on quitte et dans lequel ils restent (puisqu'ils disparaissent de la vie des deux héroïnes). De ce fait, ils personnifient une sorte de stade de l'enfance de l'humanité.

On peut également lire dans cette figure de l'enfance associée aux autochtones une expression de l'infantilisation des peuples du Nord, qui traduit l'attitude paternaliste de l'État soviétique à leur égard. Comme le rappelle l'anthropologue Nikolaï Ssorin-Chaikov, à partir des années 1950, les peuples du Nord subissent un processus d'infantilisation étatique par le biais d'une dépendance presque totale à l'État en matière de subvention économiques, ce que certains ont nommé la « société du jardin d'enfants [*kindergarten society*]¹³¹³ ». Cette infantilisation imposée par la tutelle de l'État est aussi le reflet de la privation de la possibilité

¹³⁰⁹ Une ville côtière indéterminée pour *Le Chien sauvage dingo* et le Kamtchatka et l'île du Commandeur pour *Le Collier de verre* qui est tourné sur place (tandis que le premier est produit par le studio de Ialta). Anonyme, « Stekljannye busy », *Kamčatskaja Pravda*, 7 août 1977.

¹³¹⁰ Ce titre a créé une certaine confusion parmi des spectateurs. Ainsi, un certain Denk'evič, ingénieur de Sovnarkhoze, propose dans une lettre à la presse de renommer le film *Tanja*, ce qui aurait pour effet de ne pas égarer les spectateurs qui, comme lui, étaient venus pour voir des chiens australiens dingos à l'écran. Andrej Zorkij, « Razyskivaetsja Dikaja sobaka dingo », *Literaturnaja gazeta*, 27 juin 1964(?). Le film est l'adaptation de *Dikaja sobaka Dingo, ili Povest' o pervoj ljubvi* (*Le Chien sauvage dingo, ou le Récit d'un premier amour*) de R. Fraerman, au titre plus explicite.

¹³¹¹ V. Ivanova, « Pomni o detstve », *Moskovskij komsomolec*, 21 octobre 1962.

¹³¹² Anonyme, « Stekljannye busy », *Novye fil'my*, n° 1, 1979, p. 8.

¹³¹³ Nikolai Ssorin-Chaikov, *The Social Life of the State in Subarctic Siberia*, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 145-146. L'expression « société du jardin d'enfants [*kindergarten society*] » est attribuée à des Saames de la péninsule de Kola. *Ibid.*, p. 169.

de vivre selon son mode de vie. Aussi la vision des enfants de la nature est-elle porteuse d'une dimension ambivalente. Cependant, que ce soit dans sa forme critique ou idéalisée, elle accompagne la reconceptualisation de l'arriération, en faisant des autochtones du Nord les représentants de peuples restés au stade de l'enfance de l'humanité.

d) Un monde autochtone déjà perdu

La reconceptualisation de l'arriération, dans sa version positive du sauvetage inversé, s'accompagne paradoxalement de la vision sans espoir d'un monde autochtone déjà perdu. Tandis que les films offrent l'image d'autochtones salvateurs et rédempteurs de la civilisation, ils anéantissent l'espérance d'une éventuelle mise en œuvre de cette rédemption en présentant des sociétés déjà mortes ou en passe de le devenir. Le film de Kurosawa s'ouvre sur un plan large de la taïga qu'on déboise pour y construire un village en 1910. Arseniev, en pèlerinage sur la tombe de son ami nanaï, mort trois ans plus tôt, ne retrouve plus la tombe de Dersou. L'arbre qui servait à l'indiquer a disparu, transformé en planche de construction (Fig. 68). Par le truchement du flash-back sur lequel il est construit, le film se situe après l'« âge d'or » du noble sauvage, ce qui est réaffirmé à la fin du film par la mise au tombeau de Dersou, dont il ne restera rien quelques années plus tard (Fig. 68).

Par le biais de cette structure fermée, le film fonctionne comme le tombeau de l'homme « sauvage » Dersou¹³¹⁴. Celui-ci est mort et enterré, il appartient au passé et, pour ceux qui viendraient à en douter, le film se charge de le rappeler avec insistance. Dersou n'est que brièvement ressuscité le temps d'une projection par les souvenirs d'Arseniev. La scène de la recherche de la tombe figure le début d'un monde (la société industrialisée) qui se construit sur la fin d'un autre (la société de la forêt)¹³¹⁵. Le scénario diverge légèrement du texte littéraire en ce qui concerne la fin du récit, encore une fois juste assez pour insister sur le motif. L'arrivée de la « civilisation » n'est pas célébrée avec confiance dans l'avenir comme dans le livre¹³¹⁶, elle intervient, au contraire, pour effacer toutes traces de l'homme sauvage. Elle se construit sur la tombe même de l'autochtone¹³¹⁷. Cependant, le film lui-même est

¹³¹⁴ Comme le remarque avec style Pierre-Yves Boissau, « de la tombe invisible (1910) au cadavre identifié (1907) [...] le film forme bel et bien un monument funéraire, clos sur lui-même ». Pierre-Yves Boissau, « *Dersou Ouzala* de Kurosawa : contredire et dire le temps qui passe ou un tombeau anti-utopique », art. cit., p. 75.

¹³¹⁵ Stephen Prince, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, op. cit., p. 265.

¹³¹⁶ Pierre-Yves Boissau, « *Dersou Ouzala* de Kurosawa : contredire et dire le temps qui passe ou un tombeau anti-utopique », art. cit., p. 87.

¹³¹⁷ Dans un tout autre genre, on peut rapprocher *Dersou Ouzala* de *La Dernière Vague* (*The Last Wave*, 1977) de Peter Weir. Dans ce film fantastique australien, un avocat, chargé de l'affaire du meurtre d'un Aborigène, se

paradoxalement l'occasion de retourner dans ce passé par un flash-back qui ne renvoie plus à l'époque héroïque du contact bolchevico-autochtone, mais à un passé révolu, déconnecté du présent, déjà mort.



Figure 68. Début et fin de *Dersou Ouzala* (1975) : la civilisation construite sur la tombe de l'autochtone
Captures d'écran, *Dersou Ouzala*

e) La soviétisation/modernisation comme responsable de la disparition des modes de vie autochtones

La vision d'un mode de vie autochtone perdu prend une résonnance particulière si on la remet dans le contexte historique des peuples autochtones soviétiques dans les années 1960-1970. À la fin des années 1950, l'industrialisation du Nord a un impact négatif sur les sociétés autochtones au moins d'aussi grande envergure que la soviétisation des années 1930. Le manque de main d'œuvre, conséquence de la libération partielle des goulags, associée à la découverte et l'exploitation de gisements, incite les pouvoirs publics à impliquer les peuples

penche sur des phénomènes étranges qui le conduisent jusqu'à un site sacré situé dans les profondeurs souterraines de la ville construite par les colons. Les deux films, contemporains, partagent cette vision d'une civilisation bâtie sur les ruines des cultures autochtones.

du Nord dans les projets industriels, ce qui se traduit par des délocalisations et des fermetures de villages, déclarés « sans perspective » ou « non rentables », et par la déportation et concentration de leurs populations dans des villages nationaux « consolidés », parfois par la force¹³¹⁸. La nouvelle organisation de la société a des conséquences néfastes pour les populations autochtones et leur mode de vie : les éleveurs de rennes vivent séparés de leurs épouses dans des brigades éloignées de lieux de vie, tandis que les femmes refusent de plus en plus ce mode de vie basé sur la séparation. Les structures familiales se délitent : on voit apparaître de plus en plus de mères célibataires, les chasseurs et éleveurs compétents sont de moins en moins nombreux et de plus en plus âgés, tandis que les enfants, élevés dans les écoles-internats, apprennent des compétences sans rapport avec la vie dans les toundras ou taïgas, ce qui contribue à les éloigner encore plus de ce mode de vie selon un cercle vicieux¹³¹⁹. Les langues natales sont de moins en moins parlées, autre conséquence de l'école. Cependant, les peuples du Nord ne sont toujours pas totalement urbanisés ou intégrés à une quelconque classe prolétarienne selon les critères fixés par les planificateurs soviétiques¹³²⁰, ce qui témoigne aussi d'un refus de disparaître en tant que culture¹³²¹.

Les films traduisent ce délitement des cultures autochtones en mettant en scène des personnages vieux et seuls, derniers de leur lignée qui s'éteint, et qui, bien qu'ils soient pour la plupart basés sur des modèles littéraires nés dans d'autres contextes, prennent des accents de regret et de culpabilité à l'aune de la situation contemporaine de destruction des modes de vie sibériens¹³²². Dans cette vision, encore une fois à l'instar des représentations occidentales, les figures d'autochtones fonctionnent comme les martyres de la civilisation et de la modernité¹³²³. *Dersou Ouzala* (1975) reprend cette rhétorique, qui est une reformulation de celle des peuples « en voie d'extinction », mais accuse plus directement la civilisation d'avoir « tué » l'autochtone. Dans le récit, les choses tournent mal pour Dersou quand il commence à

¹³¹⁸ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 339-340. Vladimir Sangui, « La survie des peuples autochtones de Sibérie est-elle possible dans le cadre de la Russie ? », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords*, op. cit., pp. 41-47.

¹³¹⁹ Pour un témoignage de l'intérieur, voir l'œuvre littéraire de Tatiana Moldanova, *Les Caresses de la civilisation*, traduit du russe par D. Samson, Paris, Paulsen, 2007.

¹³²⁰ Ethel Dunn, « Urbanisation et industrialisation chez les petits peuples du Nord de l'URSS », in *Cultures et nationalités en RSFSR. Actes du colloque Langues'O*, Paris, Publications Langues'O, 1985, pp. 111-120.

¹³²¹ Sur cet aspect, voir la quatrième partie.

¹³²² En cela, les deux adaptations de *Dersou Uzala* et ses avatars proposent un « commentaire » du texte littéraire source, en le revisitant au sein d'une relation intergénérique qui imbrique l'histoire (le présent historique) à l'histoire (la fable littéraire) selon le processus de dialogue triangulaire littérature-cinéma-histoire analysé par Catherine Géry, *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016.

¹³²³ Charles Stépanoff, « La figure mythique du chamane dans ses représentations audiovisuelles occidentales », art. cit. ; Annalee Newitz, « Quand les Blancs arrêteront-ils de faire des films comme *Avatar* ? », *Mélanine*, 22 décembre 2009, <http://melanine.org/?Quand-les-Blancs-arreteront-ils-de> (consulté le 12 mai 2016).

perdre la vue — et donc sa capacité si particulière de *voir* ce que les autres ne voient pas — après la scène des photos. Cette séquence, qui reproduit certaines photos célèbres des Dertchou et Arseniev historiques en 1906¹³²⁴, montre Dersou prendre la pose et mettre son œil dans le viseur de l'appareil de mesure (ou de prise de vues) posé sur le trépied (Fig. 69).



Figure 69. Photo de Dersou : l'œil dans le viseur de l'appareil de mesure dans lequel il perd sa capacité de voir.
Capture d'écran, *Dersou Ouzala*

Une fois son œil passé par l'instrument technologique apporté par la civilisation, Dersou perd la vue. Cela le conduit à aller vivre en ville (ce qui signe la fin de son mode de vie), où il dépérit peu à peu. De guerre lasse, il retourne dans la taïga, mais pas sans qu'Arseniev lui offre un fusil doté d'un viseur de haute précision. L'aide que l'ami *loutcha* lui procure de bonne foi sera néanmoins fatale à Dersou : c'est ce fusil qui précipitera son assassinat (par des bandits qui convoitent l'arme)¹³²⁵. La technologie, censée assister l'autochtone, est en fait à l'origine de la perte de son « savoir-voir » en même temps qu'elle hâte son décès. Ce qu'on peut traduire dans les termes suivants : la soviétisation/modernisation, censée libérer les peuples autochtones, est à l'origine de la perte de leur « savoir-être au monde », de leur mode de vie, ce qui signifie *in fine* leur mort. C'est la terrible conclusion de *Dersou Ouzala*, un film mis en chantier au départ pour célébrer l'alliance et l'amitié des peuples en Union soviétique.

*
* *

¹³²⁴ Ces photos sont publiées dans les biographies d'Arseniev. Voir par exemple A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev, op. cit.*

¹³²⁵ Sans se référer aux autres films soviétiques qui utilisent le motif, Alain Bonfand parvient à la même conclusion sur la responsabilité de l'arme au viseur. Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op. cit.*, pp. 127-128.

C'est tout le paradoxe du changement de régime de représentation qui intervient dans les années 1960-1970 que de donner une image à la fois positive de l'autochtonie soviétique et de déplorer sa disparition sur le ton de la « nostalgie impérialiste¹³²⁶ ». Ce concept, développé par l'anthropologue Renato Rosaldo dans le contexte occidental, décrit la tendance qui consiste à faire disparaître un mode de vie pour mieux le pleurer :

La nostalgie impérialiste s'accompagne d'un sens particulier de la mission, le fardeau de l'homme blanc, où les nations civilisées ont le devoir d'élever les soi-disant sauvages. Dans ce monde idéologiquement construit de changement progressif continu, les sociétés sauvages supposément statiques deviennent un point de référence stable pour définir (le progrès heureux) de l'identité civilisée¹³²⁷.

Au sein de la construction qui rappelle la nostalgie impérialiste dans sa version soviétique, tous les clones cinématographiques de Dersou Ouzala sont dépeints sur le même mode : porteurs d'un savoir-voir particulier, proches de la nature qu'ils comprennent et connaissent intimement, mais solitaires et âgés, ils sont destinés à disparaître face à l'arrivée de la civilisation. On peut lire dans cette peinture, qui rend visible et loue les qualités des cultures autochtones tout en les contenant dans les limites du raisonnable (en les représentant au bord de la disparition), un aveu de culpabilité ambigu de la part de la culture dominante soviétique. En termes cinématographiques, il faut noter que cette culpabilité trouve à s'exprimer par la voie de la fiction, paradoxalement, plus que par celle du documentaire, tel *Des années égales à des siècles* qui en reste à une lecture apologétique de la rhétorique téléologique soviétique du progrès et de la mission accomplie. Le documentaire présente un discours figé dans l'orthodoxie idéologique soviétique, tandis que la fiction laisse apparaître les failles de la culpabilité¹³²⁸.

Cependant, les expressions de la culpabilité soviétique quant à la question des peuples du Nord n'ont pas atteint les critiques, qui restent aveugles face à la vision pessimiste d'un film comme *Dersou Ouzala*. Le thème de la disparition de Dersou et du mode de vie autochtone n'est absolument pas perçu par la presse. Par ailleurs, cette dernière peut, sans voir la contradiction, célébrer le thème de l'autochtone revalorisé comme enfant de la nature non

¹³²⁶ Renato Rosaldo, « Imperialist Nostalgia », *Representations*, n° 26, 1989, pp. 107-122. Voir également Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, *op. cit.*, p. 108.

¹³²⁷ Renato Rosaldo, « Imperialist Nostalgia », *art. cit.*, p. 108.

¹³²⁸ Cette question est discutée dans le chapitre 9.

touché par la civilisation, et vanter l'alliance multinationale soviétique sur le mode de l'homme du peuple ethnicisé associé à un membre de l'intelligentsia russe¹³²⁹. Une des explications de cette cécité vient peut-être de ce que le film ne se présente pas comme la réussite de la politique soviétique des nationalités, au contraire du documentaire *Des années égales à des siècles*, mais place son récit à l'époque prérévolutionnaire. C'est bien ce choix temporel qui permet la critique et l'expression de la culpabilité, mais noyée (et invisibilisée) sous le discours de l'amitié entre les peuples soviétiques.

Enfin, l'apport du réalisateur japonais Akira Kurosawa, dans le cadre de la coproduction entre les deux pays, doit être évalué à sa juste valeur. Si sa version de *Dersou Ouzala* trouve parfaitement sa place dans son œuvre cinématographique, dont elle constitue un jalon important, il semble tout aussi indispensable de replacer le film dans le régime soviétique de représentation des peuples du Nord, où elle s'insère parfaitement. Remise dans le contexte soviétique, l'œuvre prend tout son sens au sein d'un régime visuel particulièrement fort dans les années 1960-1970. *Dersou Ouzala* (1975), film qui construit mieux qu'aucun autre la figure écologique, s'inscrit à la fois dans ce régime soviétique et dans une tendance transnationale qui renouvelle la perception des peuples autochtones à la lumière des nouvelles angoisses écologiques des sociétés industrialisées.

¹³²⁹ Voir par exemple V. Volovinskij, « Arsen'ev i ego geroj – segodnjašnimi glazami », *Večernjaja Perm'*, 5 mars 1976.

Conclusion de la deuxième partie :

De la mission de libération soviétique à la « nostalgie impérialiste »

La mort de Staline et les changements sociétaux qui s'ensuivent se dégagent comme des points de rupture essentiels qui secouent la société dans son ensemble. Une fois remises les représentations filmiques des autochtones du Nord dans une perspective de temps long, le Dégel apparaît en effet comme un moment de basculement au sein du régime de représentation des peuples du Nord. Il faut pourtant se souvenir que la figure écologique, centrale au sein de cette évolution, avait déjà été esquissée par Litvinov dans son scénario de *La Tribu perdue dans le passé*. Or, en 1946, quand le script est proposé, il ne passe pas au stade de la production. Ce qui était impossible dans l'immédiat après-guerre devient la figure phare de la période qui suit la disparition du dictateur.

Les évolutions que nous avons analysées dans cette partie révèlent en outre un rapport complexe au passé. Les personnages d'autochtones sont en effet utilisés tour à tour pour signifier un futur idéal socialiste, avant de servir à enraciner le récit du changement dans le passé. Le moment du Dégel, quant à lui, est celui d'une révision du passé soviétique, avant que, à travers la figure écologique, les films mettent en scène plus franchement le regret d'un passé idéalisé, mais présenté comme définitivement perdu.

La figure de l'autochtone écologique, qui prend les traits de Dersou Ouzala dans sa variante soviétique, plus qu'à une hypothétique réalité des autochtones soviétiques, renvoie surtout à la naissance de la conscience écologique moderne, qui émerge en URSS comme ailleurs dans le monde industrialisé. Aussi, cette figure autochtone fantasmée doit être appréhendée non seulement dans sa dimension transnationale, mais aussi dans sa dimension soviétique, et notamment remise en rapport avec l'industrialisation forcenée du Nord dans les années 1950.

Il faut en outre mettre cette figure en regard du motif technologique. Mis en avant comme l'incarnation du progrès civilisationnel et social dans les films des périodes précédents, le motif technologique est particulièrement mis à mal par les œuvres des années 1960-1970. Comme l'a montré l'exemple du gramophone, objet qui navigue de film en film et se met peu à peu à incarner le motif civilisateur, on passe de l'objet de la révélation et de la prise de conscience (*Les Romantiques*) à celui de la distanciation d'avec les récits canoniques staliniens (*Le Chef de la Tchoukotka*), pour finir en instrument de la plainte de l'autochtone, à qui a été imposé un nouveau mode de vie (*Dersou Ouzala*). L'objet gramophone, s'il est loin d'être le seul appareil technologique en jeu au sein de cette rhétorique du progrès, incarne

presque à lui seul la trajectoire soviétique qui va de la mise en scène d'une mission de libération à l'expression de la nostalgie impérialiste.

Enfin, cette figure semble spécifique aux peuples du Nord. Les autres nationalités soviétiques sont associées par le cinéma à l'événement « Révolution ». De nombreux films sur la guerre civile sont tournés à partir de l'après-guerre qui exaltent la participation des peuples non russes de l'Union à l'événement révolutionnaire¹³³⁰ : Litوانيens dans *Julius Janonis* (*Jiulius Janonis*, 1959, Bratis Bratskauskas), Azeris dans *Le Matin* (*Utro*, 1960, Agaz-Rza Kouliev), Kazakhs dans *En ces jours* (*V te dni*, 1970, Jardem Baïtenov), mais aussi peuples sibériens comme les Iakoutes dans *Le Matin d'une longue journée* (*Utro dolgo dnja*, 1968, Ada Neretsnietse). Les peuples autochtones du Nord semblent « exemptés » de ce service militaire cinématographique, à l'image du récit du *Chef de la Tchoukotka* qui les écarte des belligérants de la guerre civile pour leur réserver une place à part dans l'histoire.

La figure écologique, qui apparaît comme la figure majeure des représentations filmiques des peuples du Nord de l'ère Brejnev, n'émerge toutefois pas de nulle part. On peut aussi la lire comme un développement de la fascination pour l'altérité ethnique décelée dans des œuvres plus anciennes. En effet, les ciné-expéditions et les ethnografictions de la fin des années 1920 et du début des années 1930 se caractérisaient, entre autres, par une tension permanente entre la recreation d'un passé nostalgique de l'humanité et la mission de modernisation soviétique¹³³¹. La figure écologique des années 1960-1970 ne fait que déployer une tendance déjà en germe dans le cinéma soviétique.

En effet, il faut souligner que les évolutions à l'intérieur du régime de représentation, bien que tangibles et significatives, ne sont que la recombinaison d'un schéma soviétique de l'altérité ethnique, schéma fondé sur l'opposition binaire entre « arriération » et « progrès ». Ce qui est désormais valorisé dans les films des années 1960-1970 (l'arriération reconceptualisée) était dévalorisé dans les films des périodes précédentes et, inversement, le progrès, mis en valeur dans les premiers films, est mis à distance dans les films plus tardifs. Ce qui change plus fondamentalement au sein de ce continuum en tension permanente, c'est le regard porté sur ces deux ensembles de valeurs. Les figures filmiques d'autochtones forment finalement un point de référence dans la rhétorique arriération/progrès qui permet avant tout d'exprimer une certaine perception de soi *loutcha*.

¹³³⁰ Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma*, op. cit., pp. 43-44.

¹³³¹ Voir à ce propos la première partie.

TROISIÈME PARTIE :

TOURNER AVEC OU SANS LES AUTOCHTONES ? ENJEUX DE PARTICIPATION, DE VISIBILITÉ ET D'INCARNATION ACTORALE

Cette partie place au centre de la réflexion deux aspects seulement effleurés dans les parties précédentes (plus particulièrement axées sur les représentations) : les questions de la participation des autochtones du Nord à la création de leur image cinématographique et celle de l'incarnation actorale (par des acteurs) des rôles d'autochtones dans les films de fiction. La question posée ici est : *qui filmer* pour construire une image de l'Autre ? Afin de répondre, le corpus de films analysés précédemment sera repris de manière presque parallèle, mais en l'envisageant depuis un autre point d'analyse : celui des pratiques de tournages et des castings¹³³².

La question de la participation doit d'abord être examinée sous l'angle complexe de la relation filmeurs-filmés, et implique de placer au cœur des questionnements la part et l'agentivité des autochtones filmés dans le processus de création de l'objet film. Ceci n'est toutefois possible que quand les films sont tournés sur place en expédition et avec les autochtones. Comme on l'a vu, les changements dans les pratiques de tournage dans les années 1930 excluent peu à peu les autochtones des plateaux et contribuent à la reconstruction de l'ethnicité au cinéma par le biais d'acteurs. Pour aborder le sujet des minorités ethniques ou de ce qu'on nomme les peuples raci(al)isés/ethnifiés¹³³³ au cinéma, la question des acteurs et de leur sélection se révèle un enjeu crucial du fait de sa position au croisement de deux problématiques : celle de la représentation et celle de la participation de ces mêmes minorités au processus de création filmique. Au cœur de ces deux problématiques, on trouve la question

¹³³² Je préférerai ici le terme anglophone de « casting », plutôt que le vocable francophone « distribution ». Ce choix s'explique par le fait que le premier renvoie autant à la sélection qu'à l'ensemble des acteurs retenus pour composer un film, tandis que le second se réfère plus spécifiquement au deuxième aspect seulement et, accessoirement, à la diffusion des films. Le mot « casting » servira ici à éviter toute confusion. Par ailleurs, bien que non recommandé officiellement en tant qu'anglicisme, le mot est désormais entré dans le dictionnaire français. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/casting/13665> (consulté le 13 avril 2017).

¹³³³ Au-delà des nuances et des polémiques quant aux termes, les trois notions d'ethnification, de racialisation ou de racisation mettent toutes l'accent sur le caractère socialement construit des différences et de leur essentialisation. Pour des éléments de définition, voir Jean-Luc Primon, « Ethnicisation, racisation, racialisation : une introduction », *Faire Savoirs*, n° 6, mai 2007, <http://discriminations-egalite.cidem.org/index.php?page=5> (consulté le 23 février 2017).

tout aussi essentielle de la visibilité : visibilité de la question nationale, mais aussi des autochtones du Nord à l'écran. La question du casting permet ainsi d'esquisser une approche analytique qui articule les questions sociale et raciale à la dimension esthétique et technique du cinéma.

Les enjeux de casting et d'ethnicité sont souvent analysés selon une approche sociologique : en termes d'opportunité d'emploi pour les acteurs ethnicisés ou sous l'angle de la visibilité des minorités à l'écran¹³³⁴. Or la question de la représentation ne se réduit pas à ces deux aspects. Il apparaît tout aussi indispensable de prolonger la réflexion en s'interrogeant sur *qui* incarne *qui* selon des termes ethniques. En effet, il est commun d'afficher de la satisfaction quand l'identité ethnique est « respectée » au cinéma (quand par exemple de « vrais » Amérindiens jouent des Indiens¹³³⁵). Une question se pose alors en retour : pourquoi et *pour qui* est-ce insatisfaisant quand ce principe n'est pas appliqué (en particulier quand des Blancs incarnent des non-Blancs) ? Replaçant la question dans le contexte des peuples du Nord dans le cinéma soviétique, cette partie ambitionne d'étudier par quelles pratiques de casting le cinéma soviétique, qui entend être multinational, a-t-il mis en œuvre une « incarnation ethnique » au cinéma. Cela ouvre à des questions plus larges : quel acteur peut jouer qui ? Quel acteur peut « tout » jouer ? Quel rapport l'incarnation filmique entretient-elle avec la question de l'universalité et la construction de l'altérité ?

Les études actorales, qui ont singulièrement renouvelé le regard sur l'acteur au cinéma, notamment sur la question du jeu¹³³⁶, ont peu traité la dimension du casting et de l'ethnicité. C'est pourtant à mon sens un point d'entrée qui permet d'étudier la dimension la plus concrète de la fabrication des représentations. Or, si la bibliographie sur les acteurs de cinéma est abondante, y compris dans le cas soviétique, l'approche est souvent uniquement biographique. Il manque singulièrement d'ouvrages qui examinent la question des acteurs soviétiques sous l'angle de l'histoire sociale et du rapport des comédiens à leurs rôles. Plus généralement, peu de travaux se sont penchés sur les enjeux de casting du point de vue de

¹³³⁴ Charlene Regester, « African American Extras in Hollywood during the 1920s and 1930s », *Film History*, Vol. 9, n° 1, 1997, pp. 95-115 ; Nayrac Magali, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », *Cahiers de l'Urmis*, n° 13, 2011, <http://urmis.revues.org/index1054.html> (consulté le 30 juillet 2015) ; Nancy Wang Yuen, *Reel Inequality. Hollywood Actors and Racism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.

¹³³⁵ C'est le cas par exemple de Lee Schweninger qui écrit que les rôles d'Indiens devraient être interprétés par des Indiens. Lee Schweninger, *Imagic Moments: Indigenous North American Film*, Athens, University of Georgia Press, 2013, p. 5.

¹³³⁶ Voir James Naremore, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 [1988] ; Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003 ; Vincent Amiel *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; Christophe Damour (dir.), *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

l'acteur et/ou dans une perspective ethnique¹³³⁷. Le rapport de l'acteur de cinéma à son rôle a en revanche été mis au centre des préoccupations par les *star studies*, entre autres par l'introduction du concept fécond de *persona*¹³³⁸. Élargissant encore cette sphère, et sans se restreindre aux stars, la notion de « créature cinématographique », forgée par l'historien du cinéma Christian Viviani, se réfère aux éléments en jeu dans la *persona* auxquels s'ajoutent l'esthétique et la technique de la mise en scène filmique¹³³⁹. Selon lui, il faut distinguer le *personnage* cinématographique (proche de la création théâtrale, qui repose sur la « composition ») et la *créature* cinématographique (qui prend en compte certaines données filmiques, comme la musique ou le doublage)¹³⁴⁰. Les pratiques de casting constituent à mon sens des éléments tout aussi importants dans la constitution de la créature cinématographique et demandent par conséquent à être étudiées. Cette partie se propose donc de contribuer à la réflexion sur la créature cinématographique, à travers une exploration de la question de l'acteur et du casting en terrain soviétique à partir de la représentation des peuples du Nord au cinéma.

Enfin, l'analyse de la question du casting force à réexaminer la question du rapport fiction/non-fiction, défini en Union soviétique comme « film joué [*igrovoj*] »/« film non joué [*ne igrovoj*] », plaçant la question de l'acteur et du jeu au cœur de la distinction des deux grands modes cinématographiques. Pour examiner toutes ces questions, et dans la perspective « parallèle » avec les deux premières parties, les sources mobilisées sont ici peu ou prou les mêmes que dans les chapitres précédents. Il faut noter cependant que ces archives non-film (récits de cinéastes édités dans la presse ou l'édition, dossiers de production) ne donnent que le point de vue des producteurs (entendu au sens large, cinéastes, mais aussi quelquefois bureaucrates), au détriment des autochtones qui participent aux tournages et des acteurs qui ont ensuite incarné des personnages autochtones à l'écran.

¹³³⁷ Citons comme exceptions notables l'article de Joseph Garncarz sur des acteurs juifs allemands ou autrichiens, ayant fui le nazisme, et interprétant des rôles de nazis dans les films hollywoodiens des années 1940, et l'ouvrage de Karla Rae Fuller consacré à la question de l'incarnation trans-ethnique au cinéma. Joseph Garncarz, « The Ultimate Irony: Jews Playing Nazis in Hollywood », in Alastair Philips, Ginette Vincendeau (dir.), *Journeys of Desire: European Actors in Hollywood. A Critical Companion*, Londres, BFI, 2006, pp. 103-113 ; Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental: CaucAsian performance in American film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

¹³³⁸ La *persona* articule trois dimensions : le type de rôles dans lequel la star est « castée », son jeu d'acteur/actrice et l'image de l'individu relayée dans les médias. Voir l'ouvrage fondateur de Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979].

¹³³⁹ Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 18-20.

L'organisation de la partie reprend *grosso modo* la périodisation identifiée dans les deux parties précédentes. Le premier chapitre (chapitre 7) examine la relation filmeurs-filmés dans le cas des tournages sur place à la fin des années 1920 et au début des années 1930 (qu'il s'agisse de ciné-expéditions à l'aspect « documentaire » ou d'ethnografictions jouées) et interroge la participation des autochtones à ces tournages (en tant que guides, assistants, acteurs, etc.). Le deuxième moment (chapitre 8) étudie les changements dans les pratiques de tournage et de casting. L'objectif est de délimiter les enjeux du casting dit « traditionnel » en termes de production et de diffusion. Enfin, le dernier temps de cette partie (chapitre 9) considère la redéfinition des termes et des pratiques qui a lieu après le Dégel et qui se traduit à la fois par une nouvelle recherche de l'authenticité et la professionnalisation des castings.

CHAPITRE 7 :

TOURNER AVEC LES AUTOCHTONES : CO-CONSTRUCTIONS, NÉGOCIATIONS ET RÉAPPROPRIATIONS DANS L'ESPACE DU FILM

1) Les autochtones : co-auteurs invisibles (?) des films

A) Le rôle des guides dans les ciné-expéditions

a) Retrouver l'agentivité des autochtones dans la relation filmeurs-filmés

Comme on l'a vu dans la première partie, les films tournés sur la thématique des peuples du Nord à la fin des années 1920 constituent, à l'instar des autres films à thématique nationale, une traduction filmique de la politique soviétique des nationalités. Les films témoignent ainsi de la recherche d'une forme cinématographique politiquement juste de l'altérité soviétique, une forme qui soit en rupture avec les représentations passées de l'ethnicité décriées comme « exotisantes » voire coloniales¹³⁴¹, et ce, aussi bien en termes d'esthétique, de pratiques et de publics visés. Afin de créer ce cinéma nouveau, les cinéastes soviétiques partent dans les confins du Nord et de l'Extrême-Orient tourner des films en impliquant des autochtones, soit en tant que guides, soit en tant qu'acteurs. L'examen des pratiques de tournage dans la « zone de contact » du film révèle tensions et négociations entre les deux parties en puissance : cinéastes et autochtones.

C'est l'objet de ce chapitre, qui se concentre sur les acteurs et les pratiques de tournage des ciné-expéditions et ethnografictions. Le moment du tournage est considéré ici comme un moment clé de la création filmique, surtout quand on l'appréhende du point de vue des autochtones qui participent. Je me concentrerai plus particulièrement sur la part des autochtones impliqués à des niveaux divers dans la production filmique, et ce, en gardant à l'esprit qu'il y a toujours une pré- et une postproduction (écriture de scénario ; montage) d'où les autochtones sont largement exclus. L'examen du rôle des guides et des personnes filmées, ainsi que des enjeux liés au rapport entre les filmeurs et les filmés, permet de réévaluer l'apport des autochtones au régime de représentation qui se met en place à ce moment-là.

Il s'agit ici de déceler la part des autochtones filmés dans le processus de création de l'objet film. Ceci implique d'examiner la relation filmeurs-filmés dans toute sa complexité, ce

¹³⁴¹ Voir le chapitre 1.

qui nécessite non seulement un travail d'identification des autochtones qui ont participé aux tournages (ce qui n'est pas toujours possible), et une approche méthodologique qui repose largement sur des hypothèses à propos de leurs motivations à collaborer avec les cinéastes. Il s'agit de tenter une reconstitution des tournages par la lecture à rebours des récits, à travers des témoignages indirects, afin d'éclairer la genèse des représentations en construction et surtout les conditions de négociations dans lesquelles cette genèse a eu lieu. À travers ce chapitre, je souhaite redonner une place aux différents guides, assistants et acteurs autochtones et à leur participation à la production du film.

Cela implique de déceler l'« agentivité [agency]¹³⁴² » des autochtones dans les sources écrites. L'agentivité renvoie à toute manifestation de la subjectivation dans sa dimension ontologique (quelque chose/quelqu'un existe et parle). Plus concrètement, elle renvoie au fait d'un individu « qui se désigne comme sujet sur une scène d'interpellation marquant la forte présence d'un pouvoir dominant¹³⁴³ » et indique la « capacité indépendante d'agir selon sa propre volonté¹³⁴⁴ » en opposition à un comportement influencé et attendu. L'agentivité des autochtones, ici guides, acteurs ou assistants, est souvent passée sous silence dans la rencontre interculturelle, la faute en revenant la plupart du temps à l'absence, dans les archives conservées par les institutions centrales soviétiques et dans l'état actuel des connaissances, d'archives directes qui retranscriraient leur point de vue¹³⁴⁵. Pour pallier cette absence, les sources indirectes, comme les récits de ciné-expéditions ou des articles de presse rédigés par les cinéastes, seront lues « à rebours [against the grain]¹³⁴⁶ ». Je m'inspire ici de la méthode initiée, entre autres, par l'école des *subaltern studies* qui promeut un renouvellement de l'« histoire par le bas¹³⁴⁷ » et se propose de faire « parler » les subalternes, qui ne sont généralement qu'incidemment ou indirectement le sujet des documents d'archives, en tentant

¹³⁴² Le néologisme « agentivité » sera utilisé pour traduire le concept anglophone d'*agency*, souvent traduit dans les textes francophones par « capacité d'agir » ou « puissance d'agir ». La traduction en français d'*agency* par « agentivité » est attestée au Canada.

¹³⁴³ Jacques Guilhaumou, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 27.

¹³⁴⁴ Caroline Mackenzie, « Agency : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 35.

¹³⁴⁵ Je m'inspire de la démarche utilisée par Eva Toulouze pour retrouver la voix des autochtones de Sibérie dans la rencontre missionnaire. Eva Toulouze, « Indigenous agency in the missionary encounter : the example of the Khanty and the Nenets », *Journal of Ethnology and Folkloristics*, Vol. 5, n° 1, 2011, pp. 63-74.

¹³⁴⁶ Parfois traduit par lecture « à contre-fil » ou « par contrepoint ». La formule « à rebours » semble être la plus utilisée en sciences sociales. Voir Jacques Pouchepadass, « Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme*, n° 156, octobre-décembre 2000, pp. 161-186.

¹³⁴⁷ Afin de « rétablir le peuple comme sujet de sa propre histoire [...] en rompant avec les téléologies qui le transforment en agent passif d'une mécanique historique universelle [et de] reconnaître [l']importance historique réelle [de sa] capacité d'initiative [agency] ». *Ibid.*, p. 165. Voir également Jacques Pouchepadass, « Que reste-t-il des *Subaltern Studies* ? », *Critique internationale*, n° 24, 2004, p. 67-79 ; Isabelle Merle, « “Les Subaltern Studies” ». Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, n° 56, 2004, p. 131-147.

de donner une interprétation du point de vue des subalternes qui subvertit le discours du groupe détenteur du pouvoir hégémonique¹³⁴⁸.

Le but est de mettre en lumière et d'interroger la dimension active du rôle des autochtones dans l'« espace du film » : espace du tournage, mais aussi espace imaginaire créé par le film. L'espace du tournage est en effet un espace négocié, qui correspond, à l'instar de la projection filmique¹³⁴⁹, à la définition de la « zone de contact » proposée par Mary Louise Pratt¹³⁵⁰. Oksana Sarkisova, appliquant ce concept au cinéma, suggère de considérer les films tournés à la périphérie de l'Union comme autant de zones de contact comprises comme un espace de communication partagé¹³⁵¹. Ce chapitre se propose de prolonger la discussion dans cette voie en examinant, non le contenu des films¹³⁵², mais les pratiques de tournage de ces mêmes films, et s'attache à rechercher les négociations interculturelles à l'origine de la production des images.

b) Limites des sources

Durant leur tournage au long cours, les cinéastes expéditionnaires ne sont pas seuls. S'ils sont, à l'évidence, face aux sociétés qu'ils filment, donc *avec* elles, ils sont également accompagnés par des guides (Fig. 70). Personnages essentiels au bon déroulement de la ciné-expédition, le rôle des guides est cependant souvent ignoré dans les films mêmes. Ainsi dans *Les Gens de la forêt* ou *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*, leurs noms n'apparaissent pas aux génériques. Ceux des cinéastes (Litvinov, Merchine et Arseniev en sa qualité de consultant), qui sont en outre présentés individuellement dans l'image, sont en revanche clairement indiqués¹³⁵³.

¹³⁴⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

¹³⁴⁹ Voir le chapitre 3.

¹³⁵⁰ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹³⁵¹ Voir la contribution d'Oksana Sarkisova à Birgit Beumers, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », *art. cit.*, pp. 325-328.

¹³⁵² Voir à ce propos Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », *art. cit.*

¹³⁵³ Le générique d'*À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* étend ce procédé du portrait en gros plan accompagné du nom à Efim Fel'dman, l'assistant-réalisateur, et à Mixail Firsov, secrétaire scientifique de la Société de géographie de Vladivostok (qui a officié sur le film comme consultant en zoologie).



Figure 70. Les cinéastes expéditionnaires, leur guide et leur sujet : (assis de g. à dr.) Alexandre Litvinov, Insi Amoulénka, Efim Feldman ; (debout de g. à dr.) Sountsaï Gueonka et Pavel Merchine (1928).

Photo parue dans Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*.

Sans être nommés, les guides n'en sont pourtant pas moins très présents. Ils apparaissent même parfois dans le film sans que mention n'en soit faite. À ce titre, le film de Litvinov *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* constitue une importante exception, sur laquelle on reviendra. Les guides autochtones constituent une part importante de l'équipe des ciné-expéditions, comme en témoigne le récit rédigé des années plus tard au sujet de l'expédition au pays de l'Oussouri par Alexandre Litvinov, où il rapporte ces paroles de Vladimir Arseniev prodiguant des conseils :

Ainsi la composition de votre expédition compte une personne de plus [Sountsaï Gueonka]. À Troitski, trouvez-vous encore un cuisinier. Donc vous serez cinq [en comptant les trois cinéastes : Litvinov, Merchine et Feldman]. À en juger par vos bagages, vous aurez besoin de trois *oulimagda*¹³⁵⁴ au moins. Pour chacune d'elle, il faut compter deux Oudégués. Cela fait encore six personnes. Et peut-être aurez-vous besoin d'un ouvrier. En conséquence, jusqu'au campement d'Amoulénka [but de l'expédition],

¹³⁵⁴ Barques orotches et oudéguées mesurant en moyenne 5 à 6 m de longueur et entre 50 et 60 cm de profondeur et qui peuvent transporter jusqu'à une demi-tonne.

cela fera un petit détachement de douze personnes. Et là-bas, il vous faudra évidemment prendre des chasseurs¹³⁵⁵.

On décompte ici près d'une douzaine de collaborateurs (neuf formellement dénombrés, le nombre de chasseurs restant vague) pour trois cinéastes. On trouve à peu près le même ratio lors de l'expédition suivante dirigée par Litvinov au Kamtchatka¹³⁵⁶. Identifier ces nombreux collaborateurs n'est pas sans difficulté à cause du manque de sources précises dans les archives de production conservées à Moscou¹³⁵⁷. Ces dossiers renseignent peu, voire pas du tout, sur ce qui se passe loin des studios sur le terrain en expédition, à une exception toutefois : le journal de travail tenu à l'occasion du tournage du film *Le Vengeur* en 1930, consigné par l'assistante et co-scénariste Rachel Milman-Krimer¹³⁵⁸.

Pour examiner la part des autochtones dans la production de leur représentation filmique, les articles de presse contemporains des films et des récits/souvenirs de cinéastes se révèlent plus utiles. En effet, c'est dans cette forme de récit (Mémoires d'Amo Bek-Nazarov¹³⁵⁹ ou surtout d'Alexandre Litvinov¹³⁶⁰) et/ou d'interview (comme Mark Donskoï¹³⁶¹ ou Iouri Smirnitski¹³⁶², l'assistant de Litvinov en Tchoukotka) que les cinéastes racontent les tournages et donnent des informations sur les relations entre les filmeurs et les filmés. Ces sources indirectes, c'est-à-dire ce que les autres disent d'eux¹³⁶³, permettent de tenter de restituer la participation des guides et des personnes filmées aux produits filmiques.

¹³⁵⁵ Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, op. cit., p. 25.

¹³⁵⁶ « Comme vous le voyez, l'expédition qui, à la sortie de Vladivostok, comptait quatre personnes [les cinéastes Litvinov, Meršin, Dorogov et Priežev], s'est considérablement agrandie. À Kozyrevsk, notre caravane comptait douze personnes, en majorité des guides, embauchés par nos soins pour le passage du col. » Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., p. 37.

¹³⁵⁷ Hormis quelques indications très partielles destinées aux génériques des films, on ne trouve aucun élément biographique ou circonstancié sur la vie et la participation des autochtones à ces films dans les dossiers de production.

¹³⁵⁸ Ce journal comporte trois tomes dont deux sont conservés au CGALI SPB sous la cote 168/1/11. Outre les indications techniques sur les plans tournés jour par jour, une section réservée aux informations diverses donne parfois des informations sur le travail avec les acteurs évenks.

¹³⁵⁹ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissëra*, Moscou, Iskusstvo, 1965.

¹³⁶⁰ (avec Maks Poljanovskij), *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoèkspedicii*, Moscou, OGIZ Molodaja gvardija, 1931 ; *Po sledam Arsen'eva. Zapiski kinorežissëra*, Vladivostok, Primorskoe knižnoe izdatel'stvo, 1959 ; *V kraju ognedyšaščix gor*, Sverdlovsk, Sverdlovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1963 ; *Putešestvija s kinokameroj*, Moscou, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1982.

¹³⁶¹ Anonyme, « V strane gol'dov », *Kino-front*, n° 48, 1^{er} octobre 1930, p. 2.

¹³⁶² Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », *Sovetskoe kino*, n° 2, 1935, pp. 69-73.

¹³⁶³ Eva Toulouze, « Indigenous agency in the missionary encounter : the example of the Khanty and the Nenets », art. cit., p. 64.

c) Identification des collaborateurs autochtones

En recourant aux guides autochtones, les ciné-expéditions s'inscrivent dans une tradition exploratoire déjà ancienne : citons simplement le cas du Tchouktcho-Koriak Nikolaï Daourkine¹³⁶⁴, guide et interprète de deux grandes expéditions impériales (en Tchoukotka et Sibérie Nord-orientale) dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹³⁶⁵. Lors de son expédition de 1927 en Extrême-Orient russe sur le trajet Sovietskaïa Gavan-Khabarovsk, Arseniev s'entoure de onze guides orotches et oudégus¹³⁶⁶. Son célèbre récit *Dersou Ouzala*, qui relate son rapport à son guide nanaï, constitue un témoignage idéalisé de la relation guide-explorateur. Qui sont ces guides et collaborateurs autochtones, intermédiaires indispensables au déplacement à travers une contrée inconnue des cinéastes et sans qui aucun tournage ne serait possible ?

Les tournages expéditionnaires de Litvinov, grâce aux nombreuses publications de ce dernier, forment le terrain le plus propice pour identifier les nombreux collaborateurs autochtones¹³⁶⁷. En ce qui concerne l'expédition de 1928, le nom de l'Oudégus Sountsaï Gueonka éclipse quelque peu tous les autres, ce qui témoigne de son rôle clé et de son importance dans le processus de tournage. Sountsaï Gueonka est souvent présenté par Litvinov comme le « remplaçant » de Dersou Ouzala¹³⁶⁸. Il devient guide de la ciné-expédition sur proposition de Vladimir Arseniev pour qui il travaille depuis le décès du guide nanaï. Gueonka a officié pour Arseniev à plusieurs reprises : en 1908-10 dans la région du Priamourié ; en 1912-1913 au pays de l'Oussouri ; en 1926 lors de l'expédition de l'Aniouï ; et en 1927 lors de l'ultime expédition effectuée par Arseniev¹³⁶⁹. Âgé d'une quarantaine

¹³⁶⁴ Daurkin Nikolaj Ivanovič, de son nom autochtone Tangitan (1734-1795?). Natif de Tchoukotka, il est capturé avec sa famille par un officier russe pendant la campagne de 1747. Détenu un temps à la forteresse d'Anadyr, il est ensuite envoyé à Iakoutsk. Entré au service de l'Empire, il voyage jusqu'en Alaska. Lors des expéditions, il joue un rôle essentiel de guide, interprète, diplomate et informateur.

¹³⁶⁵ Jean Malaurie, « Sciences sociales dans l'Arctique : l'interprète, cet inconnu, ce méconnu », in *Cultures et nationalités en RSFSR. Actes du colloque Langues'O*, Paris, Publications, Langues'O, 1985, pp. 121-140.

¹³⁶⁶ V.K. Arsen'ev, *Dersu Uzala. Skvoz' tajgu*, Moscou, Mysl', 1972, pp. 232, 305. La biographe d'Arsen'ev note à plusieurs reprises la présence de nombreux guides lors de ses différentes expéditions. A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, op. cit., pp. 156, 159, 152, 166, 172, 197, 200-201.

¹³⁶⁷ En ce qui concerne les autres tournages, les informations sont trop parcellaires pour dresser ne serait-ce qu'un début d'inventaire. Cependant, le recours aux guides est loin d'être spécifique à Litvinov. Oksana Sarkisova mentionne les guides tchouktches sur le tournage des *Héros de l'Arctique* (*Geroj Arktiki*, 1934, Jakov Posel'skij), film qui relate le sauvetage des marins du *Tchéliousskine*, mais passe sous silence l'apport des guides autochtones. Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 78.

¹³⁶⁸ Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, op. cit., pp. 2, 22 ; du même, *Putešestvija s kinokameroj*, op. cit., p. 4.

¹³⁶⁹ A.I. Tarasova, *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, op. cit., pp. 148, 197, 201. Dans son récit de l'expédition de 1927, Arsen'ev donne des dates d'expédition différentes : 1907, 1908 et 1909. V.K. Arsen'ev, *Dersu Uzala. Skvoz' tajgu*, op. cit., p. 232.

d'années lorsqu'il est employé par la ciné-expédition¹³⁷⁰, il a déjà une longue expérience de guide derrière lui et a même reçu une distinction de la Société russe de Géographie¹³⁷¹.

À part Sountsaï Gueonka, dont le rôle est évalué à sa juste valeur dans les récits littéraires, il faut débusquer les identités des autres guides des ciné-expéditions dans les interstices de ces mêmes textes. Les trois tableaux ci-dessous rassemblent les informations disponibles sur les divers collaborateurs autochtones, glanées dans les textes relatant les trois grandes expéditions de Litvinov : pays de l'Oussouri en 1928, Kamtchatka en 1929-1930 et Tchoukotka en 1932-33¹³⁷². Au vu de la comptabilité sommaire effectuée plus haut, ces tableaux sont très incomplets, ce qui témoigne du peu d'intérêt qui est porté à la contribution de ces guides par les auteurs des récits.

Nom	Nationalité	Informations complémentaires
Sountsaï Gueonka	Oudéguée	voir les informations biographiques ci-dessus
Akkela	Oudéguée	âgé de 25 ans, membre du clan Amoulenka, assistant opérateur
Detty	Oudéguée	âgé de 28 ans
Tounsi Amoulenka	Oudéguée	fils du patriarche de la communauté filmée
Niadga	Oudéguée	
Piotr Beldy	Nanaï	n'est présent que sur une partie du trajet

Tableau 5. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1928 au pays de l'Oussouri

Nom	Nationalité	Informations complémentaires
Trifon (ou Kirik) Solodiakov	Évène	président du comité exécutif de district [<i>raispolkom</i>] local
Pokan	Koriake	
Khatchelevine	Koriake	représentant du soviet villageois [<i>sel'sovet</i>] et interprète des cinéastes
Stepan	Évène	

¹³⁷⁰ Malgré mes efforts, je n'ai pas pu retrouver ni sa date de naissance, ni celle de son décès.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² Sources : Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva. Zapiski kinorežissëra*, op. cit., passim ; du même, *Putešestvija s kinokameroj*, op. cit., p. 22 ; Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit., pp. 56, 85, 97, 131-132 ; Maks Poljanovskij, « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" », *Kino*, n° 22, 15 avril 1930, p. 5 ; I.A. Golovněv, « Čukotskaja èkspedicija A. Litinova. Final sovetskogo ètnokino », *Ural'skij istoričeskij vestnik*, n° 3 (44), 2014, pp. 118-127.

Avkoum	?	
Fiodor Gavorine	Kamtchadale	« ouvrier » de la ciné-expédition
Alexeï Gavorine	Kamtchadale	
Vassili Kiriakovitch Braguine	Kamtchadale	chasseur

Tableau 6. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1929-1930 au Kamtchatka

Nom	Nationalité	Informations complémentaires
Ongo	Tchouktche	guide et assistant opérateur (porteur de miroir [<i>zermal'sčik</i>])
Taïouroulten	Tchouktche	assistant opérateur
Artiougui	Tchouktche	assistant opérateur

Tableau 7. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1932-1933 en Tchoukotka

Les photographies des collaborateurs autochtones publiées comme accompagnement des textes des cinéastes ou des articles de presse permettent parfois de mettre un visage sur certains noms (Fig. 71).





Figure 71. Quelques guides des ciné-expéditions de Litvinov : (de haut en bas et de g. à dr.) deux photos de Tounsi Amoulenka, guide de la ciné-expédition au pays de l'Oussouri ; les guides de la ciné-expédition au Kamtchatka : Vassili Bragine ; Trifon (Kirik ?) Solodiakov ; Khatchelevine ; Solodiakov et Pokan.
 Photos tirées de Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva* ; *Kino*, n° 22, 15 avril 1930 ; Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija* ; Maks Poljanovskij, *Na dal'ekoj okraïne* (DVK).

Comme on le voit, si une douzaine de personnes est nécessaire au bon fonctionnement d'une ciné-expédition, la majorité que représentent les guides autochtones demeure anonyme. Leur rôle et leur participation sont largement négligés dans l'histoire de la production des images. Pourtant, on ne peut pas passer sous silence leur apport et leur fonction essentielle. Tout d'abord, parce que ceux-ci inversent, dans une certaine mesure, le rapport de pouvoir entre les filmeurs et les filmés.

d) La position centrale des guides

Comme on l'a vu, les ciné-expéditions répondent à une demande de vérité ethnographique au cinéma tout en produisant de la connaissance sur l'Autre soviétique et,

parallèlement, opèrent comme des agents de modernisation. Cependant, au sein de cette relation déséquilibrée où l'un « modernisateur » filme l'autre « à moderniser », les filmeurs ont désespérément besoin des filmés pour créer leur film. Au-delà de l'évidence, cette dépendance implique une certaine subversion de la situation de pouvoir et d'autorité créée par la caméra.

Si l'on s'en tient au produit final, on peut considérer que les cinéastes sont dans une position privilégiée sur les filmés : ce sont eux en effet qui tiennent la caméra et c'est « leur » regard qui est restitué par le film à des spectateurs qui sont censés s'identifier à eux. Néanmoins, prendre en compte la part active que prennent les filmés et autres collaborateurs autochtones dans la construction de l'objet final offre une vision plus nuancée de l'histoire du cinéma soviétique et du régime de représentation des peuples autochtones au cinéma qui ne sont plus le produit des seuls cinéastes, institutions et détenteurs du pouvoir politique.

Étant donné que les cinéastes soviétiques sont sommés de décoloniser leur regard et de se distancer des discours ethnographiques bourgeois et coloniaux, il convient de se demander si la relation filmeurs-filmés est reproduite telle quelle, sans remise en cause du dispositif d'autorité du regard. Autrement dit, quelle part les cinéastes concèdent-ils aux autochtones des sociétés filmées ? Quelle part ces derniers prennent-ils dans la production du film ? Cette coopération se construit dans les limites de la rhétorique de délimitation entre peuples « ethnographiables » et peuples « historifiables » que cherche à dépasser le cinéma soviétique à la fin des années 1920¹³⁷³. Les ciné-expéditions soviétiques sont néanmoins le fait d'hommes en position d'autorité, encore amplifiée par la caméra qui se dirige toujours du même côté. Les cinéastes représentent à la fois le nouveau système politique (et assument pleinement ce rôle de vecteur du « soviétique » dans les confins) et la nationalité « avancée » (qui filment des « arriérés » censées « rattraper » leur retard sur l'échelle de l'évolution historique). Le recours aux guides suppose pourtant une forme de dépendance des cinéastes face à des relais locaux qui connaissent le terrain. Leur rôle est ici primordial. Le guide de la ciné-expédition, reproduisant le rapport séculaire entre guide et explorateur¹³⁷⁴, est *de facto* dans une certaine position de pouvoir : bien que la relation filmeurs-filmés ne s'établisse pas

¹³⁷³ Voir à ce propos le chapitre 2.

¹³⁷⁴ Chikouna Cissé, « L'explorateur, le guide et l'interprète dans les forêts de la Basse Côte d'Ivoire à la fin du XIX^e siècle », communication au colloque « Rencontres(s) d'histoire(s) », Institut d'études avancées de Nantes, 6-7 mai 2013, <http://www.iea-nantes.fr/rtefiles/File/l-explorateur-le-guide-et-l-interpr-te-en-basse-c-te-d-ivoire.pdf> (consulté le 2 avril 2015).

sur un pied d'égalité, le guide est à la jonction des deux cultures (autochtone et soviétique) et fait office de passeur entre les deux¹³⁷⁵.

Les différentes interactions qui sont au cœur de la relation cinéaste expéditionnaire/guide permettent de dépasser quelque peu la rhétorique parfois trop simple du rapport centre/périphérie pour dessiner la vision plus nuancée d'une relation qui, même si l'initiative en revient aux cinéastes, se construit à deux. On peut en effet considérer que les guides autochtones participent pleinement à l'élaboration du film en indiquant — donc en *choisissant* — ce qu'il faut filmer (en plus du scénario préétabli). En outre, leur contribution en tant qu'interprète est ce qui rend possible la coopération de ceux qui seront filmés. Il faut en effet signaler que les guides peuvent être liés aux personnes filmées, puisqu'ils sont parfois apparentés aux acteurs ou figurants. Ainsi, les principaux « personnages » des *Gens de la forêt* sont des parents des guides Tounsi et Akkela, membres du clan [rod] Amoulenka¹³⁷⁶, qui constitue les habitants de Doki¹³⁷⁷, dirigé par le patriarche Insi Amoulenka. Les membres de ce clan sont par ailleurs de « vieilles connaissances » de Sountsaï Gueonka, rencontrées l'année précédente lors de l'expédition menée par Arseniev¹³⁷⁸.

Toutes ces circulations entre les différents acteurs impliqués dans la production du film mettent en lumière l'existence d'un réseau de communication. La proximité des guides et des personnes filmées ainsi que le tissu de connexions existantes offrent aux cinéastes un accès privilégié aux futurs personnages du film, mais révèle surtout la place centrale des guides dans le processus de fabrication du film.

B) Des films co-construits avec les autochtones filmés

a) Les guides et les personnes filmées : « coproducteurs » des films

Situés à la croisée des réseaux, cinématographique et autochtone, les guides permettent aux cinéastes d'accéder à leurs « sujets », mais ils peuvent aussi quelquefois refuser les prises de vue dans certaines situations, participant cette fois « en négatif » à construction de l'objet filmique. L'interaction entre les deux parties, cinéastes expéditionnaires et guides autochtones, aboutit invariablement à une « co-construction » de

¹³⁷⁵ Catherine Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham-Londres, Duke University Press, 1999, p. 104.

¹³⁷⁶ Quelquefois orthographié Amulinka.

¹³⁷⁷ Quelquefois orthographié Doka.

¹³⁷⁸ L'expédition a séjourné dans le village du 2 au 21 août 1927. Arsen'ev donne un nom différent au lieu : Kandaxe. V.K. Arsen'ev, *Dersu Uzala. Skvoz' tajgu*, op. cit., pp. 298-310.

l'objet-film. On peut les considérer comme des co-auteurs d'une œuvre qui n'aurait pas eu d'existence sans leur concours — tout comme elle n'aurait pas vu le jour sans les cinéastes. Examinant les pratiques des voyageurs dans les « ailleurs » de l'Occident, l'historienne Isabelle Surun plaide dans ce sens pour une relecture des interactions entre les autochtones et les explorateurs à la lumière du concept de « don géographique » produit par la rencontre interculturelle¹³⁷⁹. Ce concept est illustré par l'anecdote exemplaire de Lapérouse, fraîchement débarqué sur la plage de Sakhaline, établissant l'insularité du lieu grâce au concours d'un vieil Aïnou¹³⁸⁰ qui lui dessine une carte de l'île sur le sable. Même si la relation entre l'explorateur et l'autochtone peut s'avérer asymétrique, le résultat n'en est pas moins que le savoir produit est le fait d'une interaction, d'un dialogue, d'un échange : la carte de Lapérouse est un objet co-construit. De la même manière, les films issus des ciné-expéditions sont des co-constructions. En termes de cinéma documentaire ethnographique, cette collaboration est reconnue depuis que le réalisateur de films ethnographiques David MacDougall a plaidé, dès 1975, pour la prise en considération du filmé comme partenaire égal dans la réalisation du film. MacDougall qualifie le sujet filmé de « producteur primaire » de la réalité filmique, au même titre que le réalisateur lui-même¹³⁸¹. Or, plus encore que le sujet filmé, les guides doivent être reconnus comme producteurs primaires ou, mieux, comme « coproducteurs ».

La fonction de coproducteur est illustrée par l'attitude de Khatchevine¹³⁸², le guide koriak de l'expédition de Litvinov au Kamtchatka en 1929-1930, qui, par son positionnement en faveur ou en défaveur du tournage, contribue directement ou indirectement au film à venir. En effet, sa contribution peut s'accomplir en « positif » ou en « négatif ». Pour faciliter le tournage d'un rituel devant être fait de nuit, Khatchevine peut réinterpréter les pratiques chamaniques au profit des cinéastes afin de convaincre le chamane de pratiquer en plein jour¹³⁸³. Cette pratique de tournage de jour plutôt que de nuit pour enregistrer les séances

¹³⁷⁹ Isabelle Surun, « Du texte au terrain : reconstituer les pratiques des voyageurs (Afrique occidentale, 1790-1880) », *Sociétés et Représentations*, n° 21, avril 2006, pp. 213-223.

¹³⁸⁰ Les Aïnou sont un peuple autochtone d'Extrême-Orient, vivant sur un territoire situé dans les limites des Empires russe et japonais.

¹³⁸¹ Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 241 ; David MacDougall, « Au-delà du cinéma d'observation », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, op. cit., pp. 89-104.

¹³⁸² En sus de ses fonctions de guide, Xačevine est le représentant du soviet villageois [sel'sovet] local.

¹³⁸³ Litvinov souhaite filmer un sacrifice de chiens qui doit avoir lieu lors d'une cérémonie. Or, ce rituel doit être fait de nuit et le matériel embarqué par Litvinov ne lui permet pas de tourner sans la lumière du jour. Le réalisateur s'appuie alors sur le guide pour entamer des négociations avec le chamane local, nommé Tutava, afin que celui-ci accomplisse le sacrifice de jour. Jouant pleinement son rôle d'intermédiaire, Xačevine convainc Tutava de changer sa pratique, réinterprétant celle-ci, mais sans la désacraliser : il persuade le chamane que, dans le noir, les divinités ne peuvent pas voir quel chien est tué — le rituel implique que les meilleurs chiens soient sacrifiés — et que rien ne s'oppose à ce qu'il soit fait en plein jour, en pleine transparence divine. A. Litvinov, *V kraju ognedyšaščix gor*, op. cit., p. 142.

chamaniques n'est pas particulière à Litvinov. Les contraintes techniques influent aussi sur la méthode de travail : la pellicule a besoin de lumière¹³⁸⁴. L'anthropologue Charles Stépanoff commente une séquence similaire tirée de *La Sixième Partie du monde* de Vertov¹³⁸⁵. Selon l'auteur, ces images de séance chamanique tournées en plein jour n'informent en rien des conditions de leur prise de vue¹³⁸⁶. Si elles ne taisent qu'en apparence l'interaction entre les cinéastes et le chamane, elles informent bel et bien de la mise en scène dont elles ont fait l'objet pour un œil averti *du fait même* qu'elles sont tournées de jour. Elles restent toutefois silencieuses sur les conditions de *négociations* qui ont été nécessaires à leur production. Dans le cas du tournage du sacrifice de chiens au Kamtchatka, et bien que les images ne soient pas parvenues jusqu'à nous, le récit des conditions de tournage laisse apparaître le rôle pivot du guide autochtone dans la production de la séquence.

Le même Khatchelevine peut également parfois prendre le parti de ses congénères s'il estime que les requêtes des cinéastes sont infondées. Par exemple, alors que leur planning de tournage a été perturbé par les funérailles d'un Koriak qui mobilisent toute la communauté et, bien que Khatchelevine ait *autorisé* les cinéastes à filmer la cérémonie, il refuse cependant de les laisser filmer les scènes planifiées (des scènes de chasse) pour le même jour. Litvinov rapporte la scène de cette manière :

Nous sommes prêts à aller à la chasse dès maintenant, mais cette fois, même Khatchelevine prononce la phrase devenue insupportable : « Travailler aujourd'hui est tabou¹³⁸⁷. » Nous sommes vraiment dépités. Aujourd'hui, pour une fois, le soleil brille. Qui ignore que les gens de cinéma sont prêts à tout donner pour une journée pareille ? Et voilà que surgit le plus stupide des obstacles : le tabou¹³⁸⁸.

Cette fois, pour des raisons que Khatchelevine juge plus importantes que les besoins des cinéastes, il ne collabore pas. On trouve dans le texte de Litvinov d'autres exemples de

¹³⁸⁴ Les cinéastes peuvent exiger que les rituels soient faits de jour aussi pour contrer leur éventuelle efficacité, voire leur danger. Même si on ne peut pas exclure cette explication, rien ne vient la corroborer dans les textes étudiés.

¹³⁸⁵ Dans ce même film, on trouve aussi des fragments des Jeux de l'Ours chez les Ougriens de l'Ob, en plein jour *et* en extérieur, alors que ce grand rituel collectif se passe habituellement dans la maison du chasseur qui a obtenu l'ours. Je remercie Dominique Samson Normand de Chambourg pour cette information.

¹³⁸⁶ Charles Stépanoff, « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 » in Anstett-Gessat Elisabeth, *Un Patrimoine sous influences*, op. cit., pp. 113-141.

¹³⁸⁷ Dans son récit en russe, Litvinov emploie le mot *grex*, habituellement traduit par « péché », pour retranscrire les paroles du guide Xačelevin, mais la notion d'interdit exprimée serait mieux traduite par « tabou ».

¹³⁸⁸ Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija*, op. cit, pp. 56-57.

contestation qui montre une position de dépendance des cinéastes à l'égard de leurs sujets. Ce dont témoigne cet autre passage :

[L'opérateur Merchine] essaie de filmer la chasse à la suite des Koriaks, mais ceux-ci ne le laissent pas approcher. Filmer de loin est impossible. Notre situation empire. Nous sommes sous le pouvoir de fanatiques qui, non seulement ne nous écoutent pas, mais regardent les membres de l'expédition comme un supplément superflu [*lišnij pridatok*] qui les empêchent de chasser¹³⁸⁹.

On voit bien ici la situation de pouvoir inversé dans laquelle les cinéastes (qui à ce moment-là sont « sous le pouvoir » des Koriaks), sommés de se faire discret, ne sont plus en situation d'autorité sur les autochtones (qui du coup sont traités de « fanatiques ») : ceux-ci ne leur obéissent pas (ils ne les « écoutent pas ») et les considèrent plus comme une gêne qu'autre chose. Ici, l'agentivité des autochtones délimite un espace hors du film, un espace réservé à eux seuls, mais qui de fait influe sur le film en rétrécissant son champ d'action et en restreignant l'autorité des cinéastes. La lecture à rebours des archives écrites permet d'esquisser une vision nuancée des conditions de production des images ethnographiques où les filmés ne sont pas seulement le motif passif des filmeurs. L'autorité des cinéastes se trouve contestée et partagée à de nombreuses reprises, dessinant un portrait à la fois dialogique et conflictuel du rapport filmeurs-filmés.

Un dernier exemple, issu cette fois de l'expérience du tournage en Tchoukotka en 1932-1933, illustre la limitation de pouvoir des cinéastes liée à l'agentivité des filmés autochtones. Dans ce cas, elle conduit plus radicalement à la suppression d'une scène prévue par le scénario du film de fiction. Dans des notes visiblement destinées à la rédaction d'un article de presse, l'assistant réalisateur de Litvinov, Iouri Smirnitski, rapporte l'incident suivant :

Tout allait bien jusqu'au moment où il a fallu faire allonger l'acteur Djan-Foun-Tyn¹³⁹⁰ parmi de vieux os et des crânes rongés de chien et de renard sur une petite plateforme rocheuse surplombant la mer. Ongo, notre guide et porteur de miroir [*zermal'sčik*¹³⁹¹],

¹³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹³⁹⁰ Un acteur de nationalité chinoise venu avec les cinéastes.

¹³⁹¹ « Porteur de miroir » ne correspond à aucune fonction traditionnelle sur un tournage de film. Steven P. Hill, « Russian Film Terminology », *The Slavic and East European Journal*, Vol. 12, n° 2, 1968, pp. 199-205. Il s'agit vraisemblablement ici de la personne qui tient les miroirs ou réflecteurs en fer-blanc utilisés pour réfléchir

fronça les sourcils. D'autres ouvriers tchouktches s'aigrirent. Taïouroulten, un assistant, la tête obstinément baissée, déclara : « Il ne faut pas filmer ici. Ce n'est pas bien. Kelia¹³⁹² sera très en colère¹³⁹³. »

Cette contestation des pratiques des cinéastes est suivie de longues tractations entre les cinéastes et les Tchouktches, les premiers essayant de convaincre les seconds que la scène est « pour de faux ». Les Tchouktches, pour qui le lieu a plus d'importance que le tournage du film (la raison pour laquelle ils s'opposent n'est pas claire, Smirnitski ne développe pas), ne se laissent pas persuader. La scène ne sera pas tournée. Les Tchouktches, en dépit de leur fonction d'assistant, de guide, d'ouvrier ou même d'acteur au sein de la ciné-expédition, fixent la limite à ne pas transgresser¹³⁹⁴. De fait, ils impriment leur marque sur le film final, supprimant des scènes litigieuses à leurs yeux. Par leur refus, ils se réapproprient certains espaces au sein de l'espace imaginaire créé par le film. Leur concours ou refus de coopérer a de toute façon des conséquences sur le film, objet co-construit.

b) Le tournage en expédition : l'espace filmique négocié

De la même manière que les guides autochtones peuvent être considérés comme des coproducteurs des films d'expédition menés sous leur direction, les acteurs non professionnels autochtones, recrutés pour jouer dans les ethnografictions, sont tout autant des agents actifs de la construction du régime de représentation qui se met en place avec ces films. Par le biais de leur collaboration, ils contribuent à façonner l'image cinématographique des autochtones du Nord — *leur* image — en opérant certains choix, au même titre que n'importe quel autre acteur participe à la construction d'un personnage. En acceptant de

la lumière sur l'objet à filmer. La technique est avérée en URSS. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 5, *L'Art muet (L'Après-Guerre en Europe) 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, p. 272.

¹³⁹² Déformation du mot tchouktche *kèly* : esprit malin. Lexique thématique tchouktche <http://charles.weinstein.free.fr/chukches/LEX/Lex-Chamanes-fr.html> (consulté le 17 mars 2017).

¹³⁹³ Le texte ne permet pas de déterminer s'il s'agit du tournage de *Je veux vivre* ou *Djou*, les deux fictions tournées en Tchoukotka. Notes de Ju. Smirnitskij, « Šaman Taajuge — protiv kino », Archives d'État de la région de Sverdlovsk (GASO) 2581/1/41/52, cité par I.A. Golovnev, « Čukotskaja èkspedicija A. Litinova. Final sovetskogo ètnokino », *Ural'skij istoričeskij vestnik*, n° 3 (44), 2014, p. 124.

¹³⁹⁴ Après l'incident, le chamane local « bat le tambour toute la journée » et refuse que le tournage continue. Dans un autre article, Smirnitskij attribue cette animosité du chamane envers les cinéastes au fait que ces derniers ne lui ont pas offert de cadeaux à leur arrivée et ne lui ont pas présenté leurs respects comme il s'était attendu à ce qu'ils le fassent. Il s'ensuit une réunion de négociations avec l'aide des Tchouktches komsomols, des membres du soviet national [*nacsovet*] et des guides pour convaincre le chamane réticent. Dans cet exemple encore une fois, les guides et assistants tchouktches, médiateurs entre les deux pôles du film, exercent leur agentivité en choisissant dans un cas de plaider la cause des cinéastes (contre le chamane et l'interdiction totale de tourner) ou, dans l'autre, de s'opposer à certaines parties du tournage (la mise en scène du rituel funéraire) selon ce qu'ils estiment juste. *Ibid.* ; Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », art. cit., p. 72.

rejouer leur culture pour l'Autre (ici les cinéastes et les spectateurs soviétiques urbains), ils exercent leur agentivité en participant à la création d'une image de soi. Leur simple présence doit être prise en compte dans l'analyse des films, car elle complexifie singulièrement le processus de représentation, qui n'est plus unilatéral. En conséquence, on ne peut que regretter la non-préservation de la plupart des films soviétiques tournés dans des conditions expéditionnaires et la rareté des récits de tournage.

Les acteurs et collaborateurs autochtones sont *de facto* les premiers « consultants ethnographiques » disponibles sur place, à l'inverse des spécialistes ethnographes qui, la plupart du temps, sont absents des tournages¹³⁹⁵. Amo Bek-Nazarov, le réalisateur d'*Igdenbou*, reconnaît dans ses Mémoires la part des autochtones dans le processus de création filmique : les habitants du village nanaï de Naïkhine, écrit-il, ont tous « d'une manière ou d'une autre participé au travail de [l']équipe¹³⁹⁶ ». Ceux-ci suggèrent certains détails concernant leur mode de vie à l'équipe de tournage, tandis que le chamane local montre sa bonne volonté en accomplissant une séance chamanique spécialement pour le film¹³⁹⁷.

Les cinéastes sont tout aussi tributaires de leurs hôtes et acteurs autochtones en ce qui concerne les costumes et accessoires nécessaires à la dimension « authentique » des films. Obtenir ces éléments nécessite néanmoins de se plier aux usages locaux, ce qui n'est pas toujours du goût des cinéastes, comme en témoigne Smirnitski, toujours à propos de l'expédition en Tchoukotka :

Les costumes et les accessoires pour l'expédition constituaient une pierre d'achoppement permanente. Acheter ou louer aux indigènes n'importe quelle affaire d'usage quotidien — les costumes en particulier — pour une longue période était impossible tant que nous ne nous étions pas fait des amis parmi les Tchouktches ou les Eskimos grâce à des jeûnes, des marches dans les tempêtes de neige ou des aventures de chasse sur la banquise. Selon les coutumes indigènes, vendre ou offrir des affaires auxquelles les propriétaires sont habitués, qu'ils ont façonnées à leur usage [*obnosil*], est un grand péché. Mais pour un ami, on peut transgresser la coutume. De bonnes relations avec les Tchouktches et les Eskimos ont aidé¹³⁹⁸.

¹³⁹⁵ Voir le chapitre 2.

¹³⁹⁶ Bek-Nazarov orthographie le nom du village Najxen. Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., p. 179.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹³⁹⁸ Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », art. cit., p. 72.

Si tous ces divers accessoires sont indispensables à la fabrication de l'authenticité cinématographique, ils impliquent de prendre en compte la différence culturelle dans ces tournages d'un genre particulier. Certains cinéastes sont mieux préparés que d'autres. Les auteurs du *Vengeur* s'organisent longtemps à l'avance pour s'assurer que leurs acteurs évenks accepteront de partir à Leningrad pour le tournage des scènes en studio. Dans son autobiographie, Rachel Milman-Krimer rapporte les longues négociations entre les cinéastes et les Évenks : « Nous avons entamé les pourparlers [*peregovory*] très en amont et très prudemment avec ces gens qui n'avaient jamais quitté leur taïga. Combien d'heures ont été consacrées à cela, combien de thés bus près du feu dans le tchoum avant d'obtenir leur accord¹³⁹⁹ ! ». Dans ses Mémoires, Bek-Nazarov exprime ses inquiétudes quant à l'attitude des Nanaïs pour le tournage d'*Igdenbou*. Il raconte ses longues discussions et explications aux autochtones afin qu'ils comprennent bien de quoi il retourne, dans le but d'anticiper leur réaction face à la caméra. La communication reste toutefois difficile, car les acteurs nanaïs ne parlent pas le russe, ni les cinéastes le nanaï. Un jeune Nanaï du nom d'Itchantcha est nommé interprète du tournage (en plus de son rôle dans le film). Bien qu'il possède déjà une connaissance du cinéma (il a effectué plusieurs séjours à Khabarovsk où il a assisté à des séances cinématographiques), ses efforts ne suffisent souvent pas à résoudre les problèmes dus à l'incompréhension linguistique entre les deux parties¹⁴⁰⁰.

Mis à part cette difficulté de trouver une langue commune, la collaboration avec les Nanaïs de Naïkhine s'effectue, selon le témoignage de Bek-Nazarov, dans des conditions idéales (ce qui peut s'expliquer par l'« habitude » des habitants à voir défiler les équipes de tournages¹⁴⁰¹). D'autres tournages peuvent toutefois s'avérer plus délicats pour les cinéastes qui sont moins préparés à composer avec la différence culturelle. Ainsi le tournage du *Feu* se révèle-t-il particulièrement complexe pour le réalisateur Mark Donskoï et son équipe (Fig. 72).

¹³⁹⁹ R. Mil'man, « Avtobiografija R.M. Mil'man-Krimer », *Kinovedeskie zapiski*, n° 89, 2009, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/973/> (consulté le 18 mai 2015).

¹⁴⁰⁰ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., p. 174.

¹⁴⁰¹ Le village est traversé par la ciné-expédition de Litvinov en 1928 (on en voit des images dans *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*) et celle de Donskoï en 1930 pour le tournage du *Feu*. Anonyme, « V strane gol'dov », art. cit.

Figure 72. Photo de tournage du *Feu en Extrême-Orient*.

Archives de Mark Donskoï, RGALI 3047/1/67/17.

Dans un article paru dans la revue léningradoise *Kino-front*, Donskoï détaille le travail avec les Nanaïs (nommés Goldes dans le texte), qui ne représente visiblement pour lui que des difficultés :

Nos interprètes étaient principalement des Goldes locaux¹⁴⁰². Travailler avec eux était assez laborieux [*xlopotlivo*]. Nous filmons, disons, une vieille qui tient un des rôles principaux. Le jour suivant, nous devons continuer les prises de vue et elle porte à l'oreille un énorme ouvrage [*sooruženie*]. Il se trouve qu'elle a une rage de dent et l'amulette qu'elle porte à l'oreille, un « bourkhan¹⁴⁰³ », est là pour chasser la douleur. Aucune persuasion ne parvient à lui faire enlever l'amulette et il faut ajourner les prises de vue¹⁴⁰⁴.

Dans leur recherche de réalisme et d'authenticité, les cinéastes demandent l'impossible : des acteurs autochtones « authentiques », mais qui sachent se plier aux

¹⁴⁰² Le film emploie des acteurs professionnels pour les rôles principaux.

¹⁴⁰³ Un *burxan* est une divinité dans la cosmogonie de certains peuples de Sibérie, de l'Altaï et d'Asie centrale.

¹⁴⁰⁴ Anonyme, « V strane gol'dov », art. cit.

demandes précises des cinéastes, même si celles-ci sont en contradiction avec l'« authenticité » qu'ils souhaitent mettre en scène. L'espace du tournage en expédition est un espace constamment négocié. Le produit visuel final est le résultat de ce processus permanent de coopération/contestation/négociation entre les cinéastes, ceux qui sont filmés et ceux qui sont dans la position intermédiaire de guide et interprète.

c) « *Feed-back* » et collaboration cinématographiques

Au sein de la double temporalité qu'implique la construction d'un film — le temps du tournage et le temps du montage —, les décisions reviennent-elles toutes aux seuls cinéastes ? Les autochtones filmés ont-ils leur mot à dire quant au montage final ? Ont-ils participé d'une manière plus directe à la fabrication des images filmées en actionnant la caméra ? Il convient d'évoquer ici les quelques expériences de *feed-back* cinématographique et les quelques cas d'autochtones assistants opérateurs signalés par les archives.

Le *feed-back* consiste en la projection des images tournées (sous forme de rushes ou prémontage) aux intéressés. Si ces projections ne semblent pas avoir été systématiques, elles sont quand même avérées dans certains cas. Comme on l'a noté dans la première partie, Litvinov, de retour d'expédition à Vladivostok en 1928, convoque son guide principal, Sountsaï Gueonka, pour lui montrer une première version du film *Les Gens de la forêt* afin qu'il « corrige toutes les erreurs¹⁴⁰⁵ », projection reconstituée sous une forme fictionnalisée dans le film final¹⁴⁰⁶. À la fin de son tournage dans le village nanaï de Naïkhine, Bek-Nazarov, le réalisateur d'*Igdenbou*, organise une projection des rushes pour les Nanaïs, passés du statut d'acteurs à celui de spectateurs¹⁴⁰⁷. En septembre 1930, le journal de tournage du *Vengeur* indique une projection du matériel filmé au trois Évenks venus au studio à Leningrad pour tourner des scènes supplémentaires¹⁴⁰⁸.

La pratique du *feed-back*, bien qu'elle ait pu être mise en œuvre très tôt dans l'histoire du cinéma¹⁴⁰⁹, ne sera véritablement théorisée que bien plus tard par le cinéaste français Jean Rouch dans le contexte des décolonisations d'après-guerre. Entendu comme un « contre-don

¹⁴⁰⁵ Aleksandr Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, op. cit., pp. 194-197.

¹⁴⁰⁶ Voir à ce propos le chapitre 3. Lors de la projection mise en scène, le film est *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*.

¹⁴⁰⁷ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., pp. 178-179.

¹⁴⁰⁸ Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/109ob.

¹⁴⁰⁹ Rappelons que cette technique collaborative est déjà pratiquée de manière élargie par Flaherty dans ses tournages dans le Grand Nord canadien. Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., pp. 87-89 ; du même, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma », *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, n° 2, 1991, p. 50.

audiovisuel », le *feed-back* aspire à dépasser la relation traditionnelle filmeur-filmé, que Rouch compare à celle d'un entomologiste observant l'Autre tel un insecte, pour entrer dans une relation d'« anthropologie partagée », stimulatrice de reconnaissance mutuelle¹⁴¹⁰. Dans un contexte où l'autorité coloniale est contestée par des mouvements nationaux anticoloniaux, le cinéma ethnographique des années 1960 s'engage dans une voie plus portée sur le dialogue et cherche à rompre avec la pratique monologique du regard occidental, en position d'autorité et d'observation. Selon cette méthode participative, l'anthropologue (ou le cinéaste) n'a plus le monopole de l'observation. Grâce à elle, la frontière entre les peuples « historifiabiles » (filmeurs) et les peuples « ethnographiables » (filmés) s'estomperait jusqu'à disparaître puisque, dans l'idéal, la caméra passerait dans les mains de ces derniers afin qu'ils enregistrent la culture des premiers.

Dans le contexte soviétique, on trouve un autre exemple de visionnage participatif : le ciné-train [*kinopoezd*] mis en place par le cinéaste Alexandre Medvedkine¹⁴¹¹ entre 1932 et 1935. La tâche de ce studio ambulant est de « filmer et montrer immédiatement, en prise directe, la vie du peuple au peuple [afin] d'intervenir sur la réalité et de la modifier¹⁴¹² ». Réalisée dans le contexte du premier plan quinquennal afin d'améliorer la productivité et la qualité de la production, cette expérience relève toutefois d'une préoccupation différente du *feed-back* des ciné-expéditions. Il s'agit d'utiliser le film comme une arme au service de la construction socialiste.

Tout bien considéré, il est difficile de voir dans le *feed-back* partiel des cinéastes ethnographiques soviétiques un véritable contre-don audiovisuel tel que le théoriserait Rouch des décennies plus tard, ou même une participation qui intégrerait d'autres subjectivités que celle du réalisateur. D'abord, parce que seuls ces trois cas sont avérés et, ensuite, parce que les cinéastes ne rendent pratiquement pas compte d'éventuels retours des filmés sur ces

¹⁴¹⁰ Jean Rouch, « La caméra et les hommes », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris-La Haye-New York, Mouton Éditeur, 1979, pp. 69-71. Cette technique participante est une réponse à la célèbre critique du cinéaste sénégalais Ousmane Sembène (par ailleurs formé en URSS) qui, lors d'un entretien organisé par Albert Cervoni, avait accusé Rouch de regarder les Noirs « comme des insectes ». Il faut noter que c'est le reproche du cinéaste africain qui est à l'origine de la remise en cause des pratiques du cinéaste ethnographique français. Initialement paru dans *France Nouvelle*, n° 1033, août 1965, le texte est disponible en ligne sur Dérives.tv, <http://www.derives.tv/Tu-nous-regardes-comme-des> (consulté le 12 avril 2015).

¹⁴¹¹ Medvedkin Aleksandr Ivanovič (1900-1989). Membre du Parti depuis 1920, il débute dans le cinéma à la fin des années 1920. Il est l'auteur des désormais classiques *Le Bonheur* (*Sčast'e*, 1934) et *La Nouvelle Moscou* (*Novaja Mosvka*, 1938).

¹⁴¹² Massimo Olivero, « Le ciné-train de Medvedkine ou le miroir magique », Communication au séminaire GRHED, Université Paris-3, 12 décembre 2011, <http://culturevisuelle.org/kinoks/archives/482> (consulté le 13 avril 2015). Voir également Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2005, pp. 22-34. Conduite entre 1932 et 1935, l'expérience tourne court, conséquence de sa trop grande critique du système, même si c'était dans le but de l'améliorer.

images (à part leur approbation générale) qui auraient changé quoi que ce soit au montage à venir. Enfin, il semble plus probable que les projections aient pour but la démonstration de la technologie à des fins d'émerveillement et d'éducation¹⁴¹³.

D'autres formes de collaboration cinématographique sont mentionnées dans les archives. Plusieurs fois, les récits des cinéastes expéditionnaires indiquent des autochtones en position d'assistants, notamment d'assistants opérateurs. Dans le Nord soviétique, citons les cas du Same Khatanzeï¹⁴¹⁴ et, sur les tournages de Litvinov, des Tchouktches Ongo, Taïouroultén et Artiougui¹⁴¹⁵ et de l'Oudégué Akkela¹⁴¹⁶. Dans ce dernier cas, Litvinov note que « l'étudiant [de Merchine] se montra doué et maîtrisa rapidement les subtilités du métier d'opérateur¹⁴¹⁷ ». Il est néanmoins difficile de savoir si Akkela a effectivement tourné des plans ou non. Son nom n'est pas crédité au générique en tant qu'opérateur. Litvinov indique qu'il porte la lourde valise contenant caméras et accessoires, mais ne donne pas de précisions supplémentaires. Il note juste qu'il devient rapidement indispensable à l'opérateur¹⁴¹⁸. Une photo, conservée dans les archives personnelles de Litvinov et publiée par le cinéaste et ethnologue Ivan Golovnev, montre un moment de tournage : on y voit Akkela porter la valise et Sountsaï Gueonka tourner la manivelle de la caméra qui vise le réalisateur Litvinov (Fig. 73).

Il est difficile de savoir si la caméra tourne vraiment ou s'il s'agit d'une mise en scène pour la photographie (vraisemblablement prise par Merchine dont c'était l'une des attributions). Dans tous les cas, cette photo place les autochtones dans la position des filmeurs et le cinéaste Litvinov dans la position du filmé. Elle inverse la relation d'autorité du filmeur (devenu sujet) et ne peut que laisser rêveur sur le résultat d'un tel dispositif. Cette photo inhabituelle n'a d'ailleurs, à ma connaissance, pas été publiée à l'époque.

¹⁴¹³ Voir à ce propos le chapitre 3.

¹⁴¹⁴ Bèk, « Po tundre s "Kinamo" », *Sovetskij èkran*, n° 11, 13 mars 1928, p. 5. Dans cet article, un opérateur, qui signe simplement Bèk, raconte son tournage dans le Nord, ne précise pas à qui ou à quoi sont destinées les images filmées.

¹⁴¹⁵ Lors de ciné-expédition en Tchoukotka. Notes de Ju. Smirnitckij, « Šaman Taajuge — protiv kino », *op. cit.*

¹⁴¹⁶ Lors de la ciné-expédition au pays de l'Oussouri. A.A. Litvinov, *Po sledam Arsen'eva*, *op. cit.*, p. 66. En dehors du Nord, on peut citer le cas d'un Kalmouk nommé Sadyr, mentionné par le cinéaste Vladimir Šnejderov à propos de sa ciné-expédition au Pamir en 1928, dont il tirera le film *Au pied de la mort (Podnožie smerti)*. Bien que Šnejderov reste évasif sur les fonctions exactes de Sadyr, il semble que celui-ci ait bénéficié d'une formation sur place de la part de l'opérateur principal, Jakov Tolčan (1901-1993), et ait tourné des plans au moyen de la caméra portative Kinamo. V.A. Šnejderov, *Vosem' kinoputešestvij*, Moscou-Leningrad, Iskusstvo, 1937, pp. 41-43.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

¹⁴¹⁸ GASO R-2581/1/32/2, cité I.A. Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x — načale 1930-x gg*, *op. cit.*, p. 72.



Figure 73. Ciné-expédition de 1928 : (de g. à dr.) Sountsaï Gueonka l'œil dans le viseur, Akkela portant la valise d'objectifs et Alexandre Litvinov en train d'écrire.
Archives d'Alexandre Litvinov. I.A. Golovnev, *Pervoe ètnokino : Aleksandr Litvinov*¹⁴¹⁹

Les cinéastes qui mettent en œuvre cette pratique collaborative ne la théorisent pas, ni ne la commentent. Pourquoi délèguent-ils une partie de leur activité de filmage à des non-spécialistes ? Est-ce pour des raisons de budget (avoir un technicien de plus sur le tournage) ? Est-ce parce qu'ils considèrent que l'œil des autochtones est plus « expert » de la réalité à filmer et donc plus apte à capter ce qui est important ? Ou bien est-ce que cette pratique participe de l'enseignement de la technologie qui est censée accompagner l'entrée des peuples autochtones dans la modernité soviétique ? Il est difficile de répondre à la question de manière tranchée étant donné le peu d'informations disponibles et la courte période durant laquelle cette pratique est avérée. En effet, une fois que les ciné-expéditions seront tombées en désuétude, on ne trouve plus mention de ce procédé, qui semble avoir été particulièrement circonstanciel. Il faut noter par ailleurs que la pratique collaborative n'est aucunement spécifique à l'Union soviétique. J'ai déjà cité le cas de l'Inuite Nancy Columbia et des collaborations entre autochtones et cinéastes dans les premières années du cinéma¹⁴²⁰. Presque contemporain des ciné-expéditions soviétiques, le cas de l'Inupiat¹⁴²¹ Ray Wise¹⁴²², natif de

¹⁴¹⁹ Je remercie Ivan Golovnev de m'avoir confirmé les identités des personnes sur la photo.

¹⁴²⁰ Voir le chapitre 1.

¹⁴²¹ Les Inupiat (singulier : Inupiaq) sont un peuple autochtone de l'Alaska.

¹⁴²² Wise Ray, de son nom inupiaq Ach-Nachak ou Chee-Ak, de son nom de scène Ray Mala (1906-1952). D'ascendance russe et inupiaq, il commence sa carrière d'opérateur professionnel à la Fox en 1925. En parallèle, il incarne des personnages d'Inuits, d'Amérindiens et de Polynésiens dans plusieurs films hollywoodiens jusque dans les années 1950. Voir Lael Morgan, *Eskimo Star. From the Tundra to Tinseltown : the Ray Mala Story*,

l'Alaska, se révèle particulièrement intéressant. Lors du tournage du film d'expédition *Les Aventures du capitaine Kleinschmidt dans le Grand Nord* (*Captain Kleinschmidt's Adventures in the Far North*, 1922) par Frank Kleinschmidt, le jeune Wise (il n'a que 14 ans) est employé en tant qu'acteur et opérateur. Le film est tourné en Alaska, mais également en Tchoukotka alors territoire soviétique encore en guerre civile¹⁴²³. Wise passe rapidement du statut d'amateur à celui de professionnel et travaillera à Hollywood près de 30 ans sous le nom de Ray Mala. On peut citer également le cas plus discret d'Edwin Carewe¹⁴²⁴, qui débute au cinéma comme acteur en 1912 avant de tourner son premier film en 1914. Il est le réalisateur, scénariste et producteur de 58 films en tout. À côté de carrières aussi exemplaires, qui plus est issues du pays du capitalisme (et parfois effectuées sur le territoire de l'URSS), les exemples collaboratifs soviétiques font presque pâle figure. On reste loin de l'objectif affiché de décolonisation du regard et de l'image.

Les divers cas soviétiques de coopération cinématographique, pour notables qu'ils soient, ne répondent pas aux exigences définies par l'anthropologue Jay Ruby pour pouvoir être qualifiée de « production collaborative ». Celle-ci suppose une mise sur un pied d'égalité des deux parties quant à leurs compétences, une division du travail équitable et un engagement égal à tous les stades de décision¹⁴²⁵. Elle naît véritablement aux États-Unis dans les années 1960, quand les anthropologues Sol Worth et John Adair, amorçant la pratique plus radicale de l'autoreprésentation, donnent une caméra et des moyens de production à leurs étudiants navajos afin d'expérimenter une vision cinématographique autochtone qui briserait le paradigme du film ethnographique divisé entre « eux » et « nous »¹⁴²⁶. L'expérience ne sera pas reproduite avant la fin des années 1970 quand, en Australie, sera réalisé le film *Deux lois*

Kenmore, Epicenter Press, 2011 ; Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, University of Washington Press, 2003, pp. 56-96.

¹⁴²³ Deux ans plus tard, Kleinschmidt repart en Tchoukotka avec Ray Wise et l'explorateur Knud Rassmussen pour tourner un film influencé par l'approche de Flaherty et centré sur la vie quotidienne d'un Inuit. Mais cette fois-ci, les autorités soviétiques interdisent à l'équipe de mettre pied à terre avec une caméra ou de parler aux autochtones sans la présence d'un soldat de l'Armée rouge. Elles confisquent également la pellicule. Le film sera tourné en Alaska et sortira sous le titre *Amour primitif* (*Primitive Love*, 1927). Lael Morgan, *Eskimo Star*, op. cit., pp. 34-39.

¹⁴²⁴ Carewe Edwin (1883-1940). Membre de la nation Chickasaw, Carewe a travaillé pour divers studios hollywoodiens (MGM, Paramount Pictures, Universal, etc.) à l'époque du muet. Il est visiblement resté très discret dans l'industrie sur sa qualité d'Amérindien. On lui doit des films comme *Ramona* (*Ramona*, 1928) et *Evangeline* (*Evangeline*, 1929). Il a lancé la carrière de Dolores Del Rio ou encore de Gary Cooper. Sa carrière ne passera pas le cap du parlant au début des années 1930. Voir Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian*, op. cit., pp. 16-17, 25 ; Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., pp. 23-25. Voir également le site Internet réalisé par ses descendants : <http://www.edwincarewe.com/> (consulté le 21 mars 2017).

¹⁴²⁵ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., pp. 208-209.

¹⁴²⁶ Faye Ginsburg, « The parallax effect : The impact of aboriginal media on ethnographic film », *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, n° 2, 1995, pp. 64-76. Voir également le site de la série de films *Navajo Film Themselves* : <http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/> (consulté le 15 avril 2015).

(*Two laws*, 1981, réalisé par la communauté aborigène Borroloola avec la collaboration de Carolyn Strachan et Alessandro Cavadini¹⁴²⁷) selon la loi tribale aborigène et les principes de l'autorité filmique partagée : les autochtones contrôlent le processus décisionnel et décident quoi filmer et comment, jusqu'aux objectifs à utiliser¹⁴²⁸. Dans les quelques cas soviétiques relevés ici, l'autorité cinématographique n'est pas véritablement partagée, ce qui impliquerait une remise en cause des fondements de la relation filmeurs-filmés. Néanmoins, on peut voir dans ces premiers balbutiements de pratique collaborative les prémisses, certes sans suite immédiate, de ce qui deviendra l'anthropologie partagée.

d) Reconnaissance de l'apport autochtone et vision programmatique du cinéma ethnographique

Le film de Litvinov *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* constitue à cet égard un cas particulier sur lequel il convient de s'arrêter. L'œuvre, rappelons-le, se présente comme le journal filmé de la ciné-expédition au pays de l'Oussouri. En cela, elle présente d'indéniables qualités autoréflexives. Comme le souligne Oksana Sarkisova, les nombreux plans sur les cinéastes et leur expérience de tournage contribuent à accentuer la nature construite de l'objet filmique¹⁴²⁹. À l'instar de nombreux films d'expédition, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* fait un usage intensif de la carte¹⁴³⁰, ici animée afin de mieux situer le spectateur dans l'espace. Instrument par excellence du contrôle et de l'appropriation du territoire, dans le film de Litvinov, la carte est figurée comme le produit d'une co-construction concertée. Une scène montre en effet l'un des guides oudégué en train de tracer une carte sur une feuille à l'attention des expéditionnaires¹⁴³¹. Ces plans défient la domination toponymique des voyageurs et des spectateurs en créant une vision alternative de l'espace (sans toponymes et basé sur un réseau fluvial)¹⁴³². D'un autre côté, la scène s'insère dans un processus collectif d'appréhension filmique de l'espace qui reconnaît et met en valeur l'apport des autochtones

¹⁴²⁷ Voir le site du film : <http://reddirtfilms.com/index.html> (consulté le 13 avril 2015).

¹⁴²⁸ Jay Ruby, *Picturing Culture*, op. cit., p. 208.

¹⁴²⁹ Oksana Sarkisova, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », art. cit., pp. 7-8 ; de la même, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 88.

¹⁴³⁰ Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, pp. 193-195.

¹⁴³¹ On trouve une scène similaire dans le kulturfilm de 1931 *Les Chasseurs de zibelines* où l'on voit un Tofalar tracer lui-même les « frontières du rajon national de chasse karagasse [tofalar] », selon un carton, à l'issue d'un conseil indigène [*suglan*]. La scène diffère de celle du film de Litvinov en ce que les autochtones sont montrés ici en train de participer à la délimitation de leur portion du territoire, et pas à la reconnaissance du territoire soviétique.

¹⁴³² Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 89.

dans la construction et la compréhension du territoire : cette scène du don géographique¹⁴³³ de la carte autochtone est ainsi juxtaposée aux diverses cartes animées du trajet de l'expédition. En outre, elle peut être lue plus largement comme une reconnaissance de la contribution des guides et collaborateurs autochtones à la construction de l'objet filmique : le dessin du guide se retrouve comme transfiguré dans la carte visuelle animée qui apparaît par intermittence entre les séquences. Les plans du guide traçant la carte s'insèrent dans le « récit » mis en place par la carte animée (Fig. 74).

Figure 74. Reconnaissance filmique de la participation des autochtones à la construction du film : les plans du guide oudégué traçant la carte de l'expédition (à g. et au centre) s'insèrent dans le récit de la carte animée de l'expédition (à dr.).
Captures d'écran, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*

Une autre séquence reprend ce procédé collaboratif et l'applique plus explicitement au film. On y voit un enfant, le petit Salik Amoulenka, l'œil dans le viseur d'un appareil photo. Il photographie (ou fait semblant de photographier) deux petites Oudéguées de son âge (Fig. 75). Ces images peuvent être lues sur le ton de l'anecdote (des enfants qui imitent les grands), mais renvoient surtout, à mon sens, à l'exigence de décolonisation du regard cinématographique soviétique. En plaçant un enfant en position d'opérateur autochtone, on peut considérer que le film de Litvinov propose une vision de ce que doit être le cinéma ethnographique soviétique dans le futur. Autrement dit, quand ces petits seront grands, les Oudégués se filmeront eux-mêmes. Les enfants fonctionnent ici comme des métaphores visuelles de la rhétorique évolutionniste soviétique. La séquence suggère que, une fois éduqués à l'image et à la technologie, les Oudégués seront en mesure de se filmer. On remarque toutefois que, contrairement à la photo de tournage où Sountsaï Gueonka filmait Litvinov, dans le film, le regard ethnographique oudégué prend pour objet sa propre culture,

¹⁴³³ Isabelle Surun, « Du texte au terrain : reconstituer les pratiques des voyageurs (Afrique occidentale, 1790-1880) », art. cit. Voir *supra*.

et non celle des *Loutchas*, s'arrêtant à mi-chemin dans la voie programmée de décolonisation du regard.

Figure 75. Se filmer soi-même : une vision du futur du cinéma ethnographique soviétique ?
Captures d'écran, *À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri*

Si les pratiques collaboratives des cinéastes expéditionnaires soviétiques sont loin de constituer un véritable partage de l'autorité et du point de vue, on peut tout de même voir dans la séquence d'*À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri* une vision programmatique d'un futur possible du film ethnographique soviétique, qui met en scène les prémisses de ce que Rouch nommera la « ciné-anthropologie partagée ». En dépit de cette vision d'une anthropologie visuelle soviétique en voie de décolonisation et des quelques exemples d'assistants opérateurs autochtones, l'analyse des pratiques de tournage laisse surtout apparaître une contribution au film qui s'opère sur un mode plus indirect. C'est avant tout en tant que filmés et intermédiaires privilégiés aux sujets du film que les autochtones peuvent imprimer leur marque sur le produit visuel final. L'agentivité des guides et des personnes filmées doit être prise en compte dans l'appréhension des films tournés en expédition, véritable « coproductions » entre les filmeurs et les filmés.

2) Les « acteurs ethniques »

A) Tourner avec des autochtones : la pratique vue du côté des cinéastes

a) *Un gage d'authenticité*

Afin de répondre à l'injonction ethnographique de l'industrie et des critiques cinématographiques, qui appellent à la fois à plus d'authenticité au cinéma et à utiliser le médium à des fins de connaissance de la diversité nationale du pays, les ethnografictions ont recours à des acteurs non professionnels autochtones. Il faut interroger cette pratique particulière de casting qui est très attachée aux films tournés en expédition. Pour comprendre les raisons du recours des cinéastes soviétiques aux « acteurs ethniques », comme je les nommerai ici, il faut remonter aux premiers films portant sur des thèmes nationaux et aux problèmes qu'ils posent selon les critiques contemporains. L'exemple de *La Vallée des larmes*, réalisé en 1924, est ici encore éloquent. Comme on l'a vu, le film reçoit un accueil mitigé : si sa fonction de « ciment » multinational est reconnue¹⁴³⁴, l'œuvre est aussi sévèrement jugée pour son utilisation d'acteurs professionnels non autochtones pour interpréter les personnages altaïens (Fig. 76).



Figure 76. Les actrices Ra Messerer et Nina Chaternikova incarnant des Altaïennes dans *La Vallée des larmes*

Photos publiées dans *Kino-žurnal ARK*, n° 1, 1925

Le résultat est censé gêner la mission de fusion « inter-nationale » du film selon la presse :

¹⁴³⁴ Voir le chapitre 1.

Il saute aux yeux que la sélection des acteurs n'a pas été bien faite. Aux côtés des très « photogéniques » visages mongols des vrais Oïrates [Altaïens], nous voyons les visages purement européens de Moscovites, maladroitement fagotés d'habits asiatiques [...]. Les Oïrates [Altaïens] ne croiront jamais que ceux qu'on leur montre sur l'écran avec leur long nez blanc furent à un quelconque moment leurs ancêtres¹⁴³⁵.

L'incarnation maladroite d'autochtones par des acteurs européens est supposée empêcher l'identification des futurs spectateurs autochtones avec des personnages les représentant. Bien que l'article n'appelle pas explicitement à recruter des acteurs autochtones, c'est la critique qu'il fait en creux, notamment en louant le caractère « photogénique » des visages « authentiques ». Le cas de *La Vallée des larmes* n'est pas isolé. La presse reproche à plusieurs films soviétiques d'employer des acteurs de Russie centrale (moscovites pour la plupart) pour incarner des personnages issus des nationalités non russes de l'Union, comme dans le cas, par exemple, du film *La Musulmane* (*Musul'manka*, 1925, Dmitri Bassalygo)¹⁴³⁶. À l'inverse, elle s'enthousiasme pour la correspondance ethnique de *L'Honneur* (*Namus*, 1925, Amo Bek-Nazarov), où des acteurs arméniens jouent des Arméniens et n'ont donc « pas eu à “étudier” la vie des populations locales¹⁴³⁷ » pour jouer de manière authentique. C'est cette déficience des acteurs à proposer une certaine authenticité ethnique que vont pallier les ethnografictions. Ces films ont en commun d'afficher un casting entièrement non professionnel jusqu'en 1930. Après cette date, ils peuvent avoir également recours à des acteurs professionnels non autochtones pour les premiers rôles, anticipant les pratiques à venir¹⁴³⁸.

L'authenticité est censée être renforcée par l'apparition à l'écran de « vrais » visages et de « vrais » gestes autochtones. Dans *Le Vengeur*, prévu à l'origine comme film sonore (le film final est muet), la bande son devait intégrer des chants « toungouses », tandis que la bande image incorpore des scènes de la fête du printemps, l'*Ikènipkè*¹⁴³⁹, filmée pour la

¹⁴³⁵ N. I., « Dolina sléz », *Kino-žurnal ARK*, janvier 1925, n° 1, p. 27.

¹⁴³⁶ Le film emploie l'actrice moscovite Ol'ga Tret'akova pour incarner une Ouzbèque. Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., p. 38. Voir également Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., p. 62.

¹⁴³⁷ Anonyme, « Recenzija novyx fil'mov », *Sovetskoe kino*, avril-mai 1926, n° 4-5, p. 30. Cité par Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., p. 42.

¹⁴³⁸ Voir *infra*, le chapitre 8.

¹⁴³⁹ En langue toungouse, *ikènipkè* signifie « renouvellement de la vie », le rituel se tient entre avril et mai à la période où se rassemble la communauté. Pendant huit jours se déroulent des rondes chantées sous la conduite du chamane qui doivent garantir le succès à la chasse pour l'année à venir. Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990, pp. 465-466. Voir

première fois. Le travail avec les acteurs ethniques doit permettre de s'approcher au plus près de la « vérité » ethnographique. C'est ce dont témoigne le carnet de Rachel Milman-Krimer, qui a, outre son travail de tenue du journal de tournage, décrit scrupuleusement la fête du printemps et le déroulement d'une séance chamanique, et elle a reporté les paroles en évenk d'un chant de chamane, afin de les reproduire en studio à Leningrad¹⁴⁴⁰. Dans la même optique, le film *Igdenbou* fait particulièrement appel au spectacle ethnographique. La presse soviétique salue cet effort pour atteindre une dimension documentaire et faire de la fiction un fait¹⁴⁴¹.

Qui sont les acteurs ethniques des ethnografictions soviétiques ? Il faut préciser d'emblée que l'identification de ces acteurs ne va pas de soi en raison de l'anonymat dont ils sont victimes la plupart du temps dans les génériques ou des nombreux alias et déformations de leurs patronymes dans la presse de l'époque. Si les génériques de certains films indiquent parfois précisément les noms des acteurs ethniques, la plupart du temps, ceux-ci ne sont pas nommés dans les intertitres. Les seuls noms qui ne prêtent pas à équivoque sont ceux des acteurs du *Renard bleu* (*Goluboj pesec*, 1934, P. Malaxov) et de *Je veux vivre* (*Xoču žit'*, 1934, A. Litvinov). Le premier film fait appel, en plus de figurants de nationalité komie, au Nénètse Kiril Katanzeï pour le rôle principal (Fig. 77)¹⁴⁴².



Figure 77. L'acteur ethnique nénétsse Kiril Katanzeï (à dr.) dans *Le Renard bleu* (1930)

Photo publiée dans *Kino i žizn'*, n° 26, octobre 1930.

également Alexandra Lavrillier, « De l'oubli à la reconstruction d'un rituel collectif : l'*Ikènipkè* des Évenks », *Slovo « Sibérie, Paroles et mémoires »*, n° 28-29, 2003, pp. 169-191.

¹⁴⁴⁰ Dnevnikovye zapisi k kartinam. CGALI SPB 168/1/27/29-40.

¹⁴⁴¹ L. Vaks, « Upor na fakty ("Igdenbu") », journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/354/31. Voir le chapitre 2.

¹⁴⁴² Comme il est précisé explicitement dans le générique du film. Notons que le générique utilise la double appellation Samoyède-Nénètse sous la pression de Suslov qui recommande d'ajouter la nouvelle appellation (nénètse) à l'ancienne (samoyède), cette dernière étant qualifiée de « sobriquet peu flatteur donné par les Russes ». Courrier du Comité du Nord (Suslov) à Vostokkino, « Goluboj pesec », 15(?) juillet 1930, GFF 1/2/1/183/21. Le terme « samoyède » signifie en russe « qui se mange soi-même » renvoyant à une dimension anthropophagique. L'origine du mot est plus probablement le vocable saame « saam-edne », signifiant « terre du peuple ». Andrei V. Golovnev, Gail Osherenko, *Siberian Survival. The Nenets and Their Story*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999, p. 2.

En ce qui concerne le second film, lors de son tournage en Tchoukotka, le réalisateur Alexandre Litvinov, venu avec des acteurs professionnels, fait tourner les Tchouktches Èlip et Memel' dans des seconds rôles¹⁴⁴³.

C'est le recours aux archives non-film (dossier de production, presse, etc.) qui permet la plupart du temps de déterminer l'identité des acteurs, même si elles peuvent rester floues. C'est le cas par exemple du film *Le Toungouse de Khènytchar*, au casting entièrement autochtone, qui emploie dans les rôles principaux les Évenks Lazare Likhatchev (alias Chomirtcha Kima), de Poleï Maïoul (alias Maïnoul) et d'Ivan Likhatchev (alias Chikinikoul Kima), trois Évenks sélectionnés par le Komsomol local pour partir étudier à l'Institut des peuples du Nord de Leningrad¹⁴⁴⁴. Dans ce cas, le générique n'indique que les noms des membres de l'équipe technique¹⁴⁴⁵. Pour les besoins du tournage du *Vengeur*, huit familles évenkes de la région de la Sym dans le territoire de Touroukhansk acceptent de participer, soit 32 personnes issues de cinq clans différents, venues avec tchoums et rennes¹⁴⁴⁶. Les noms des acteurs principaux là encore sont multiples. On trouve les noms de Vladimir Grigorievitch Boïarine (alias Boïarinov et Galitcha Baïaki), Kiril Ivanovitch Boïarine (alias Boïarinov, Dioungnotchou Baïaki ou Baïakine) et du chamane Ivan Ivanovitch Iviguine¹⁴⁴⁷.

Dans les films qui font cohabiter acteurs professionnels et acteurs ethniques, seuls les professionnels ont droit aux honneurs du générique. Celui d'*Igdenbou* annonce que le personnage du chamane est interprété par « le chamane du village de Naïkhine », que le personnage du père d'Igdenbou est incarné par un « Golde du village de Daerga », ou que le marchand chinois Ia-Chi-Ian est joué par un « charpentier chinois du village de Torgon », sans autre précision, alors que les acteurs professionnels (Li Ioun-Chen et Valentina Ten, qui incarnent les rôles principaux) sont clairement nommés (Fig. 78). Dans la perspective de réalisme et d'authenticité dans laquelle s'inscrivent les ethnografictions, peu importe finalement le nom des non-acteurs. C'est la nationalité et le lieu de résidence qui priment avant tout, non l'individu. Les génériques marquent la différence entre les acteurs professionnels et les acteurs ethniques.

¹⁴⁴³ Intertitre n° 20. Zajavlenie v Glavnyj repertuarnyj komitet « Xoču žit' », sans date, GFF 1/2/1/996/6.

¹⁴⁴⁴ Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 255 ; I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « “Indejcy Sibiri”: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2012).

¹⁴⁴⁵ Voir la liste de montage du film. GFF 1/2/1/957/10.

¹⁴⁴⁶ Raboči žurnal fil'ma « Mstitel' » 1930, CGALI SPB 168/1/11/16ob, 69ob. Il s'agit des clans évenks Bajaki, Čamba, Kima, Kemo et Kiltyna.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, CGALI SPB 168/1/11/79ob, 107ob, 108ob, 179. Le journal indique également le nom d'un certain Mažuli Lixačev. CGALI SPB 168/1/11/63ob.

Figure 78. Cartons du générique d'Igdenbou :
marquer la différence entre acteurs professionnels et acteurs ethniques.
 Captures d'écran, *Igdenbou*¹⁴⁴⁸

b) Entre « typages », « non-acteurs » et « autopersonnages »

Au sein de la recherche vers plus de vérité au cinéma, le recours à des acteurs ethniques non professionnels s'inscrit dans l'intense moment théorique autour de la question de l'acteur qui a lieu en URSS dans les années 1920¹⁴⁴⁹. Toutes les théories développées alors ont en commun le souhait de rompre avec l'acteur de théâtre¹⁴⁵⁰. Lev Koulechov entend former des comédiens, qu'il nomme « modèles [*naturščik*] », spécifiquement pour le cinéma¹⁴⁵¹. Le collectif artistique de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique) développe parallèlement des théories actorales qui tiennent du formalisme, de l'expressionnisme, de la psychanalyse et du futurisme¹⁴⁵². De son côté, le réalisateur Vsevolod Poudovkine est l'auteur de l'un des premiers ouvrages sur la technique de l'acteur de cinéma¹⁴⁵³.

¹⁴⁴⁸ Traduction des cartons : « Le chamane est interprété par le chamane du campement de Najxin ; JA-ŠI-JAN par un Chinois charpentier au campement de Torgon ; Igdenbu par (LI-JUN-ŠEN) ; son père par un Golde chasseur du campement de Daerga ; Mooja par Valentina Ten ».

¹⁴⁴⁹ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me*, Moscou, Znanie, 1971 ; François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Koulechov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

¹⁴⁵⁰ Pour un tour d'horizon des différentes écoles de jeu au cinéma, voir V. Turkin, *Kino-aktër*, Moscou, Kino-izdatel'stvo RSFSR, 1925 ; Evgenij Petrov, *Aktër pered kino-apparatom*, Moscou, Teakinopečat', 1929.

¹⁴⁵¹ Lev Kulešov, *Iskusstvo kino. Moj opyt*, Moscou, Tea-Kino-Pečat', 1929 ; Lev Koulechov, « Programme de l'atelier de cinéma expérimental du collectif d'enseignants de la classe de modèles », in François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur*, op. cit., pp. 17-24.

¹⁴⁵² Éric Schmulevitch, *La fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁴⁵³ V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Lear Publishers, New York, 1949. Le texte « Types instead of actors » reprend un discours fait à la Film Society à Londres le 3 février 1929 et publié en anglais dans *Film Technique* en 1935. Il faut signaler l'erreur de traduction : dans le texte original en russe, Pudovkin parle de « modèle » (« *Naturščik* vmesto aktera ») et non de « type » comme dans le texte anglais. Voir V. Pudovkin, *Sobranie sočinenij v trëx tomach*, t. 1, Moscou, Iskusstvo, 1974, pp. 181-184.

C'est la notion de « typage [tipaž] » qui se rapproche le plus du recours au non-acteur. Dans sa compréhension la plus courante en Union soviétique, beaucoup plus réduite que celle développée par le cinéaste Sergueï Eisenstein dans ses films¹⁴⁵⁴, le typage désigne plusieurs choses : la pratique qui consiste à caster un acteur non professionnel, sélectionné pour son aspect physique (son « type ») en ce qu'il correspond à un groupe ou une classe sociale ; le « type » physique attaché à un comédien ; l'acteur non professionnel lui-même¹⁴⁵⁵. Pratique répandue dans le cinéma soviétique des années 1920, elle peut être vécue comme une concurrence déloyale par les professionnels¹⁴⁵⁶. Le recours aux acteurs ethniques dans les ethnografictions déborde cependant le cadre restreint du typage qui ne prend en compte que l'aspect physique. En effet, dans la conception courante, un typage peut être dans la vie autre chose que son « type » physique le suggère. En revanche, la pratique du casting d'authentiques autochtones dans des films qui comprennent aussi une dimension ethnographique sur les peuples filmés sert avant tout la vraisemblance¹⁴⁵⁷. Elle traduit la volonté de présenter de manière « ethnographiquement correcte » les différentes nationalités de l'Union. Il s'agit dans ce cas de faire jouer au protagoniste la personne qu'il est dans la vie du point de vue ethnique (un Toungouse joue un Toungouse, un Tchouktche joue un Tchouktche) afin d'« importer » cette ethnicité à l'écran. Il faut cependant noter que cette règle ne semble pas toujours s'appliquer dans le cas des figurants. Dans *Le Toungouse de Khènytchar*, ceux-ci sont recrutés selon la méthode du typage physique uniquement : ainsi des non-acteurs khantys, mongols ou coréens incarnent des Évenks, au grand dam du Comité du Nord qui en fait le reproche aux auteurs¹⁴⁵⁸. Dans le cas du *Vengeur*, les cinéastes font appel à des étudiants de l'Institut des peuples du Nord lors du tournage des scènes supplémentaires en studio à Leningrad¹⁴⁵⁹. On peut penser que ces figurants sélectionnés à Leningrad ne sont pas

¹⁴⁵⁴ Sur la pratique du typage dans l'œuvre d'Èjzenštejn, voir Barthelemy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, pp. 80-83 ; V.M. Tereškovič, *Èvoljucija vzgljadov S.M. Èjzenštejna na iskusstvo aktëra. Ot tipaža – k aktëru*, Moscou, VGIK, 1988 ; Francesco Pitassio, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *Cinémas*, Vol. 11, n° 2-3, 2001, pp. 199-224.

¹⁴⁵⁵ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me, op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁴⁵⁶ Voir un article de *Sovetskij èkran* qui met en opposition les « typages » et les acteurs en quête d'emploi à la bourse du travail de l'acteur à Moscou à la fin des années 1920. N. Kal'ma, « Na akterskoj birže », *Sovetskij èkran*, n° 17, 24 avril 1928, pp. 6-7.

¹⁴⁵⁷ Voir à propos du casting de *Tempête sur l'Asie* Amy Sargeant, *Vsevolod Pudovkin. Classic films of the Soviet Avant-Garde*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 125.

¹⁴⁵⁸ Courrier de Suslov au président du Comité du Nord, « Tungus-Xanyčary » [sic], sans date, GFF 1/2/1/957/9-9ob.

¹⁴⁵⁹ *Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' »*, 1930. CGALI SPB 168/1/11/107ob. Il faut noter que ces scènes sont tournées sous la supervision de Suslov, qui avait reproché aux auteurs du *Toungouse de Khènytchar* leur « impureté » ethnique et ne semble pas s'en émouvoir ici.

tous évènements comme l'exige leurs personnages. Aussi l'exigence de « correspondance ethnique » entre acteurs ethniques et personnages semble-t-elle réservée aux premiers rôles.

Dans les années 1920, certains théoriciens soviétiques de l'acteur de cinéma reconnaissent que, dans un souci de réalisme, le mieux est de « jouer soi-même », c'est-à-dire quelqu'un de sa classe sociale, de son âge, et d'un caractère proche du sien. Notons qu'ils n'évoquent pas la dimension ethnique. Cependant, « l'homme de la rue » n'est pas considéré assez expressif pour le cinéma : il n'est pas discipliné et son expressivité ne serait qu'inconsciente. Aussi, l'acteur professionnel est-il toujours préféré dans les théories, même s'il est recommandé à celui-ci de se spécialiser dans un « ciné-masque [*kino-mask*]

Dans l'histoire du cinéma, le recours aux non-acteurs répond souvent au souhait d'avoir un discours social sur le monde environnant, comme le théorise Siegfried Kracauer dans ses « Remarques sur l'acteur¹⁴⁶² » prenant en exemple les cas de l'Union soviétique postrévolutionnaire et de l'Italie postfasciste. De manière plus large, le non-acteur est vu comme un moyen d'introduire de la « vérité » au cinéma. Il est, selon la chercheuse Jacqueline Nacache, « l'acteur idéal du cinéma où sont censées s'effacer les marques théâtrales du jeu¹⁴⁶³ » et « présente aussi l'avantage de n'être que de passage, un pied dans le cinéma, l'autre dans la réalité¹⁴⁶⁴ ». Le besoin de saisir des pans de réalité au cinéma serait résolu par l'utilisation de personnes qui sont *une part de cette réalité*¹⁴⁶⁵, elle-même incarnée dans le corps du non-acteur. Dans cette pratique, le personnage filmique renvoie à la personne qui l'incarne. Comme dans le cas des « personnages » ou « acteurs » de documentaires, le non-acteur est souvent un « autopersonnage », selon le terme retenu pour qualifier ces acteurs occasionnels, exempts de « substrat intertextuel¹⁴⁶⁶ » (*i.e.* ce que nous savons sur les acteurs).

¹⁴⁶⁰ V. Turkin, *Kino-aktër*, *op. cit.*, pp. 30-38 ; Evgenij Petrov, *Aktër pered kino-apparatom*, *op. cit.*, pp. 40-49.

¹⁴⁶¹ Pamela Robertson Wojcik, « Typecasting », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, pp. 223-249. Je renvoie à cet article pour une discussion comparative sur le typage à Hollywood et en Union soviétique. Voir également Ezra W. Zuckerman, Tai Young Kim, Kalinda Ukanwa and James von Rittmann, « Robust Identities or Nonentities? Typecasting in the Feature Film Labor Market », *American Journal of Sociology*, Vol. 108, n° 5, 2003, pp. 1018-1074.

¹⁴⁶² Siegfried Kracauer, *Theory of film. The Redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, pp. 98-99.

¹⁴⁶³ Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 131.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*

¹⁴⁶⁵ Siegfried Kracauer, *Theory of film*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁶⁶ Selon la formule de Maxime Scheinfeigel, cité par Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, *op. cit.*, p. 95.

L'autopersonnage convoque les deux ordres de réalité habituellement distingué par le cinéma : le profilmique, qui désigne toutes les manifestations concrètes d'une volonté de production cinématographique de sens (jeu des acteurs, maquillage, mise en scène) y compris dans le documentaire (dispositif d'interview), et l'afilmique, qui revoie à l'ensemble des données du réel non affectées par le filmage (ce qui existe hors la caméra)¹⁴⁶⁷. Dans le cas des autopersonnages, comme dans celui des acteurs ethniques soviétiques, le profilmique est directement indexé sur l'afilmique, à la différence près que les non-acteurs, choisis pour leur type, récitent un texte et ne prononcent pas leur propre discours. Employé dans un film de fiction, le non-acteur apporte avec lui les qualités de l'autopersonnage et brouille les limites entre fiction et documentaire. Il introduit de la « vérité » documentaire dans la fiction et ce, même dans les cas, fréquents pour les ethnografictions soviétiques, où certaines scènes sont tournées en studio. En effet, les acteurs ethniques ne tournent pas seulement sur place. La plupart du temps, la production les fait voyager jusqu'au studio dans les grands centres urbains pour tourner des scènes en intérieur. C'est le cas de Lazare Likhatchev, qui travaille un temps au studio Kino-Sibir à Novossibirsk, des Évenks Vladimir Boïarine, Kiril Boïarine et Ivan Iviguine et de cinq acteurs nanaïs emmenés à Leningrad pour les tournages du *Vengeur* et du *Feu* respectivement¹⁴⁶⁸. La part de réalité documentaire incarnée par ces acteurs est « exportable » hors des limites géographiques des territoires nationaux, même si le travail en studio avec des non-professionnels peut s'avérer difficile à cause de la spécificité du lieu. Comme le note Milman-Krimer à propos du *Vengeur* :

Du fait que l'acteur principal, le Toungouse [Évenk] Dioungnotchou Baïakine [Kiril Boïarine], n'a jamais tourné en studio et est très effrayé par les bruits, les lumières vives et toutes les particularités inhérentes au tournage en studio, il faut répéter de très nombreuses fois et le travail est très lent¹⁴⁶⁹.

En dépit de ces problèmes organisationnels, les acteurs ethniques sont indispensables pour fabriquer l'« authenticité » nécessaire aux ethnografictions (Fig. 79).

¹⁴⁶⁷ Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p. 45.

¹⁴⁶⁸ M. Mann, « Tungus s Xènyara », *Sovetskij èkran*, n° 12, 19 mars 1929, p. 5 ; S. Argonskij, « Iz gluši taežnoj: kino-èkspedicija po fil'me "Mstitel'" », *Kino-front*, n° 37, 4 août 1930, reproduit par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « "Indejcy Sibiri": Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », art. cit. ; Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/79ob, 107ob ; Anonyme, « V strane gol'dov », art. cit.

¹⁴⁶⁹ Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/79ob.

Figure 79. Les acteurs évenks parmi les membres de l'équipe de tournage du *Vengeur* (1930) au studio de Leningrad : (de g. à dr.) en costume évenk Vladimir Boïarine, Ivan Iviguine et Kiril Boïarine (à g.) ; (de g. à dr.) en costume évenk Kiril Boïarine, Ivan Iviguine, Vladimir Boïarine (à dr.).

Archives de Rachel Milman-Krimer, CGALI SPB 168/1/12/124 et 168/1/12/122

En cela, le non-acteur contribue à la constitution de la « créature cinématographique », au sens donné par Christian Viviani, dans une optique que Kracauer rapproche du phénomène de la star. En effet, cette dernière joue un personnage filmique identique au sien à la ville ou développé à partir du sien, le plus souvent à l'aide d'experts en publicité et en maquillage¹⁴⁷⁰. Le non-acteur se distingue néanmoins de la star par plusieurs aspects. D'abord, parce qu'il ne devient jamais star, son « rôle » ou sa *persona* n'étant visiblement pas aussi reproductible que son homologue célèbre¹⁴⁷¹. Sa fonction se rapproche alors de celle du figurant ou de l'acteur de complément à qui s'applique le principe physiognomonique de « la tête de l'emploi » : vivre et non jouer¹⁴⁷², à la différence près que ce figurant peut être un premier rôle.

c) Les acteurs ethniques dans le contexte soviétique

S'il n'est pas théorisé en tant que tel par les Soviétiques, l'emploi des acteurs ethniques correspond pourtant à une pratique cinématographique non marginale. Il s'inscrit plus généralement dans le recours aux non-acteurs, qui est loin de se limiter à l'Union soviétique¹⁴⁷³. En ce qui concerne les peuples autochtones, le premier film au casting entièrement autochtone semble avoir été tourné aux États-Unis dès 1913 : *Hiawatha* réalisé

¹⁴⁷⁰ Siegfried Kracauer, *Theory of film*, op. cit., p. 99.

¹⁴⁷¹ Lola G. Yoakem, « Casting », *Film Quarterly*, Vol. 12, n° 2, 1958, pp. 36-42.

¹⁴⁷² Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, op. cit., p. 98. Sur la physiognomonie au cinéma, voir Yann Calvet, « Physiognomonie et photogénie », in Gérard-Denis Farcy, René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2001, pp. 301-310.

¹⁴⁷³ On peut citer le cas du néo-réalisme italien de l'après-guerre ou encore les théories du cinéaste français Robert Bresson qui reprend le terme de « modèle » pour nommer ses non-acteurs.

par Frank E. Moore¹⁴⁷⁴. On peut citer également la carrière exemplaire de l'actrice amérindienne Lillian St. Cyr¹⁴⁷⁵, de fait professionnelle, qui joue dans un nombre impressionnant de films « proto-westerns » dans les années 1910. Au début des années 1930, le cinéma expéditionnaire « joué » est particulièrement en vogue. L'explorateur et anthropologue danois Knud Rasmussen¹⁴⁷⁶ écrit un scénario qu'il place dans un décor « documentaire » à Angmagssalik avec des non acteurs autochtones groenlandais dans son film *Les Noces de Palo* (*Palos Brudefaerd*, 1934)¹⁴⁷⁷. Hollywood n'est pas en reste avec plusieurs films scénarisés, tournés sur place avec des acteurs autochtones professionnels et/ou non professionnels, tel *L'Ennemi silencieux* (*The Silent Enemy*, H.P. Carver, 1930¹⁴⁷⁸) sur les Amérindiens, *Igloo* (Ewing Scott, 1932¹⁴⁷⁹) et *Eskimo* (W.S. Van Dyke, 1933¹⁴⁸⁰), tous deux sur les Inuits. Si le phénomène est mondial et connu en URSS¹⁴⁸¹, il prend une coloration spécifique en URSS du fait de la position soviétique en matière de droit des peuples qui s'incarne dans sa politique des nationalités.

Pensant la pratique en termes politiques, Walter Benjamin considère que le non-acteur qui joue son propre rôle au cinéma n'est rien moins qu'une marque de participation démocratique au film¹⁴⁸². Appliqué au cas soviétique, employer d'« authentiques » autochtones au lieu d'acteurs professionnels permet de traduire concrètement la politique soviétique des nationalités en offrant une place et la possibilité d'une participation active à ces

¹⁴⁷⁴ Angela Aleiss, « What Was the First Feature Film With an All-Native Cast? », *Indian Country Media Network*, 24 mars 2015, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/what-was-the-first-feature-film-with-an-all-native-cast/> (consulté le 15 février 2017).

¹⁴⁷⁵ St. Cyr Lillian, de son nom de scène Red Wing ou Princess Red Wing (1884-1974). Membre de la nation Winnebago, elle débute avec son mari James Young Deer en tant que consultante et actrice pour David W. Griffith en 1909. Elle devient célèbre sous le nom de Red Wing dans les productions « indiennes » de la compagnie Pathé Frères et surtout grâce à son rôle dans *The Squaw Man* (1914, Cecil B. DeMille). Sa carrière au cinéma décline à partir des années 1920. Angela Aleiss, « 100 Years Ago: Lillian St. Cyr, First Native Star in Hollywood Feature », *Indian Country Media Network*, 24 février 2014, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/100-years-ago-lillian-st-cyr-first-native-star-in-hollywood-feature/> (consulté le 15 février 2017).

¹⁴⁷⁶ Rasmussen Knud Johan Victor (1879-1933). Fils d'un missionnaire danois et d'une Inuite, il a grandi au Groenland. Il étudie la culture inuite jusqu'à sa mort lors de nombreuses expéditions d'exploration. Sa plus longue expédition le mène du Groenland en Alaska.

¹⁴⁷⁷ Ebbe Volquardsen, « From Objects to Actors: Knud Rasmussen's Ethnographic Feature Film *The Wedding of Palo* », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice, op. cit.*, pp. 215-221.

¹⁴⁷⁸ Avec les acteurs autochtones : Chief Yellow Robe, Chief Buffalo Child Long Lance, Molly Spotted Elk, Chief Akawanush.

¹⁴⁷⁹ Avec les acteurs autochtones : Chee-Ak [Ray Mala], Kyatuk, Lanak, Nan-Shuk.

¹⁴⁸⁰ Avec Ray Mala dans le rôle principal et un casting non autochtone pour les autres rôles (Lulu Wong Wing, Lotus Long, Edgar Dearing, Peter Freuchen, Edward Hearn).

¹⁴⁸¹ Voir l'entrefilet qui relate le recrutement d'Amérindiens pour le western états-unien *Hearts of the West* (1925, réalisateur inconnu). Anonyme, « Budušćie "zvezdy" », *Sovetskij èkran*, n° 52, 27 décembre 1927, p. 14.

¹⁴⁸² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017).

peuples au sein de la construction socialiste (ici transcodée en construction d'un objet filmique). On retrouve ici la conception de Khersonski, critique enthousiaste de *Nanouk* et promoteur de sa méthode de tournage sans acteurs professionnels, dans laquelle il voyait dès 1924 une manière de faire des films *avec le peuple*¹⁴⁸³. Cependant, avec les « petits peuples du Nord », cette « indigénisation cinématographique » n'ira pas jusqu'à la promotion de cinéastes (réalisateurs ou scénaristes), comme c'est le cas pour d'autres nationalités au même moment (même si le processus se heurtera rapidement à un plafond de verre)¹⁴⁸⁴. En se limitant aux acteurs, cette politique réaffirme le statut de « derniers parmi les égaux¹⁴⁸⁵ » dévolu aux peuples autochtones.

Dans le cinéma soviétique, la tendance à recourir à des acteurs ethniques n'est pas propre aux films mettant en scène des peuples du Nord. Le célèbre *Tempête sur l'Asie/Le Descendant de Gengis Khan* (*Burja nad Aziej/Potomok Čengisxana*, Vsevolod Poudovkine, 1928), tourné dans la République bouriatio-mongole, met en scène des figurants bouriates et prend pour acteur principal Valéry Inkijinoff¹⁴⁸⁶, premier acteur professionnel bouriate, exception à la règle en ce qu'il réunit ici les qualités de l'authenticité ethnique et de la technique actorale professionnelle. On peut encore citer des films aussi différents que *Seule* (*Odna*, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 1931), dont l'action se passe dans l'Altaï et qui a aussi recours à des non-professionnels altaïens, ou le film *À travers les larmes* (*Skvoz' slězy*, Grigori Gritcher-Tcherikover, 1928), tourné dans un véritable *shtetl* juif de la Zone de résidence. La pratique s'étend aux Russes mêmes dans le cas des *Commères de Riazan* (*Baby rjazanskie*, [parfois traduit *Le Village du péché*] Olga Preobrajenskaïa, Ivan Pravov, 1927)¹⁴⁸⁷. Cet emploi d'acteurs non professionnels recrutés sur place permet de réaliser une économie financière¹⁴⁸⁸. Mais, si l'on considère l'investissement conséquent de moyens matériels (expédition) et/ou de temps (négociations permanentes autour de questions de différence

¹⁴⁸³ Xris. Xersonskij, « Teatr i iskusstvo. Pervye šagi Goskino (Itogi sesona) », *Izvestija*, 29 juin 1924, p. 6. Voir le chapitre 1.

¹⁴⁸⁴ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient*, op. cit., pp. 75-81. Voir également Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit.

¹⁴⁸⁵ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 301.

¹⁴⁸⁶ Inkižinov Valerij (Valerian) Ivanovič (1895-1973). D'abord acteur de théâtre, Inkižinov devient metteur en scène pour divers studios soviétiques dans les années 1920. Il joue plusieurs rôles au cinéma jusqu'à son film le plus connu *Tempête sur l'Asie* en 1928. En 1930, lors d'un voyage en France pour étudier le cinéma parlant, il ne rentre pas en URSS. Suite à cette émigration, Inkižinov entame une carrière d'acteur en Europe. Il joue dans des films aussi divers que *La Tête d'un homme* (Julien Duvivier, France, 1932), *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, RFA-Italie-France, Fritz Lang, 1959), *Le Géant à la cour de Kublai Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, Riccardo Freda, Italie-France, 1961) ou la série télévisée *Les Chevaliers du ciel* (ORTF, France, 1967-1968). Voir G. Rybina, B. Drjuon, *Burjat Valerij Inkižinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajn, 2007.

¹⁴⁸⁷ O. Višnevskaja, « Kak snimalis' "Baby rjazanskie" », *Sovetskij èkran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4.

¹⁴⁸⁸ Cloé Drieu, *Fictions nationales*, op. cit., p. 170. Sur les rétributions des acteurs et collaborateurs autochtones sur les tournages, voir *infra*.

culturelle), on peut relativiser cette économie et penser que recruter ces acteurs sert surtout à faire participer les différents peuples de l'Union au grand projet soviétique. En retour, l'utilisation des acteurs non professionnels locaux offre une vision des peuples soviétiques qui se veut authentique (Fig. 80).

Figure 80. Photo de tournage du *Feu en Extrême-Orient*.

Archives de Mark Donskoï, RGALI 3047/1/67/18.

D'un autre côté, l'emploi d'acteurs autochtones contredit le discours de l'« ethnologie d'urgence » (fixer sur pellicule les peuples « en voie de disparition [vymirajuščie] ») qui prévalait quelques années auparavant. Un article de 1925, titré « Le cinéma et l'ethnographie », précisait qu'il fallait étudier au plus vite « les peuples ayant conservé jusqu'ici les traits de leur mode de vie plus ou moins intouchés [et qui] du fait de la Révolution [étaient en train de disparaître] sans laisser de traces¹⁴⁸⁹ ». Quelques années plus tard, l'emploi d'acteurs issus de ces peuples, ici présentés ouvertement comme agents actifs de la production du film et non plus membres de sociétés moribondes, vient contrer le discours de l'extinction historique. À l'inverse, l'emploi des acteurs ethniques opère comme

¹⁴⁸⁹ K. Oganezov, « Kino i ètnografija », *Sovetskij èkran*, art. cit., p. 11.

un argument au service de la rhétorique du sauvetage des peuples autochtones par les Soviétiques et la Révolution.

d) Des « acteurs nés » sans carrière

L'utilisation d'acteurs non professionnels est unanimement saluée par la presse. Le film *Le TOUNGOUSE DE KHÈNYTCHAR* est jugé particulièrement intéressant car il utilise « d'authentiques habitants de la taïga¹⁴⁹⁰ ». L'acteur ethnique Lazare Likhatchev, en particulier, concentre tous les éloges pour sa spontanéité et son jeu plein de relief¹⁴⁹¹. De son côté, Bek-Nazarov souligne que le chamane de Naïkhine montre un don particulier pour la comédie du fait de sa pratique chamanique, qu'il rapproche du théâtre : « Le chamane était un acteur né, habitué depuis longtemps à *faire semblant* devant ses congénères. Il exécutait chacune de nos demandes avec un grand plaisir et, je dirais, avec une “inspiration artistique [*tvorčeskoe vdoxnovenie*]”¹⁴⁹² ». Les spécialistes convoqués pour donner leur expertise sont tout aussi enthousiastes¹⁴⁹³. Les exemples où la presse s'enthousiasme pour le talent des « non-acteurs » sont nombreux et il serait fastidieux de citer toutes les occurrences où l'on parle d'« acteurs nés » à leur propos¹⁴⁹⁴. Un reportage de la revue *Sovetskij èkran* sur le tournage du *TOUNGOUSE DE KHÈNYTCHAR* va jusqu'à décrire l'attitude très professionnelle de Likhatchev pendant les répétitions¹⁴⁹⁵. C'est cependant là qu'on touche aux limites de l'acteur ethnique : individu et personnage se confondent si bien qu'on ne sait plus distinguer ce qui relève du jeu et ce qui est propre à l'individu. À la fois « authentique » et « acteur né », Lazare Likhatchev est, de manière paradoxale, loué pour son talent actoral alors qu'il est

¹⁴⁹⁰ Lev Šatov, « Tungus s Xènyčara », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 4.

¹⁴⁹¹ B.M., « Sibirskij igrovoj fil'm », *Sibirskie ogni*, n° 3, 1930, reproduit par I.E. Maksimova, Ju.V. Klicenko, « “Indejcy Sibiri”: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2012). Voir également Lev Šatov, « Tungus s Xènyčara », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 4.

¹⁴⁹² Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissera*, op. cit., p. 175. Les italiques sont de moi.

¹⁴⁹³ Dans le cas du *TOUNGOUSE DE KHÈNYTCHAR*, Suslov, du Comité du Nord, approuve le choix d'un acteur ethnique pour le rôle principal et trouve son jeu épatant. De son côté, la Société pour l'étude de la Sibérie qualifie les acteurs indigènes de « précieuse découverte ». Courrier de Suslov au président du Comité du Nord, « Tungus-Xanyčary » [sic], sans date, GFF 1/2/1/957/9 ; Courrier de la section cinématographique du Bureau central de *kraevedenie* de la Société pour l'étude de l'Oural, la Sibérie et l'Extrême-Orient au Glavrepertkom, 27 octobre 1929, GFF 1/2/1/957/7.

¹⁴⁹⁴ La revue du Comité du Nord, *Sovetskij Sever*, complimente les auteurs du *Vengeur* pour leur riche matériel ethnographique et le jeu formidable des « indigènes » interprétant les personnages. P. Ustjugov, « Otzyv o kino-fil'me “Mstiteľ” », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 121-124. La *Komsomol'skaja Pravda* estime de même que le vieux Tchouktche Èlip, engagé par Litvinov pour un second rôle, se révèle un « acteur doué ». D. R., « Snežnymi tropami Čukotki. Po rasskazam učastnikov poljarnoj kinoèkspedicii », *Komsomol'skaja Pravda*, 27 novembre 1933, p. 4. Un document de visionnage (issu par le Glavrepertkom ?) du film *Ming* loue le jeu des enfants acteurs non professionnels tofalars. Zaključenie po promostru fil'ma « Ming » 28 février 1932 (?) signatures illisibles (bas du document déchiré). GFF 1/2/1/523.

¹⁴⁹⁵ M. Mann, « Kartinka-ljudi », *Sovetskij èkran*, n° 23, 11 juin 1929, p. 13.

censé n'incarner que lui-même. On voit ici que, derrière la spontanéité attribuée au non-acteur, se loge quand même une place pour l'individu et sa capacité à jouer la comédie.

Cet enthousiasme de l'authenticité ajoute une couche de confusion entre le personnage filmique et l'acteur qui l'interprète, entre afilmique et profilmique. Ainsi journalistes et techniciens sur le tournage du *Toungouse* nomment régulièrement Lazare Likhatchev par le nom du héros, Keveboul Kima (quelquefois déformé en Kevebel ou Kalbouvyi Kima)¹⁴⁹⁶. Dans cette confusion, la créature cinématographique ramène sans cesse l'acteur à son type et le fait fusionner avec son personnage. Le cas de Lazare Likhatchev/Keveboul Kima illustre bien le phénomène de l'autopersonnage appliqué à la fiction. Aux yeux des spectateurs, le non-acteur Lazare Likhatchev n'incarne pas le personnage Keveboul Kima, il *est* Keveboul Kima (Fig. 81). Il est cette partie du réel que le film veut saisir. La presse qui reçoit le film, en particulier à l'étranger (le film sort aux États-Unis et en Allemagne¹⁴⁹⁷), ne fait d'ailleurs aucune différence entre l'acteur et le personnage : la presse new-yorkaise ne le nomme pas autrement que Keveboul Kima, authentique « indigène de la tribu des Toungouses¹⁴⁹⁸ ». Cette logique de fusion acteur-personnage « contamine » parfois les acteurs professionnels. Ainsi, l'acteur Li Ioun-chen est confondu avec son personnage Igdenbou dans le film éponyme : dans un article de presse, il est tout simplement désigné comme le « courageux chasseur et pêcheur golde Igdenbou¹⁴⁹⁹ », alors que le nom de l'interprète, qui plus est non autochtone (il est chinois), est clairement indiqué au générique¹⁵⁰⁰.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.* ; M. Mann, « Tungus s Xènyčara », *Sovetskij èkran*, n° 12, 19 mars 1929, p. 5. Voir également le témoignage écrit dans les années 1960 par Sergej Nikolaevič Perlov, alors journaliste et assistant réalisateur sur le tournage du *Toungouse de Khènytchar* reproduit dans Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri, op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁹⁷ Sous les titres *Law of the Siberian Taiga* et *Das Gesetz des Taiga*.

¹⁴⁹⁸ Anonyme, « The New Photoplays "The Law of the Siberian Taiga", a Russian Film – "Golden Dawn" », *New York Sun*, 29 juillet 1930. Voir également Anonyme, « A Tense Russian Drama. Kevebul-Kima excels as hero of "Law of the Siberian Taiga" », *The New York Times*, 28 juillet 1930 ; Anonyme, (sans titre), *New York American*, 28 juillet 1930 ; William Boehnel, « Siberian Hunger in Soviet Film », *New York Telegram*, 29 juillet 1930 ; Quinn Martin, « Snows and Propaganda », *New York World*, 29 juillet 1930.

¹⁴⁹⁹ L. Vaks, « Upor na fakty ("Igdenbu") », journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/354/31.

¹⁵⁰⁰ Par ailleurs, un document technique de présentation du film sans date est sans équivoque sur la qualité d'« artiste », c'est-à-dire de comédien, de Li Jun-šen. GFF 1/2/1/354/27.



Figure 81. Acteurs ethniques et autopersonnages : l'acteur Lazare Likhatchev (à dr.) identifié dans la légende par le nom de son personnage Kalbuvyl-Kima [sic].

Photo parue dans *Sovetskij ekran*, n° 23, juin 1929¹⁵⁰¹

Le cas des autochtones du Nord recrutés pour les ethnografictions montre que la pratique du casting par type enferme de fait les acteurs ethniques dans un rôle unique. Le discours de l'authenticité les condamne à la marginalité en tant qu'acteurs. Aucun des acteurs ethniques étudiés ici ne connaîtra une carrière d'acteur ni même ne tournera dans un autre film et ce, en dépit des souhaits éventuels des intéressés. C'est ainsi qu'Èlip, « premier acteur tchouktche¹⁵⁰² » selon la presse, ayant pris goût à l'actorat suite à sa participation au tournage de *Je veux vivre* en 1933, souhaite quitter sa Tchoukotka natale pour parfaire son art de comédien à Moscou (Fig. 82). Les cinéastes le laissent néanmoins sur place à son rêve d'« organiser une troupe permanente de comédiens tchouktches¹⁵⁰³ ». Malheureusement pour la carrière d'Èlip, d'ici à la fin de la décennie, le cinéma soviétique cessera d'employer des non-acteurs pour leur préférer des comédiens professionnels¹⁵⁰⁴. Le destin des acteurs ethniques se perd dans l'obscurité de l'anonymat après leur unique expérience

¹⁵⁰¹ Traduction de la légende : « Photo du film *Le Tougouse de Khènytchar* d'après un récit de M. Nikitin. Réalisateur : M. Bol'shintsev [sic]. Opérateur : A. Azogin. Production : Kino-Sibir'. Sur le tournage, le Tougouse Kalbuvyl-Kima et la Tougouse Majnul', qui interprètent les rôles principaux. »

¹⁵⁰² D. R., « Snežnymi tropami Čukotki. Po rasskazam učastnikov poljarnoj kinoèkspedicii », art. cit.

¹⁵⁰³ *Ibid.* Voir également GASO R-2581/1/93/51 cité par I.A. Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg*, op. cit., p. 119.

¹⁵⁰⁴ Voir *infra*, chapitre 8.

cinématographique. Cette limitation de leur « carrière » à un seul et unique rôle rend leur fonction à la fois très proche de celui de l'autopersonnage de documentaire et de l'idéal stanislavskien de « jouer soi-même ». Mais, si leur participation au produit filmique est extrêmement circonstanciée et éphémère, elle n'en reste pas moins terriblement importante : ils sont les seuls autochtones avant des décennies à jouer dans des films.



Figure 82. Èlip, « premier acteur tchouktche »
Photo parue dans *Komsomol'skaja Pravda*, 27 novembre 1933

Comme on le voit, pour les cinéastes, tourner avec d'« authentiques » autochtones permet de résoudre la critique de la facticité attribuée aux acteurs professionnels et d'insérer une dimension documentaire dans des films de fiction. Cependant, il faut aussi interroger la question depuis un autre point de vue : pour quelles raisons les autochtones filmés acceptent-ils de se transformer en acteurs ?

B) Participer à un tournage : la pratique vue du côté des autochtones

a) Un travail comme un autre et une expérience de sociabilité

Si l'on s'intéresse aux raisons qui poussent ces autochtones à participer à ces tournages de film, le motif économique pourrait être une première raison très prosaïque. En effet, les acteurs des ciné-expéditions comme des ethnografictions sont rétribués de diverses manières. L'argent circule au sein des sociétés autochtones, à la grande surprise des cinéastes de Kino-Sibir qui pensent s'aventurer dans un territoire coupé du monde pour le tournage du *Toungouse de Khènytchar* : ils emportent avec eux une valise de pièces, subodorant à tort que

l'argent papier n'a pas cours dans le Nord¹⁵⁰⁵ ! Quand les acteurs sont payés en argent, ils touchent entre 2,50 et 3 roubles par jour¹⁵⁰⁶, ce qui correspond aux tarifs réservés aux figurants et reste bien moins payé qu'un rôle principal¹⁵⁰⁷. Ils peuvent également être rémunérés en « nature ». Cadeaux (notamment le tabac, quelquefois des carabines) et nourriture (le thé et le sucre) sont très souvent échangés contre la participation au tournage¹⁵⁰⁸.

Ces échanges peuvent revêtir des significations différentes pour les deux parties. Selon Litvinov, les habitants oudégués de Doki, dans le pays de l'Oussouri, ne comprenaient pas ses indications (« prêts », « action ») et refusaient tout d'abord de se prêter au tournage. Aussi, le cinéaste a-t-il dû en passer par un contrat écrit de travail pour les convaincre de tourner (contre 2,50 roubles par jour)¹⁵⁰⁹. Ce que Litvinov décrit comme une « ruse [*xitrost'*]¹⁵¹⁰ » de sa part pour arriver à ses fins peut être interprété plus simplement comme la mise en place d'une relation d'échange, selon des termes négociés qui satisfont les deux parties. Les rétributions s'effectuent ainsi en prenant en compte les termes des filmés, qui peuvent rompre le contrat s'ils estiment n'avoir pas été respectés. Comme le relate Mark Donskoï à propos du tournage du *Feu* :

[...] soudain, il apparaît que nos Goldes [Nanaïs] sont fâchés et ne veulent plus tourner. On finit par trouver de quoi il retourne. En fait, c'est parce que, ayant tourné dans une habitation, nous avons payé seulement les participants et que nous aurions dû payer l'« âme » de bois, décédée peu avant et qui git à cet endroit. Et pas seulement la payer, mais la nourrir encore ! Nous avons dû payer cette « âme », la nourrir de galettes et, de nos propres mains, lui faire fumer le « makhorka¹⁵¹¹ » de la pipe du réalisateur¹⁵¹².

¹⁵⁰⁵ Sergej Perlov, cité par Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 257.

¹⁵⁰⁶ Ven. Jadin, Leonid Zalkind, « Lesnye ljudi », *Sovetskij ekran*, n° 51, 18 décembre 1928, pp. 8-9 ; Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 257. Mark Donskoï, le réalisateur du *Feu*, révèle que ses acteurs nanaïs sont rétribués, mais il ne précise pas combien, « V strane gol'dov », art. cit., p. 2.

¹⁵⁰⁷ Denise Youngblood indique que les tarifs moyens à la journée à cette époque pour un acteur de cinéma sont de 3,50 roubles pour un figurant, 6-7,50 roubles pour un rôle avec texte et 10-20 roubles pour un premier rôle.

Denise J. Youngblood, *Movies for the masses*, op. cit., p. 101.

¹⁵⁰⁸ Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », art. cit., p. 72 ; « V strane gol'dov », art. cit., p. 2 ; Stenogramma Leningradskij lektorij : obsuždenije novogo fil'ma fabriki Mosfil'm « Devuška s Kamčatki », 20 mars 1937. RGALI 1966/1/183/63ob.

¹⁵⁰⁹ GASO 2581/1/93/18, cité par I.A. Golovnev, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg*, op. cit., p. 142. Golovnev reproduit l'interprétation de Litvinov dans son analyse de la méthode de tournage du réalisateur.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ Tabac de qualité inférieure.

¹⁵¹² Anonyme, « V strane gol'dov », art. cit., p. 2.

La plupart du temps cependant, les archives ne renseignent pas sur la nature exacte de la rétribution des acteurs et collaborateurs autochtones.

Au-delà du motif économique, participer à un tournage de film peut relever d'une simple activité sociale plaisante. C'est l'hypothèse que fait la chercheuse Catherine Russel lorsqu'elle s'interroge sur les motivations des autochtones kwakiutl à participer au tournage de la fiction *Au pays des chasseurs de tête* en Amérique du Nord en 1914¹⁵¹³. Cette hypothèse, malgré son aspect particulièrement spéculatif, semble pouvoir s'appliquer au cas des ethnografictions soviétiques. Si aucune source ne la corrobore de manière directe, on peut néanmoins, grâce à la lecture à rebours des récits des cinéastes, voir s'exprimer la sociabilité des personnes filmées en « négatif ». En effet, quand les cinéastes ne respectent plus les règles de sociabilité des sociétés filmées, les acteurs ou collaborateurs cessent de participer. C'est ce qui se passe en Tchoukotka, au grand dam de l'assistant réalisateur Smirnitski, qui relate :

Une quantité illimitée de porteurs, d'ouvriers-porteurs de miroir [*rabočij-zerkal'sčik*], d'interprètes, de figurants, d'acteurs de complément venaient chaque jour sur le tournage. Il fallait fournir toute cette foule en thé [*poit' čaem*], la régaler en tabac, témoigner à tous sympathie et amitié selon un ordre établi, sinon nous courions le risque qu'un beau jour ces gens si nécessaires ne viennent pas et fassent échouer le tournage. Nous en avons fait l'amère expérience. À cause de l'ardeur de l'un de nous sur le tournage, une fois, nos Tchouktches se sont renfrognés, se sont réunis en silence et sont partis, nous abandonnant à notre triste sort. Pour une raison X, il n'y avait plus d'essence pour faire chauffer le thé des porteurs. Le jour suivant, pas un seul d'entre eux n'est venu sur le tournage. Il a fallu faire le tour des villages des environs, s'expliquer, supplier et même s'excuser. Le travail avec les indigènes, qui régule les relations dont dépend le succès du travail, était une affaire difficile¹⁵¹⁴.

La participation des autochtones aux tournages de film peut ainsi s'expliquer assez banalement comme remplissant une fonction de travail rétribué ou, si on l'envisage sous un aspect moins uniquement matériel, comme une forme de sociabilité. Dans les deux cas, la collaboration s'inscrit dans une forme d'échange entre les deux parties.

¹⁵¹³ Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, op. cit., p. 113 (voir en particulier le chapitre 5 « Playing Primitive », pp. 98-115).

¹⁵¹⁴ Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », art. cit., p. 72.

b) Réappropriations dans l'espace du film

L'espace du film peut également devenir le lieu d'une certaine forme de réappropriation. Au sein de la modernité soviétique, certains attributs de l'autochtonie sont perçus comme des reliquats d'un passé qui est autorisé dans le film, mais interdit dans la vie quotidienne. La modernité soviétique n'accepte pas les « survivances » du passé et les traque. La rhétorique de l'authenticité exige cependant de mettre en scène l'altérité ethnique, sous sa forme matérielle (accessoires, costumes, etc.) ou spirituelle (séances chamaniques).



Figure 83. Exhibition de bijoux, costumes et autres attributs autochtones dans *Le Feu* (1930)

Photos parues dans *Kino-front*, n° 48, 1^{er} octobre 1930

Si les cinéastes exhibent à l'écran bijoux, costumes et habitats traditionnels autochtones (Fig. 83), ces différents emblèmes du mode de vie autochtone sont proscrits dans l'espace hors film. Le réalisateur Mark Donskoï rapporte ainsi les conditions du départ d'une petite actrice nanai de neuf ans qui doit participer au tournage de scènes en studio à Leningrad pour le film *Le Feu* : « Pour le voyage à Leningrad, nous avons dû la convaincre de retirer l'anneau qu'elle portait au nez, bijou qu'elle considérait son principal ornement¹⁵¹⁵. »

Dans la lignée des voyageurs qui, depuis le XVIII^e siècle, étudient les « archaïsmes » des sociétés sibériennes, dans lesquels ils voient la marque de civilisations disparues, les bolcheviks développent ce schéma évolutionniste et y ajoutent une volonté éradicatrice¹⁵¹⁶. En 1928, le Comité central exécutif criminalise les « survivances du tribalisme » au niveau

¹⁵¹⁵ Anonyme, « V strane gol'dov », art. cit. Les femmes nanaïs portent traditionnellement l'anneau nasal appelé *sandjaka* (ou *sandixa*) et ce, dès l'enfance, à partir de quatre ou cinq ans. Ju.A. Sëm, *Nanajcy. Materil'naja kul'tura (vtoraja polovina XIX — seredina XX v.)*. *Etnografičeskie očerki*, Vladivostok, Akademija nauk SSSR, 1973, p. 232.

¹⁵¹⁶ Voir le numéro spécial « Regards sur l'anthropologie soviétique », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, 1990, en particulier Wladimir Berelowitch, « Avant-propos », pp. 137-139 ; Anatoly Khazanov, « The ethnic situation in the Soviet Union as reflected in Soviet anthropology », pp. 213-221.

juridique et cible au premier chef ce qu'il perçoit comme des signes d'arriération, tels la polygamie et le « prix de la fiancée [*kalym*] ». Dans le Nord, les chamanes sont vite rendus responsables de l'état d'arriération et d'ignorance¹⁵¹⁷. Coutumes et croyances différentes attachées à des ethnicités autres sont vues comme des résidus du passé et sont activement combattues en tant que manifestations d'un état arriéré. Dans ce contexte répressif, le film, vecteur de modernisation dans les confins autochtones, devient paradoxalement un des derniers espaces où ces « survivances » sont admirées et valorisées. Aussi, outre les échanges économiques et de sociabilité à l'origine de la participation des autochtones au film, le souhait de se réappropriier certains attributs et pratiques et de les voir valorisés à l'écran pourrait être une raison supplémentaire de collaborer aux tournages. On peut voir dans la participation des acteurs ethniques aux ethnografictions un moyen de continuer à exercer certaines pratiques proscrites, en premier lieu le chamanisme.

Le journal de tournage du *Vengeur* se révèle à nouveau précieux pour étudier cet aspect. Il mentionne les discussions du soviet clanique pendant le tournage pour décider si Ivan Iviguine¹⁵¹⁸, chamane évenk et acteur sur le tournage, peut chamaniser pour les besoins du film¹⁵¹⁹. Les négociations sont difficiles, car la pratique est interdite par le soviet local depuis deux ans. Celui-ci décide cependant de faire une exception pour le film et délivre une autorisation spéciale à Ivan Iviguine qui peut pratiquer une séance chamanique devant la caméra (Fig. 84)¹⁵²⁰. Iviguine est une personnalité complexe. Véritable chamane évenk, selon la logique des acteurs ethniques qui incarnent leur propre personnage à l'écran, il travaille activement avec les ethnographes soviétiques : dès 1926 pour la description de la fête du printemps, l'*Ikènipke*¹⁵²¹, puis, lors de son séjour à Leningrad, avec I.M. Souslov pour la description des séances chamaniques. Malgré cette collaboration, qui lui attire des critiques de

¹⁵¹⁷ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors, op. cit.*, p. 226 ; du même, « From Savages to Citizens: The Cultural Revolution in the Soviet Far North, 1928-1938 », *Slavic Review*, Vol. 51, n° 1, 1992, p. 62.

¹⁵¹⁸ Ivigin Ivan Ivanovič (1886-1959). Chamane évenk du clan [*rod*] Čamba. De 1944 à 1952, il travaille dans une station de production cynégétique [*proizvodstvenno-oxotnič'jaja stancija*]. Après son décès, ses attributs chamaniques ont été conservés dans un casier [*labaz*] dans les bois, selon la tradition évenke. Suite aux coupes de bois dans la région qui entraînaient destructions et vols d'attributs chamaniques stockés dans la forêt, ils ont été remis par ses descendants en 1963 au musée de *kraevedenie* de Kolpašev, où ils se trouvent encore. Jurij Klicenko, « Po sledam šamana Ivan Ivigina », *Osiktakan Èvenkija*, mai 2009, http://osiktakan.ru/ethnos/sled_shamana_ivigina_klits.html (consulté le 20 mars 2017).

¹⁵¹⁹ Rabočij žurnal fil'ma « Mstitel' », 1930. CGALI SPB 168/1/11/72ob.

¹⁵²⁰ Deux séances chamaniques sont exécutées pour le film : une sur la rive de la rivière Sym aux alentours de la factorerie de Monokop-Balagon dans le territoire de Touroukhansk et une autre en studio à Leningrad. *Ibid.* CGALI SPB 168/1/11/107ob-108ob. Voir également le carnet et les notes de Mil'man-Krimer : CGALI SPB 168/1/27/31-40.

¹⁵²¹ Avec l'ethnographe M.A Dmitriev. Les notes de cette description sont conservées au musée de Krasnoïarsk.

la part de certains de ses congénères évenks jusqu'à aujourd'hui, il continue de chamaniser dans la clandestinité pour sa famille et les membres de sa communauté jusqu'à sa mort¹⁵²².

Figure 84. Séance chamanique interdite pratiquée sur autorisation spéciale pour le film *Le Vengeur* (1930)

Archives de Rachel Milman-Krimer, CGALI SPB 168/1/12/88 et 168/1/12/86

L'espace du film se transforme ainsi en un site où certaines pratiques interdites trouvent un droit de cité. Il faut rappeler que les chamanes, assimilés à des koulaks tout en étant les cibles des campagnes antireligieuses parmi les sociétés autochtones, sont victimes de toute une série de répression : privation du droit de vote, exclusion des réunions, interdiction de leurs attributs rituels, exil, voire exécution. Ils incarnent physiquement la vision que se font les bolcheviks des survivances du passé¹⁵²³. Pourtant, rappelons-le, les séances chamaniques sont un passage quasi obligé des ethnografictions cinématographiques, ce qui montre la fascination paradoxale pour les « survivances » que le régime veut éliminer¹⁵²⁴.

L'exemple d'Iviguine rappelle celui de Kondrat Tanachev¹⁵²⁵, le chamane altaïen recruté pour jouer dans le film *Seule* de Kozintsev et Trauberg au même moment. Personnalité tout aussi complexe, Tanachev se bat aux côtés des Rouges lors de la guerre civile. Après la Révolution, il est élu délégué et voyage jusqu'à Petrograd. Il rompt alors officiellement avec le chamanisme et s'engage dans des actions de soviétisation et de

¹⁵²² Jurij Klicenko, « Po sledam šamana Ivan Ivigina », art. cit.

¹⁵²³ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 226-228 ; I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », *Sovetskij sever*, n° 3-4, 1931, pp. 89-152.

¹⁵²⁴ Voir le chapitre 2.

¹⁵²⁵ Tanašev Kondrat Ivanovič (1885-?). Chamane né dans une famille de chasseurs altaïens, il est baptisé, éduqué par l'école russe (il y apprend la langue russe ainsi qu'à lire et écrire), fréquente l'ethnologue G.N. Potanin. Le contact rapproché avec la « civilisation » l'entraînera vers l'alcoolisme.

propagande bolchevique. En parallèle cependant, il continue à chamaniser¹⁵²⁶. Sa participation au tournage de *Seule* relève de la même ambivalence que dans le cas d'Iviguine dans *Le Vengeur*. Il participe au tournage dans l'Altaï et part à Leningrad tourner des scènes en studio. Il accomplit plusieurs séances chamaniques pour le film avec un grand sérieux (alors que les membres de l'équipe sont d'abord venus pour rire de sa performance, avant de regretter que la force de la séance ne passe pas à l'écran¹⁵²⁷). Le film donne à Tanachev la possibilité de mettre à l'abri son tambour, important attribut chamanique. En effet, dans une lettre rédigée en mai 1930, à son retour de Leningrad, il explique que son tambour chamanique a été brûlé sur ordre du soviet villageois [*sel'sovet*], selon une pratique courante à l'époque de la répression des chamanes. En fait, le précieux tambour a été laissé au réalisateur Grigori Kozintsev, dans le bureau duquel il trônera pendant 80 ans¹⁵²⁸. Si les circonstances de l'arrivée du tambour chez le cinéaste ne sont pas claires, il n'empêche que cette exposition dans un appartement privé a évité sa destruction et qu'on ne peut pas exclure la possibilité d'un don de Tanachev à Kozintsev pour préserver l'instrument en toute connaissance de cause.

c) Le film : une zone de contact ambivalente

Le film se transforme-t-il en espace subversif ? Dans son étude sur les acteurs, réalisateurs et spectateurs autochtones qui ont contribué à modeler la représentation des peuples autochtones à Hollywood, Michelle H. Raheja propose de considérer le film comme un site productif de l'invention et de l'imagination des Amérindiens — invention à laquelle certains autochtones ont participé activement — et de rendre à cette participation une dimension positive. Pour cela, elle propose le concept de « réserve virtuelle¹⁵²⁹ », qui peut s'appliquer au cas des acteurs ethniques-chamanes sibériens. Le mode de vie autochtone y est, de la même manière qu'aux États-Unis, « relocalisé » dans l'espace du film. En ce sens, le cinéma fonctionne, d'un côté, comme une « réserve virtuelle » pour des spectateurs urbains *loutchas* avides d'images exotiques de l'Autre, et, d'un autre côté, comme un lieu d'élaboration complexe de l'agentivité des acteurs ethniques et collaborateurs autochtones ; le film opère à la fois comme un espace de confinement et de dépossession du mode de vie

¹⁵²⁶ A.G. Kozincev, « Istorija odnogo šamanskogo bubna », *Nauka iz pervyx ruk*, n° 3 (33), 2010, pp. 88-99.

¹⁵²⁷ G. M. Kozincev, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 4, Leningrad, Iskusstvo, 1984, pp. 234-235.

¹⁵²⁸ Le tambour fait aujourd'hui partie de la collection du Musée d'histoire et des cultures des peuples de Sibérie et d'Extrême-Orient de Novossibirsk. Il a été donné par le fils de Kozincev, anthropologue à la Kunstkamera/MAE. Voir son article A.G. Kozincev, « Istorija odnogo šamanskogo bubna », art. cit.

¹⁵²⁹ Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., p. xii.

autochtone et comme un des lieux possibles de la préservation de certains pans de la tradition¹⁵³⁰.

L'exemple de Molly Spotted Elk¹⁵³¹, actrice et danseuse amérindienne (de la nation Penobscot), est à cet égard éclairant et offre un point de comparaison avec les chamanes-acteurs soviétiques. Au même moment que Tanachev et Iviguine, mais de l'autre côté de la planète, l'actrice trouve une compensation similaire en jouant dans le film *L'Ennemi silencieux*¹⁵³². Dans son journal intime, Spotted Elk écrit en 1930 à propos de sa participation au film :

C'était un grand privilège de jouer le rôle principal féminin, Neewa [...] Je ne jouais pas la comédie, mais simplement vivais et ressentais le rôle d'une Indienne d'antan. C'était comme si je vivais il y a cinquante ans dans ma propre réserve où les miens étaient chasseurs¹⁵³³.

L'expérience actorale de Spotted Elk renvoie à celle du chamane Iviguine et anticipe celle de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou dans le téléfilm adapté de son œuvre, *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972)¹⁵³⁴.

Les autochtones du Nord en pleine soviétisation peuvent trouver en participant aux films une compensation inattendue. Dépossédés de certains pans de leur culture, certains autochtones peuvent se les réapproprier d'une façon socialement acceptable, même si c'est pour un temps limité, grâce à l'ouverture de l'espace du film. Le cinéma autorise à mettre certaines pratiques interdites en pleine lumière alors que, souvent, elles continuent à être

¹⁵³⁰ *Ibid.*, pp. 44, 52.

¹⁵³¹ Nelson Archambaud Mary, née Mary Alice Nelson ou Molly Dellis de son nom autochtone, de son nom de scène Mary Spotted Elk ou Princess Spotted Elk (1903-1977). Née dans une réserve aux États-Unis, elle se produit sur scène parallèlement à son éducation à l'université. À partir de 1926, elle travaille comme danseuse à New York. Elle commence à écrire des œuvres littéraires sur son peuple et sa tradition. En 1931, elle déménage à Paris pour travailler à l'Exposition coloniale. Le public parisien apprécie ses danses amérindiennes. Elle collabore avec des ethnologues français et épouse un journaliste français, tout en continuant à apparaître sporadiquement dans des films hollywoodiens. Elle quitte la France à l'Occupation et se consacre à l'écriture. Son expérience est marquée par la tension entre son souhait de devenir artiste et les attentes et stéréotypes racistes de la société. Elle est l'auteur de *Katahdin: Wigwam's Tales of the Abnaki Tribe and a Dictionary of Penobscot and Passamaquoddy Words with French and English Translations*. Anonyme, « Molly Spotted Elk, From Poverty in Old Town, Maine, to Fame in Paris — and Back », *The New England Historical Society*, <http://www.newenglandhistoricalsociety.com/molly-spotted-elk-poverty-old-town-maine-fame-paris-back/> (consulté le 22 mars 2017). Voir également Bunny McBride, *Molly Spotted Elk. A Penobscot in Paris*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995.

¹⁵³² Le film décrit la vie d'une tribu Ojibwé au XVII^e siècle avant la conquête sur le territoire de l'actuel Canada et, rappelons-le, emploie un casting entièrement autochtone.

¹⁵³³ Citée par Bunny McBride, *Molly Spotted Elk*, op. cit., p. 96.

¹⁵³⁴ Voir à ce propos la quatrième partie et plus particulièrement le chapitre 11.

exécutées de façon clandestine, loin des regards des administrateurs soviétiques¹⁵³⁵. Cette contradiction s'explique par le fait que le cinéma ethnografictionnel, bien qu'il se veuille un reflet « authentique » des peuples autochtones, met en place un régime de représentation où ces cultures sont invariablement présentées comme dépassées et remises aux oubliettes de l'histoire : elles mettent en scène le passé, dans la logique de l'anthropologie du sauvetage. C'est en ce sens que la participation des autochtones à ces films prend une dimension subversive, puisqu'elle leur permet d'affirmer leur culture face aux spectateurs de l'Union. Les tournages de film, bien que constituant des moments singuliers, offrent la possibilité à des autochtones de revivre certaines pratiques dans la limite d'un espace filmique défini, l'espace imaginaire du film, à une époque où elles sont réprouvées dans l'espace réel hors film. Ces autorisations éphémères à exercer sa culture relèvent d'une injonction contradictoire : chamaniser est interdit par le nouveau pouvoir bolchevique, mais ce même pouvoir veut des films authentiques qui donnent à voir des pratiques chamaniques. D'un côté, l'interdiction dans l'espace réel ; de l'autre, l'injonction dans l'espace filmique. Le pouvoir exprime *in fine* un désir de contrôle de la pratique chamanique en l'autorisant dans certains cas de spectacle ethnique seulement.

Cette « domestication » du spectacle ethnique anticipe les propositions de l'ethnographe Innokenti Souslov (par ailleurs consultant sur *Le Vengeur*), dans son article déjà cité de 1931, d'utiliser le cinéma à des fins d'éradication du chamanisme¹⁵³⁶. Au départ considéré comme un simple gage d'authenticité, l'emploi des acteurs ethniques déborde largement les limites de l'exactitude ethnographique. Ceux-ci sont associés, même si c'est très partiellement, à la fabrication de leur image et cela complexifie indubitablement la relation filmeurs-filmés et le processus de genèse du régime de représentation. L'agentivité des acteurs force les cinéastes à entrer dans la zone de contact de la négociation. Cet espace négocié devient, paradoxalement, le lieu où certaines pratiques peuvent continuer à exister, alors qu'elles sont vues comme des « survivances » à éradiquer hors de cet espace.

*
* *

¹⁵³⁵ G. Vasil'evič, « Simskie tungusy », *Sovetskij sever*, n° 5, 1931, p. 69. Cité par Yuri Slezkine, « From Savages to Citizens », *op. cit.*, p. 63.

¹⁵³⁶ I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », art. cit.

Les films tournés en expédition, kulturfilms ou ethnografictions, ouvrent des espaces de coopération, de contestation et de négociations entre filmeurs et filmés. Force est de constater que la décolonisation du regard, qui doit remettre en cause la séparation entre historifiabiles et ethnographiables, n'est que très partiellement mise en œuvre par les cinéastes. L'analyse des pratiques de tournage montre que l'apport des autochtones s'effectue plus indirectement, en « négatif » (par le refus de collaborer) ou par le biais de la réappropriation de certaines pratiques. En venant jusque sur les lieux de vie des autochtones, les cinéastes expéditionnaires doivent accepter certaines règles, accepter de ne pas tout maîtriser, ce qu'ils ne semblent pas toujours prêts à faire. À mon sens, il faut considérer cette limitation de fait de leur pouvoir et de leur contrôle sur le produit filmique final comme une raison supplémentaire parmi toutes celles qui pousseront l'industrie cinématographique soviétique à renoncer aux ethnografictions très vite après leur instigation¹⁵³⁷.

En outre, l'examen de la participation et des motivations possibles des autochtones force à reconsidérer les images produites. L'emploi des acteurs ethniques, même s'il n'offre que peu de perspectives à ces comédiens « à usage unique », doit être réévalué afin de saisir dans toute sa complexité le rapport filmeurs-filmés dans le cinéma soviétique. Si la lecture des scénarios fait apparaître un récit de soviétisation qui recoupe celui des films ultérieurs, les informations concernant les tournages en expédition révèlent une pluralité de significations et de possibilité d'interprétation de l'espace filmique selon *qui* le reçoit. En effet, les images peuvent être lues comme la mise en scène de l'œuvre positive de la Révolution pour les autorités productrices et les spectateurs urbains *loutchas*. Mais, aux yeux des autochtones qui participent, elles peuvent être aussi interprétées comme l'ouverture d'un espace où certaines traditions sont mises en valeur et conservées à un moment où celles-ci sont menacées par le pouvoir. Les performances des acteurs ethniques, ainsi que la fascination qu'elles exercent sur leurs contemporains, défient la rhétorique bien huilée de la soviétisation et de la modernisation « nécessaires » (selon la logique du récit de sociétés autochtones « arriérées », insatisfaites et en manque¹⁵³⁸). De la même manière, la séance chamanique au cinéma peut être lue de manière multivoque : exécutée par un chamane dans l'espace filmique, elle est une réappropriation d'une pratique interdite ; envisagée par un cinéaste, elle est un spectacle exotique ; considérée par un ethnographe, elle est une survivance du passé à éradiquer. Même si la « délocalisation » de certains aspects du mode de vie autochtone dans le film fait courir

¹⁵³⁷ Voir le chapitre 4.

¹⁵³⁸ Voir le chapitre 5.

le risque de la folklorisation de la culture, on ne peut que regretter que la plus grande partie de ces images ne soit pas parvenue jusqu'à nous.

CHAPITRE 8 :

TOURNER SANS LES AUTOCHTONES : VISIBILITÉ DES ACTEURS PROFESSIONNELS ET INVISIBILITÉ DES AUTOCHTONES

1) Changements dans les pratiques de casting

a) Amplification du recours aux acteurs professionnels non autochtones

À partir du milieu des années 1930, les ethnografictions sont progressivement reléguées au passé. Plusieurs facteurs expliquent cette disparition : volonté d'économiser les coûts de production des films, resserrement du contrôle par le pouvoir en rapprochant les lieux de tournages des studios et fin de la politique de promotion des minorités et cultures nationales¹⁵³⁹. Corollaire de la fin des tournages en expédition, dans les décennies qui suivent, l'industrie cinématographique soviétique fait appel presque exclusivement à des acteurs professionnels non autochtones pour incarner les personnages d'autochtones, quitte à sacrifier à la reconstitution en studio. Mais le changement des pratiques de casting concerne tous les genres de rôles, dont ceux à l'importance politique plus manifeste, comme celui de Lénine. Après sa première représentation fictionnelle dans *Octobre (Oktjabr'*, 1927, Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov) par le non-acteur Vassili N. Nikandrov, ouvrier choisi pour sa ressemblance physique avec le défunt leader, Lénine est incarné par des acteurs professionnels la décennie suivante : Boris Chtchoukine dans *Lénine en Octobre (Lenin v oktjabre*, 1937, Mikhaïl Romm) et Maxime Chtraoukh dans *L'Homme au fusil (Čelovek s ruž'em*, 1938, Sergueï Youtkevitch)¹⁵⁴⁰. La question de l'incarnation du révolutionnaire suprême par un acteur est discutée dès 1938 dans un ouvrage consacré à l'image de Lénine au cinéma et au théâtre¹⁵⁴¹, dans lequel l'auteur insiste sur le nécessaire passage à la fiction¹⁵⁴².

Cette amplification du recours aux acteurs issus de la tradition théâtrale est concomitante au passage au cinéma parlant¹⁵⁴³. L'introduction du son induit des changements

¹⁵³⁹ Voir à ce propos le chapitre 4.

¹⁵⁴⁰ Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma*, op. cit., pp. 37, 153-159.

¹⁵⁴¹ K. Jukov, *Obraz V.I. Lenina v kino i teatre*, Moscou-Leningrad, Iskustvo, 1938. Il est suivi l'année suivante d'un recueil d'articles qui intègre Staline à l'équation : *Obraz Lenina i Stalina v kino*, Moscou, Goskinoizdat, 1939.

¹⁵⁴² Alexandre Sumpf, *Révolutions russes au cinéma*, op. cit., p. 205.

¹⁵⁴³ Le passage au parlant s'effectue plus tardivement en URSS qu'en Occident, vers le milieu des années 1930. En 1938, il y a plus de projecteurs muets que de projecteurs sonores encore en circulation et la quasi totalité de la production soviétique sort en version parlante et muette. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, op. cit., pp. 135-138.

dans la production. Le caractère multinational de l'URSS exige que les films soient tournés et projetés dans des langues compréhensibles de ses spectateurs quelle que soit leur nationalité. Cependant, si les institutions politiques n'ont cessé de demander des traductions de cartons ou des doublages de films dans les langues vernaculaires soviétiques, dans la réalité, ces directives peinent à s'imposer face à des considérations économiques et organisationnelles¹⁵⁴⁴. Il en résulte que le son au cinéma renforce le caractère de monologue culturel qui s'épanouit avec l'avènement du totalitarisme stalinien de la fin des années 1930¹⁵⁴⁵. Dans cette perspective, le recours aux acteurs professionnels contribue à ce resserrement du contrôle.

L'introduction du son change le rapport des acteurs à leurs rôles. Il exige qu'ils maîtrisent le discours parlé. Cela se traduit dans les pratiques actariales par l'approfondissement de la psychologie et du monde intérieur du personnage¹⁵⁴⁶. D'un point de vue théorique, les expérimentations des années 1920, comme le typage, sont rejetées, voire jugées comme des « erreurs¹⁵⁴⁷ ». Sous l'impulsion d'une nouvelle génération de réalisateurs, la formation des acteurs de cinéma change, notamment avec l'atelier de Sergueï Guerassimov au VGIK ou le collectif de Sergueï Youtkevitch à Leningrad¹⁵⁴⁸. Les principes à l'honneur sont très proches de ceux prônés par le metteur en scène de théâtre Constantin Stanislavski qui connaît un retour en grâce¹⁵⁴⁹. Sa méthode, nommée le « système », est basée sur la « vie éprouvée » ou le « revivre [*pereživanie*] », c'est-à-dire la connexion entre l'expérience personnelle de l'artiste et la vie du personnage¹⁵⁵⁰. Par certains aspects, cette définition semble s'appliquer idéalement aux autopersonnages que sont les non-acteurs. Mais il faut également souligner que Stanislavski distingue la composition d'un personnage individuel de celle d'un « type » qui rend compte d'une catégorie sociale¹⁵⁵¹. En outre, la méthode Stanislavski demande à connaître la biographie du personnage, son passé et *son futur*, ce qui se révèle particulièrement en adéquation avec les principes de la « méthode de création » officielle du

¹⁵⁴⁴ Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, Vol. 55, n° 3, 2014, pp. 295-320.

¹⁵⁴⁵ Cloé Drieu, « De la pratique en "situation coloniale" aux usages totalitaires : le film et son environnement sonore et visuel en Asie centrale (1908-1937) », in Morgan Corriou (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Cahiers du CERES, hors-série n° 5, 2012, pp. 231-260.

¹⁵⁴⁶ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁴⁷ Ju. Rajzman, « Režissër i aktër (Zametki režissëra) », in *Voprosy masterstva v sovetskom kinoiskusstve. Sbornik stat'ej*, Moscou, Goskinoizdat, 1952, pp. 131-174.

¹⁵⁴⁸ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me*, op. cit., pp. 10-11.

¹⁵⁴⁹ Vs. Pudovkin, « Rabota aktëra v kino i sistema Stanislavskogo », in *Voprosy masterstva v sovetskom kinoiskusstve*, op. cit., pp. 79-130. Traduction en français : V. Poudovkine, « Le travail de l'acteur de cinéma et le système de Stanislavsky », *Recherches soviétiques*, n° 3, avril 1956, pp. 37-80.

¹⁵⁵⁰ Serge Poliakov, « Stanislavski, Constantin Alekseïev (dit) », in Vincent Amiel et al. (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., pp. 212-213.

¹⁵⁵¹ Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984 [1949], voir en particulier le chapitre 3 « Personnages et types », pp. 39-53.

réalisme socialiste. Rappelons que celle-ci exige de montrer la réalité dans son développement révolutionnaire, ce qui peut aussi être compris comme s'appliquant aux personnages et à leurs développements individuels¹⁵⁵².

Mais l'arrivée du son ne suffit pas à expliquer ce changement dans les pratiques de casting. Les acteurs professionnels non autochtones sont en effet déjà présents dans les distributions des ethnografictions, toutes muettes, pour incarner des autochtones. Comme il a été noté précédemment, certains films sont tournés avec un casting entièrement autochtone (*Le Toungouse de Khènytchar*¹⁵⁵³, *Celui qui a un renne pour monture*, *Ming*, *Le Vengeur*). Mais on trouve des comédiens professionnels, souvent issus du théâtre, aux génériques d'autres ethnografictions : Li Ioun-Chen, comédien du Théâtre chinois de Khabarovsk, et Valentina Ten, actrice coréenne, pour les premiers rôles d'*Igdenbou*¹⁵⁵⁴ ou Djan-Foun-Tyn et Ioun Chao-Tchin, acteurs du Théâtre chinois de Vladivostok pour *Djou* et *Je veux vivre*¹⁵⁵⁵ ; mais aussi des acteurs qui ont tous déjà plusieurs films à leur actif comme L. Vladimirova, Vassili Tchoumatchenko, P. Naumov et Emil Gal dans *Le Feu* ou Valeri Plotnikov et Ivan Bykov dans *Djou* et *Je veux vivre* (Fig. 85)¹⁵⁵⁶.



¹⁵⁵² C'est ainsi que l'entend et le théorise le réalisateur Julij Rajzman au début des années 1950. Ju. Rajzman, « Režissër i aktër (Zametki režissëra) », art. cit., p. 145.

¹⁵⁵³ Viktor Vatolin affirme que l'un des figurants, interprétant le fils du héros évenk, est un Chinois recruté sur le marché de Novossibirsk. Bien que n'appartenant pas à l'une des 26 nationalités du Nord, celui-ci n'en est pas moins non professionnel. Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., p. 257.

¹⁵⁵⁴ Amo Bek-Nazarov, *Zapiski aktera i kinorežissëra*, op. cit., p. 167.

¹⁵⁵⁵ Ju. Smirnitckij, « Ob èkspedicionnom fil'me », *Sovetskoe kino*, n° 2, 1935, p. 70.

¹⁵⁵⁶ Voir le tableau des acteurs autochtones non professionnels et acteurs non autochtones professionnels dans les ethnografictions en annexe.



**Figure 85. Des acteurs professionnels dans des rôles d'autochtones :
Li Ioun-Chen dans le rôle-titre d'*Igdenbou* (à g.), V. Tchoumatchenko dans le rôle d'Aza (*Le Feu à dr.*) et
Valeri Plotnikov dans le rôle du chamane tchouktche (*Djou*, en bas)**

Photos tirées de *Kino i žizn'*, n° 16, juin 1930, des archives de Mark Donskoï (RGALI 3047/1/66/4) et
d'Aleksandr Litvinov, *Putešestvija s kinokameroj*

Bien que partir en ciné-expédition avec des acteurs professionnels empêche les acteurs ethniques d'accéder à un rôle principal et crée une distorsion dans l'effet d'authenticité recherché, cela conduit tout de même à des interactions entre comédiens et autochtones : les acteurs professionnels sont mieux à même de créer un personnage vraisemblable au contact des autochtones qu'ils sont supposés incarner. Ainsi, Valeri Plotnikov¹⁵⁵⁷, l'acteur de *Djou* et *Je veux vivre*, en expédition en Tchoukotka en 1932-1933, raconte dans le quotidien *Komsomol'skaja Pravda* comment il se rend chez les habitants tchouktches, et en particulier chez le chamane, afin de travailler son rôle¹⁵⁵⁸. Ici, la connexion à la réalité de la société autochtone peut influencer et négocier la reconstruction du personnage. Les films tournés en expédition constituent un moment transitoire entre les ciné-expéditions non jouées, qui rétribuaient des autochtones pour faire les acteurs, et les films de fiction, qui « transforment » des acteurs en autochtones.

La fin des tournages en expédition entraîne une intensification du recours aux acteurs professionnels. Ainsi, dans des films suivants à thème autochtone du Nord comme *La Fille du Kamtchatka* (*Devuška s Kamčatki*, 1936, Alexandre Litvinov), *Gaïtchi* (*Gajči*, 1938, Vladimir Chneiderov), *Les Romantiques* (*Romantiki*, 1941, Mark Donskoï) et *Alitet s'en va dans les montagnes* (*Alitet uxodit v gory*, 1950, Mark Donskoï), les acteurs employés pour les premiers et seconds rôles sont tous des professionnels non autochtones¹⁵⁵⁹. On peut les classer en deux

¹⁵⁵⁷ Plotnikov Valerij D. (?-?). Peu d'informations sont disponibles sur cet acteur. Il tourne au cinéma à partir de 1925, souvent dans des seconds rôles. Il est notamment à l'affiche de *Katka pomme reinette* (*Kat'ka – bumažnyj ranet*, 1927, F. Ermler) et de *Khabou*. *Djou* et *Je veux vivre* sont ses derniers rôles au cinéma. À la fin des années 1930, il est membre de la troupe du Théâtre dramatique de Toula.

¹⁵⁵⁸ D. R., « Snežnymi tropami Čukotki. Po rasskazam učastnikov poljarnoj kinoèkspedicii », art. cit.

¹⁵⁵⁹ Il n'est cependant pas toujours possible de déterminer la nationalité des acteurs qui incarnent les autochtones dans ces films, certains n'ayant parfois que ce seul rôle à leur actif. Ainsi Erdyk Mandžiev, le jeune interprète du

catégories : les acteurs « multiethniques » et les acteurs centrasiatiques. Parmi les acteurs de la première catégorie, on trouve Lev Sverdline, premier rôle tchouktche dans *Les Romantiques* et *Alitet*, et Zana Zaroni, qui incarne la Kamtchadale Natacha dans *La Fille du Kamtchatka* et la Tchouktche Roultyna dans *Alitet* (Fig. 86).



Figure 86. Sverdline et Zaroni, acteurs « multiethniques » incarnant des personnages autochtones.
De g. à dr. et de haut en bas : Sverdline interprète les Tchouktches Toukaï et Alitet dans *Les Romantiques* et *Alitet s'en va dans les montagnes* ; Zaroni joue Natacha la Kamtchadale dans *La Fille du Kamtchatka* et Roultyna la Tchouktche dans *Alitet s'en va dans les montagnes*. Captures d'écran.

Tous deux se « spécialisent » à leur façon dans des rôles d'une grande diversité ethnique. Lev Sverdline¹⁵⁶⁰, de nationalité juive, homme de théâtre et de cinéma, connaît une longue carrière avec près de 40 rôles au cinéma des années 1920 à sa mort. Trois fois titulaire du prix Staline, il est l'« acteur des héros nationaux¹⁵⁶¹ ». Il incarne successivement un Azéri dans *Au bord de la mer bleue* (*U samogo synego morja*, 1935, B. Barnet), un Japonais dans *Les Journées de Volotchaevsk* (*Voločevskie dni*, 1937, G. et S. Vasiliev), un Mongol dans *Il s'appelait Soukhe-Bator* (*Ego zvali Suxe-Bator*, 1942, A. Zarkhi et I. Keifits), un Ouzbek dans *Nasredin à Boukhara* (*Nasredin v Buxare*, 1943, Ia. Protazanov, N. Ganiev et R. Tikhomirov) et un

rôle-titre de *Gaïtchi*, n'a pas fait d'autres apparitions au cinéma et les archives informent seulement sur son statut d'étudiant à l'Institut d'État d'Art théâtral à Moscou (*Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva – GITIS*) à l'époque du tournage. Il est donc un professionnel en devenir.

¹⁵⁶⁰ Sverdlin Lev Naumovič (1901-1969). Ancien élève de l'Académie russe des arts du théâtre sous la direction de Meyerhold, Sverdlin, en plus de sa longue carrière d'acteur, est aussi metteur en scène de théâtre et enseignant.

¹⁵⁶¹ A. Obrazova, « Ličnost' aktëra », *Moskovskaja Pravda*, 16 novembre 1971.

Tadjik dans *Ce que le cœur ordonne* (*Kak velit serdce*, 1968, B. Kimiagarov). La diversité ethnique de ses rôles devient une sorte de marque de fabrique, au point qu'on pourra écrire après sa mort qu'il savait « saisir l'essentiel [*glavnoe*] des caractères nationaux¹⁵⁶² ». Cependant, Sverdline peut tout aussi bien incarner des personnages russes (comme dans *Minine et Pojarski* [*Minin i Požarskij*, 1939, V. Poudovkine et M. Doller] où il interprète un boyard) ou (faussement) « neutres » ethniquement (un général de l'Armée rouge dans *Jours et nuits* [*Dni i noči*, 1944, A. Stolper], ou un pilote dans *L'Histoire d'un homme véritable* [*Povest' o nastojaščem čeloveke*, 1948, A. Stolper]). Dans ce dernier type de rôles, l'ethnicité russe est attribuée « par défaut » à ces personnages non marqués par des attributs nationaux.

La carrière de Zana Zaroni¹⁵⁶³ est tout aussi diversifiée en ce qui concerne l'ethnicité des personnages. Native d'Ukraine, sa nationalité n'est cependant jamais précisée dans les archives consultées. Parmi ses 75 rôles au cinéma¹⁵⁶⁴, elle joue tour à tour le rôle d'une Ouzbèque dans *Le Minaret de la mort* (*Minaret smerti*, 1925, V. Viskovski), d'une Oudmourte dans *Les Rivaux* (*Sopernicy*, 1929, A. Dmitriev), d'une Noire américaine dans *Poussière d'argent* (*Serebristaja pyl'*, 1952, A. Room), d'une Mexicaine dans *Le Mexicain* (*Meksikanec*, 1955, V. Kaplounovski), d'une Indienne dans *Le vol 713 demande à atterrir* (*713-j prosit posadku*, 1962, G. Nikouline) ou encore d'une Cubaine dans *La Mouette noire* (*Černaja čajka*, 1962, G. Koltounov).

Les acteurs d'Asie centrale, kazakhs ou kirghizes, sont toutefois les plus sollicités pour incarner des rôles d'autochtones de Sibérie, inaugurant une pratique qui se prolongera jusque dans les années 1980. Cette préférence s'explique par la « ressemblance » physique des traits centrasiatiques et sibériens pour les producteurs et (supposément) les spectateurs des films. Ainsi, le casting d'*Alitet* comprend le Kirghiz Mouratbek Ryskulov¹⁵⁶⁵ (dans le rôle du vieux Vaal) et les Kazakhs Nourmoukhan Jantourine¹⁵⁶⁶ (Toumatougué) et Goulfaïrous Ismailova¹⁵⁶⁷ (Tygrena) dans des rôles de Tchouktches. Les traits asiatiques marqués ne sont toutefois pas

¹⁵⁶² *Ibid.*

¹⁵⁶³ Nikolaenko Zenaida Nikolaevna, de son nom de scène Zana Zaroni (1910-1983). Née à Ekaterinoslav (aujourd'hui Dnipro) en Ukraine, elle débute sur scène comme danseuse avec des « danses de caractère » avant d'entamer une longue carrière d'actrice de cinéma à partir de 1925.

¹⁵⁶⁴ D. Vaïl', « Èkspedicija dlilas' god. Vospominanija aktrisy », *Kamčatskaja Pravda*, 23 juin 1984.

¹⁵⁶⁵ Ryskulov Muratbek (1909-1974). En plus d'une carrière au cinéma, Ryskulov est membre du Théâtre national de drame de Kirghizie où il interprète de nombreux rôles marquants, notamment shakespeariens.

¹⁵⁶⁶ Žanturin Nurmuxan (1928-1990). D'abord projectionniste, Žanturin entame une carrière d'acteur au cinéma et au théâtre (Théâtre académique kazakh Auëzov à Alma-Ata), puis de réalisateur. Sa filmographie d'acteur, impressionnante par sa longueur, le voit incarner des Tchouktches dès son premier rôle (*Alitet*) mais aussi dans *La Trace du glouton* (*Sled rosomaxi*, 1978, Georgij Kropačëv) et *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982, Anatolij Nitočkin) (sur ces films, voir la quatrième partie).

¹⁵⁶⁷ Ismailova Gul'fajrus Mansurovna (1929-2013). Après ses débuts dans *Alitet*, Ismailova ne tournera que pour les studios kazakh et ouzbek.

indispensables pour jouer ces rôles, ce dont témoigne la présence du Tchouvache Ioakim Maksimov-Kochkinski¹⁵⁶⁸ aux castings d'*Alitet* et des *Romantiques*, chaque fois dans des rôles de Tchouktche.

b) La pratique du « typage » réservée aux figurants

Pourquoi cette préférence pour les acteurs non autochtones s'amplifie-t-elle dans les castings soviétiques ? On peut penser que c'est par manque d'acteurs issus des nationalités à incarner. Or les castings ne sont pas entièrement dépourvus de présence autochtone. Les figurants et les acteurs de complément¹⁵⁶⁹ continuent en effet d'être castés selon la logique du typage¹⁵⁷⁰. Toutefois, leur nationalité reste la plupart du temps floue, voire inconnue, et, surtout, elle n'est plus mise en avant dans les génériques ou la presse. Une lettre du réalisateur Mark Donskoï dans le dossier de production d'*Alitet* indique qu'un certain nombre des acteurs de complément ne sont pas professionnels et qu'ils ne maîtrisent pas la langue russe sans toutefois préciser leur nationalité¹⁵⁷¹. Dans un article plus tardif, le même réalisateur signale, à propos des *Romantiques*, que certains des enfants, acteurs de complément pour figurer les écoliers tchouktches, étaient iakoutes¹⁵⁷².

Il faut signaler que les années 1930 marquent le début de l'apparition à l'écran d'acteurs issus des « grands » peuples sibériens (c'est-à-dire des peuples comptant plus de 50 000 représentants et qui ne sont pas traités dans cette thèse). L'ascension de ces acteurs sibériens marque aussi la différence qui régit les « grands » et les « petits » peuples de Sibérie qui vivent effectivement des situations différentes (les grands peuples disposent de républiques autonomes et ne sont pas concernés par l'action du Comité du Nord, par exemple). Outre la carrière pionnière du Bouriate Valeri Inkijinoff déjà évoquée — carrière

¹⁵⁶⁸ Maksimov-Koškinskij Ioakim Stepanovič (1893-1975). Premier acteur et réalisateur tchouvache, il est aussi homme de théâtre, scénariste, écrivain et traducteur. Maksimov-Koškinskij s'implique dans la mise en place de l'éphémère studio national Tchouvachkino (Čuvaškino, 1926-1932). Il est réprimé pour nationalisme en 1937. *Alitet s'en va dans les montagnes* est son dernier rôle au cinéma. Voir A.V. Galkin, « K voprosu ob istorii čuvaškogo kino (iz istorii kinostudii Čuvaškino) », *Vestnik čuvaškogo universiteta*, n° 4, 2008, pp. 17-22.

¹⁵⁶⁹ Les termes « figurant » et « acteur de complément » sont souvent confondus dans les définitions. Je les distinguerai ainsi : un figurant est une présence muette dans le cadre ; un acteur de complément a en plus quelques mots de dialogue.

¹⁵⁷⁰ N. Sadnikov, « O tvorčeskoj individual'nosti aktëra », in E. Zaxarov (dir.), *Aktër v kino*, Moscou, Iskusstvo, 1976, pp. 6-21.

¹⁵⁷¹ Lettre de Mark Donskoj au ministre de la Cinématographie Bol'sakov, non datée (1949), RGALI 2456/2/47/52.

¹⁵⁷² Donskoj évoque une certaine Lena Nikitična Grigor'eva, devenue professeur d'allemand à l'université de Iakoutsk, et qui, âgée de 7 ans au moment du tournage des *Romantiques*, a joué dans le film ainsi que toute sa famille. Mark Donskoj, « Vsë vo imja čeloveka », *Izvestija*, 30 décembre 1972.

qui débute dans les années 1920 —, on peut citer les Iakoutes Nikon Tabounassov¹⁵⁷³ et Nikolai Kharitonov¹⁵⁷⁴. Tabounassov incarne le jeune Tchouktche qui rejoint les constructeurs soviétiques de la ville nouvelle dans *Aerograd* (*Aèrograd*, 1935, A. Dovjenko, Iou. Solntseva) (ce sera cependant son seul rôle crédité au cinéma). Il apparaît également dans un rôle de complément des *Romantiques*¹⁵⁷⁵. Kharitonov joue la même année dans une des dernières productions de Vostokkino, *Le Chaînon manquant* (*Propavšee zveno*, 1935, Iou. Leontiev), où il interprète un moniteur de pionniers¹⁵⁷⁶. Les acteurs des républiques autonomes bénéficient la plupart du temps de la création d'un théâtre national, ce qui a des conséquences sur leur participation au cinéma. Les théâtres servent en effet de « réservoir » de comédiens professionnels « nationaux » pour certains films. C'est le cas par exemple pour le premier film à afficher un casting entièrement bouriate : *La Loi des steppes* (*Zakon stepej*, 1933, A. Slobodnik¹⁵⁷⁷). Tous les acteurs du film sont issus de la troupe du Théâtre national dramatique bouriate-mongol, qui débute son activité à ce moment-là¹⁵⁷⁸. Cette émergence d'acteurs de cinéma sibériens bat en brèche l'idée d'une « absence » d'acteurs issus des minorités nationales. Ceux-ci existent bel et bien, si tant est qu'ils puissent avoir accès à une formation professionnelle. Celle-ci est assurée en premier lieu par les théâtres nationaux dont bénéficient les républiques socialistes soviétiques autonomes de RSFSR (en l'occurrence la RSSA iakoute et la RSSA bouriate).

Cependant, les génériques des films montrent que ces acteurs sont la plupart du temps exclus des castings pour jouer des rôles d'autochtones du Nord au profit d'acteurs professionnels non sibériens. L'impression qui résulte de ces choix est qu'aucun acteur autochtone n'est disponible pour jouer ces rôles — impression qui entre en contradiction avec l'accomplissement supposé de l'indigénisation. Or les pratiques de production des ethnografictions nous enseignent que, quelques années auparavant, ces acteurs étaient disponibles, quitte à ce qu'on se donne les moyens d'aller les débusquer dans leurs terres

¹⁵⁷³ Tabunasov Nikon Semënovič (1914-?). Ancien élève de l'Institut théâtral Lunačarskij de Moscou. Tabunasov est aujourd'hui célébré en Iakoutie comme un pionnier du cinéma national. Voir I.S. Žaraev, *Zametki iz istorii kinematografii Jakutii*, op. cit., p. 126 ; Nikkandr Savvinov, *Jakutija — kinos'emočnaja ploščadka*, Iakoutsk, Jakutskoe knižnoe izdatel'stvo, 1977, p. 58.

¹⁵⁷⁴ Xaritonov Nikolaj Nikolaevič (1916-1960). Diplômé de l'Institut théâtral Lunačarskij de Moscou, Xaritonov effectue l'essentiel de sa carrière au Théâtre d'État dramatique et musical Ojjunskij de Iakoutsk.

¹⁵⁷⁵ Stepan Sivcev, *Stanovlenie kinematografa v kul'ture Jakutii*, Thèse de *kandidat*, Institut russe de culturologie, Moscou, 2005, p. 95. Si aucune autre source ne confirme cette participation, elle recroise l'information relevée dans l'article de Donskoj sur l'emploi d'acteurs de complément iakoutes.

¹⁵⁷⁶ Anonyme, « Pervye jakutskie artisty kino », *Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja)*, 2012, <http://кинолетописьякутии.рф/?q=node/30> (consulté le 30 juillet 2015).

¹⁵⁷⁷ *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog (1918-1935)*, Moscou, Iskusstvo, 1961, p. 482.

¹⁵⁷⁸ A. Semenov, « Ming i drugie », *Vostočno-Sibirskaja Pravda*, 23 octobre 1982.

sibériennes. Alors que la presse plébiscitait sans réserves ces « acteurs nés », les films ultérieurs, en évacuant les autochtones des premières places du casting (pour ne rien dire de l'équipe technique), fabriquent une vision des peuples du Nord comme représentants d'une (de) culture(s) passée(s), et qui n'ont plus lieu d'apparaître sur les écrans soviétiques. Après le moment de l'ethnologie d'urgence des premières ciné-expéditions qui souhaitaient fixer sur pellicule les cultures « moribondes », le cinéma soviétique entre dans une période qui semble consigner définitivement les peuples du Nord dans le passé.

Quant aux acteurs non professionnels, autrefois loués pour leur authenticité, ils sont désormais considérés comme des problèmes sur le tournage. C'est ce dont témoigne cet autre courrier de Mark Donskoï (qui se plaignait déjà des problèmes liés au travail avec les acteurs ethniques nanaïs du *Feu*), dans lequel il fait porter la responsabilité de la longueur du tournage et du métrage impressionné au non-professionnalisme des acteurs de complément sélectionnés uniquement pour leur typage :

Pour le tournage du film *Mister Thompson s'enfuit en Amérique* [*Alitet s'en va dans les montagnes*], je suis confronté à des conditions particulièrement difficiles. Le film est tout entier construit sur un matériau national-tchouktche [*nacional'no-čukotskij*] et les personnages sont tchouktches. Les rôles principaux et de complément du film ont, pour la plupart, été distribués, non à des acteurs de théâtres nationaux, mais à des personnes qui convenaient au niveau du typage et qui, avant cela, n'avaient aucun rapport avec l'art¹⁵⁷⁹. Au cours du tournage, il a fallu leur enseigner les consignes les plus élémentaires de l'art de la comédie. Le travail avec eux est infiniment difficile. En outre, aucun ne maîtrise la langue russe et, durant le tournage, malgré les nombreuses répétitions, ils commettent très souvent des défauts de jeu et se trompent dans leur texte. Il a fallu faire de nombreuses prises pour atteindre la qualité requise. Si, avec les adultes, je suis obligé de tourner un grand nombre de prises, avec les enfants tchouktches¹⁵⁸⁰ — et il y a pas mal de scènes avec eux dans le scénario —, cette nécessité est considérablement démultipliée¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁹ Si l'affirmation selon laquelle les acteurs de complément sont recrutés pour leur typage est vraie, il n'en va pas de même pour les premiers rôles qui sont tous interprétés par des professionnels. Ici, Donskoï caricature la réalité, visiblement pour obtenir du temps et de l'argent supplémentaires.

¹⁵⁸⁰ La qualification d'« enfants tchouktches » utilisée par Donskoï est ambiguë : sont-ce les personnages qui sont tchouktches ou Donskoï se réfère-t-il à la nationalité des jeunes acteurs ? Il semble qu'il s'agisse ici des personnages, le tournage s'étant effectué dans les limites européennes de la Russie, mais aucune indication ne vient recouper cette hypothèse.

¹⁵⁸¹ Lettre de Mark Donskoï au ministre de la Cinématographie Bol'sakov, non datée (1949), RGALI 2456/2/47/52.

S'il convient de tempérer les affirmations du réalisateur qui tente ici de justifier sa demande de rallonge budgétaire auprès du ministère, il apparaît néanmoins que cette expérience avec des non-professionnels est vécue de manière négative et que le bon fonctionnement d'un tournage requiert, selon Donskoï, des compétences actoraux plutôt qu'une apparence physique ethnographiquement correcte.

L'argument du professionnalisme est essentiel en effet pour comprendre le rejet des acteurs non professionnels autochtones par des cinéastes, qui, comme Donskoï, n'avaient de cesse de se plaindre des conditions de tournage en expédition avec les acteurs ethniques¹⁵⁸². Cet argument n'explique cependant pas complètement le changement de pratiques de casting. L'existence d'acteurs professionnels sibériens sur le marché cinématographique dès le début des années 1930 montre que d'autres choix de casting sont possibles, mais qu'ils ne sont pas faits.

c) Contestations et enjeux du « casting traditionnel »

Ce « retour des acteurs » contraste avec le style ethnographique et l'« authenticité » qui étaient de mise quelques années auparavant. Désormais, l'incarnation n'est plus « ethniquement correcte ». Le changement de pratiques provoque la contestation de certains cinéastes qui tentent de résister à l'introduction des acteurs, qu'ils jugent contre-productive en pointant les problèmes posés par cette collaboration. Pour Iouri Smirnitski, assistant-réalisateur de *Djou* et *Je veux vivre*, deux films aux castings « mixtes » tournés en Tchoukotka, les acteurs ne sont nullement nécessaires, même, insiste-t-il, dans le cas des films *joués*. Dans un article pour la revue *Sovetskoe kino* en 1935, il écrit :

Le film joué ne présuppose nullement la participation obligatoire d'acteurs. Peuvent « jouer » des animaux ou des gens qui n'ont jamais été acteurs, comme c'était le cas dans *Chang*, dans *Nanouk* et dans d'autres films remarquables du genre. [...] L'erreur de l'expédition [de 1932-1933 en Tchoukotka] a été de tourner des films joués, d'emmener des acteurs, des accessoires, des costumes, de sortir la lourde artillerie cinématographique [vystupat' v roli tjaželoj kinoartilleri¹⁵⁸³].

¹⁵⁸² Voir le chapitre 7 et, à propos de Donskoï : Anonyme, « V strane gol'dov », *Kino-front*, n° 48, 1^{er} octobre 1930, p. 2.

¹⁵⁸³ Ju. Smirnitskij, « Ob èkspedicionnom fil'me », *Sovetskoe kino*, n° 2, 1935, p. 69.

Et Smirnitski de citer tous les problèmes occasionnés par cette « artillerie lourde » : problèmes de transport, acteurs trop « habitués » au studio, maquillage qui gèle dans les conditions climatiques arctiques, etc. Dans ce plaidoyer contre le recours aux acteurs professionnels, qui ne représentent selon l'auteur que des inconvénients à tous les niveaux (logistique et esthétique), Smirnitski mentionne les films-modèles étrangers de la décennie précédente. Un autre des arguments mobilisés est celui du casting selon des termes ethniques :

Lors de l'expédition tchouktche, les déconvenues avec les acteurs ont commencé parce que les deux acteurs (V. Plotnikov et I. Bykov) ont été intégrés à l'expédition sans avoir été évalués [*bez proverki*]. C'est-à-dire que personne ne s'était posé la question : vont-ils convenir pour des rôles de Tchouktche ou d'Eskimo ? Personne n'a pensé à essayer le maquillage. Pour I. Bykov, il n'y a avait carrément pas de rôle dans le scénario. Son apparence physique refusait de se soumettre aux artifices du maquillage. Il a fallu tout bonnement lui créer un rôle d'Européen¹⁵⁸⁴.

Le cinéaste insiste sur l'importance de l'aspect ethnique extérieur des acteurs en pointant le « sauvetage » du film par des acteurs chinois à l'apparence plus vraisemblable :

C'est seulement maintenant qu'on se rend compte de l'impasse qui menaçait [*ugroza sryva*] l'expédition, si les acteurs du Théâtre chinois Djan Foun-Tyn et Ioun Chao-Tchin n'avaient pas été inclus au groupe à Vladivostok. Dans les rôles d'indigènes, au moins extérieurement, ils se sont révélés irréprochables. On ne comptait pourtant pas sur eux au départ de l'expédition¹⁵⁸⁵.

Smirnitski n'est pas seul à regretter l'emploi d'acteurs professionnels dans les tournages en expédition. À propos du même film, le critique du quotidien *Večernjaja Moskva* plaide également pour le recours aux acteurs ethniques, prenant comme arguments leur typage et leur supposée mémoire corporelle du geste¹⁵⁸⁶. Si les critiques soulevées peuvent sembler évidentes à première vue, il faut tout de même interroger ces pratiques de casting contestées, ne serait-ce que parce qu'elles s'imposent en URSS, comme d'ailleurs dans d'autres

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*

¹⁵⁸⁶ Konstantin Fel'dman, « V zaščitu putešestvij. Po povodu kinofil'ma "Džou" », *Večernjaja Moskva*, 13 mai 1934. Cité par Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 95.

cinématographies. Plus globalement, la question posée est d'ordre éthique et politique : qui peut (ou non) incarner qui ? et selon quel critère ethnique ?

Pendant des années, le cinéma classique occidental a pratiqué le casting dit « traditionnel », c'est-à-dire qui consiste à employer des acteurs blancs pour interpréter sans complexes tous les rôles, y compris des personnages de toutes ethnies, même celles aux traits physiques les plus éloignés¹⁵⁸⁷. Le *star-system*, qui régit dans une large mesure les choix de casting dans le cinéma occidental, constitue une explication de cette habitude¹⁵⁸⁸ : ainsi John Wayne peut incarner Gengis Khan dans *Le Conquérant* (*The Conqueror*, États-Unis, 1956, D. Powell), Annabella le rôle d'Aïcha la Slaoui dans *La Bandera* (France, 1935, J. Duvivier) ou le Français Pierre Brice celui de l'Apache Winnetou dans la série éponyme de westerns franco-yougoslavo-allemands des années 1960, pour ne citer que ces exemples. Les rôles d'Amérindiens font particulièrement l'objet de cette « mascarade ethnique¹⁵⁸⁹ », sans qu'elle lui soit propre pour autant¹⁵⁹⁰. Cette pratique est pourtant contestée très tôt dans l'histoire du cinéma par des représentants des minorités ethniques incarnées au cinéma par des Blancs. Aux États-Unis, dès les années 1910, la presse spécialisée se fait l'écho de critiques de l'emploi de non-Amérindiens dans des rôles d'Indiens au cinéma¹⁵⁹¹.

Récemment, la pression sociale a fait fléchir cette tendance¹⁵⁹² avec le casting « aveugle à la couleur¹⁵⁹³ » ou « casting trans-ethnique », c'est-à-dire « l'ouverture de la

¹⁵⁸⁷ Il faut noter que, si la pratique qui consiste à faire incarner un non-Blanc par un acteur blanc est commune, elle reste exceptionnelle quand il s'agit du genre, pourtant une construction sociale au même titre que l'ethnicité. Quand cela arrive, comme dans le cas de Cate Blanchett dans le rôle de Bob Dylan (dans *I'm not there*, 2007, Todd Haynes), la performance transgenre de l'actrice est saluée par la critique comme une composition remarquable et couronnée de plusieurs prix d'interprétation, dont une nomination aux Oscars en 2007. Sur cette pratique et son inscription dans une tradition au théâtre, voir Richard Hornby, « Cross-Gender Casting », *The Hudson Review*, Vol. 48, n° 4, 1996, pp. 641-648.

¹⁵⁸⁸ Voir à ce propos Joann Lee, « Asian American Actors in Film, Television and Theater, an ethnographic case study », *Race, Gender and Class*, Vol. 8, n° 4, 2001, pp. 176-184.

¹⁵⁸⁹ L'expression est empruntée à Tom Gunning, « Constructing the Alien in Hollywood's Classical Era », préface à Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental*, op. cit., p. xiv.

¹⁵⁹⁰ Lee Schweninger cite une foule d'acteurs de toutes origines, parmi lesquels Debra Paget dans *La Dernière Chasse* (*The Last Hunt*, 1956, R. Brooks) ou Sal Mineo, Gilbert Rowland et Dolores Del Rio dans *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964, J. Ford), pour interpréter des Amérindiens à Hollywood. Lee Schweninger, *Imagic Moments*, op. cit., pp. 7-8. Voir à propos des acteurs blancs dans des rôles d'Asiatiques à Hollywood, un des (trop) rares ouvrages consacrés à la question de l'incarnation trans-ethnique au cinéma : Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental*, op. cit.

¹⁵⁹¹ En 1911, un étudiant amérindien, un certain John Standing Horse, écrit sa désapprobation à la revue *Motion Picture World*. Il pointe le ridicule qui émane des acteurs blancs « avec leurs plumes de poulet dans les cheveux », et exhorte les studios alors naissants à embaucher de vrais Amérindiens. L'auteur de la lettre précise que seuls les braves portent une ou deux plumes d'aigle gagnées au combat. Cité par Michelle H. Raheja, *Reservation reelism*, op. cit., p. 41. Voir également *Moving Picture World* en 1910, cité par Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁹² La pratique se prolonge cependant aujourd'hui et la polémique à ce propos n'est toujours pas close. Voir par exemple le cas de Johnny Depp dans le rôle de l'Amérindien Tonto dans la production Disney *The Lone Ranger* (Gore Verbinski, 2013). Jerry Adler, « Is the new Tonto any better than the old Tonto ? », *The Smithsonian*

distribution aux membres de tous les groupes ethniques, à condition qu'ils aient les talents requis, sans insister sur une concordance entre leur ethnicité personnelle et celle des rôles qui sont à pourvoir¹⁵⁹⁴ ». Cette approche universaliste du casting est souvent à sens unique — limitée à des non-Blancs dans des rôles de Blancs — et masque la « question explosive¹⁵⁹⁵ » : des rôles de non-Blancs peuvent-ils être joués par des acteurs de différentes ethnicités, dont des Blancs ?

Il n'est pas question de défendre ici une théorie de l'incarnation ethnique pure selon laquelle chaque personnage devrait être interprété par un acteur de la même ethnicité. Un essentialisme excessif conduirait invariablement à circonscrire le travail des acteurs et à geler leur épanouissement artistique et leur carrière. Il convient cependant de s'interroger sur les enjeux théoriques, esthétiques et politiques soulevés par la pratique du casting traditionnel. Le contexte soviétique offre un terrain propice à l'analyse car, au milieu des années 1930, les pratiques de casting changent de procédé pour codifier l'authenticité ethnique : d'une quête de la « vérité » nationale du personnage à la reconstruction de celui-ci.

Magazine, juillet 2013, <http://www.smithsonianmag.com/history/is-the-new-tonto-any-better-than-the-old-tonto-4833743/?no-ist> (consulté le 29 juillet 2015). Voir également l'article récent à propos du théâtre : Françoise Alexander, « *Othello* joué par un Blanc : Le théâtre français est-il raciste ? », *Le Monde*, 16 octobre 2015, http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/10/16/pas-de-noirs-sur-scene-le-theatre-francais-est-il-raciste_4791000_3212.html (consulté le 1er décembre 2015).

¹⁵⁹³ Traduction française de l'expression anglophone *colour-blind casting* (parfois traduite par « casting daltonien »). Pour nommer le phénomène, on trouve aussi les expressions *non-traditional casting* ou encore *integrated casting*.

¹⁵⁹⁴ Alec G. Hargreaves, « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication*, n° 4, 2003, p. 137. Il faut cependant souligner que le casting aveugle à la couleur est pensé et mis en pratique au théâtre beaucoup plus qu'au cinéma. Voir Richard Hornby, « Interracial Casting », *The Hudson Review*, Vol. 42, n° 3, 1989, pp. 459-466.

¹⁵⁹⁵ William H. Sun, « Power and Problems of Performance across Ethnic Lines : an Alternative Approach to Nontraditional Casting », art. cit., p. 87.

2) Le « casting traditionnel » en contexte soviétique : questions de réception et de production

A) *La Fille du Kamtchatka* : quelle perception de l'Autre ?

a) *Des spectateurs face à un « flou » national*

Comment les spectateurs réagissent-ils et comprennent-ils la créature cinématographique issue de la pratique du casting traditionnel ? Pour répondre à cette question, je m'appuierai ici sur le cas de *La Fille du Kamtchatka* et de sa réception par les spectateurs grâce à un document d'archive au caractère assez rare : l'enregistrement par écrit de plusieurs discussions avec le public à l'issue du film. En mars-avril 1937, le studio Mosfilm présente sa dernière production parlante, *La Fille du Kamtchatka*, en avant-première lors de trois séances publiques dans la région de Leningrad. Les présentations avant le film par ses auteurs (le réalisateur Litvinov, le scénariste Mikhaïl Doubson¹⁵⁹⁶ et le représentant du studio Fiodor Sedykh¹⁵⁹⁷) et les débats qui suivent la projection ont été consignés par écrit¹⁵⁹⁸. Les réactions des spectateurs montrent que les nationalités mises en scène dans le film, kamtchadale et évène (nommée lamoute dans les documents), ne sont pas identifiées correctement par le public. Un certain « flou national » règne, d'autant plus remarquable dans une Union soviétique où la nationalité est un marqueur important de l'identité¹⁵⁹⁹.

La question de la réception de *La Fille du Kamtchatka* est encore compliquée par la nationalité mise en scène : les Kamtchadales. Comme on l'a vu au chapitre 4, cette catégorie nationale est fluctuante, désignant, en fonction des époques, divers groupes ethniques autochtones du Kamtchatka (les Itelmènes ou l'ensemble des habitants de la presqu'île) ou les

¹⁵⁹⁶ Dubson Mixail Iossifovič (1899-1961). Après des études juridiques, il entre au service de l'État bolchevique et travaille pour divers organismes, entre autres pour la coopération commerciale cinématographique avec l'Allemagne dans les années 1920. Il devient réalisateur et scénariste dans les années 1930. Il est notamment l'auteur de *La Frontière* (*Granica*, 1935). Il est arrêté pendant la Grande Terreur en 1938 avant d'être libéré en 1939.

¹⁵⁹⁷ Sedyx Fëdor Sergeevič (1901-1968). Pendant la Guerre civile, Sedyx sert dans l'Armée rouge. À partir de 1934, il entre à la Direction principale du tirage en série de copies et de distribution de films pour le Comité du Cinéma (*Glavnoe upravlenie massovoj pečati n prokata kinofil'mov KDK*) ou Glavkinoprokat. Dans les années 1950 et 1960, il dirige la Maison centrale des compositeurs.

¹⁵⁹⁸ Ils sont conservés dans le fonds personnel de Fëdor Sedyx au RGALI sous la cote 1966/1/183.

¹⁵⁹⁹ Ronald Gregor Suny, « The contradictions of identity: being Soviet and national in the USSR and after », Mark Bassin, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 17-36.

descendants métissés des autochtones et des premiers cosaques¹⁶⁰⁰. Bien que cette nationalité ne soit pas reconnue officiellement par l'URSS, c'est pourtant celle-ci qui fait l'objet du film de manière assez inhabituelle¹⁶⁰¹. Pour le réalisateur Litvinov, les Kamtchadales du film sont une nationalité à la fois autochtone et hybride. Il les présente ainsi avant chaque projection :

Les Kamtchadales sont apparus d'une façon extraordinairement étrange. Autrefois, les cosaques Dejnev, Atlasov, etc., se sont installés [*pereselilis'*] au Kamtchatka. Ils étaient les premiers Russes à venir au Kamtchatka. Peu à peu, ils se sont mélangés avec les populations locales : les Koriaks, les Lamoutes, les Itelmènes, constituant ainsi un nouveau groupe national. Les Kamtchadales sont des Russes qui parlent [la même langue] que nous, mais avec un accent, un zozotement [*cokanie*]¹⁶⁰².

Bien que les Kamtchadales soient pour Litvinov des autochtones « hybridisés [*pomes'*]¹⁶⁰³ » avec des Russes, ils n'en constituent pas moins pour le cinéaste une minorité nationale [*nacmeny*]¹⁶⁰⁴. Cette vision métisse de la nation, si elle correspond (involontairement ?) à la volonté d'homogénéisation nationale de la politique soviétique, n'en est pas moins en porte-à-faux avec l'injonction à se définir en termes nationaux clairs et nets, c'est-à-dire qui tiennent sur une ligne de passeport¹⁶⁰⁵.

Les spectateurs de *La Fille du Kamtchatka* ont les plus grandes difficultés à percevoir clairement quelles sont les nationalités représentées à l'écran, et ce, en dépit des explications préventives de Litvinov à chaque séance. Leurs questions après la projection expriment cette incompréhension : « De quelle nationalité est la fille [du Kamtchatka]¹⁶⁰⁶ ? », ou encore, à propos des Évènes, « Comment s'appelle le groupe national auquel la fille vient en aide ? Quel est le peuple représenté à la fête¹⁶⁰⁷ ? ». Comme on le voit, le personnage reconstruit cinématographiquement (l'actrice Zanoni en Kamtchadale) n'est pas correctement identifié

¹⁶⁰⁰ Voir à ce sujet la note 893 au chapitre 4.

¹⁶⁰¹ Les minorités non institutionnalisées (par exemple Coréens et Chinois) disparaissent progressivement des écrans soviétiques à cette période. Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 112.

¹⁶⁰² Stenografičeskij otčet, Obsuždenije kartiny « Devuška s Kamčatki », Smol'ninskij lektorij, 5 avril 1937. RGALI 1966/1/183/46ob.

¹⁶⁰³ Obsuždenije novogo proizvodstva fabriki Mosfil'm fil'ma « Devuška s Kamčatki », Leningradskij lektorij, 20 mars 1937. RGALI 1966/1/183/19.

¹⁶⁰⁴ Stenografičeskij otčet, Obsuždenije kartiny « Devuška s Kamčatki », Smol'ninskij lektorij, 5 avril 1937. RGALI 1966/1/183/46ob.

¹⁶⁰⁵ Depuis 1922, la nationalité est en effet indiquée sur le passeport, qui est la pièce d'identité principale. Tout d'abord basée sur l'autodéfinition, la mention de la nationalité se fige en 1938 lorsque le NKVD édite un décret qui enjoint d'indiquer désormais la nationalité des parents du nouveau citoyen. Francine Hirsch, *Empire of Nations*, op. cit., p. 294.

¹⁶⁰⁶ Question de spectateur. RGALI 1966/1/183/45ob.

¹⁶⁰⁷ Ibid.

par les spectateurs. Mais les Évènes « authentiques », filmés de manière « ethnographique » (c'est-à-dire de façon documentaire sans employer d'acteurs professionnels), ne le sont pas mieux.

Il en résulte un « flou » national à propos duquel les spectateurs de ces avant-premières sont très critiques. Certains ne distinguent pas du tout les différentes nationalités mises en scène :

Je ne suis pas satisfait de la réponse à propos des groupes nationaux qui sont montrés dans le film. Je n'arrive pas à comprendre s'il y a plusieurs peuples représentés ou bien un seul. Les gens qui sont filmés à la fête et ceux qui sautillent dans la neige sont, à mon avis, deux peuples différents¹⁶⁰⁸.

La réception par la presse prouve que le flou national qui se dégage du film n'est pas propre aux spectateurs de Leningrad. Ainsi, un article du quotidien *Večernjaja Moskva* confond Évènes (nommés Lamoutes dans les documents) et Kamtchadales dans sa description de la scène du mariage du « guide kamtchadale Kirik [chez les] Lamoutes kolkhoziens¹⁶⁰⁹ », en fait des Kamtchadales selon le film. D'une projection à l'autre, les critiques se répètent, y compris de la part de personnes qui affirment connaître le Kamtchatka, comme cette spectatrice qui affirme en revenir tout juste :

Si même moi, qui connais les habitants du Kamtchatka, je ne comprends pas qui sont montrés ici — des Kamtchadales ou des Lamoutes —, les autres spectateurs, certainement, ne comprennent rien¹⁶¹⁰.

On pourrait argumenter, en s'appuyant sur les propos de Litvinov quant au métissage, que la vision ici proposée est celle d'une hybridité ethnique soviétique (Fig. 87). Mais celle-ci n'est pas en conformité avec la modernité soviétique en matière de politique ethnique où chacun doit conserver un « vernis » national par-dessus sa citoyenneté soviétique. Ceci est exprimé dans la contradiction soviétique en termes identitaires où citoyenneté et nationalité ne sont jamais confondues : d'un côté, les cultures nationales des peuples non russes sont promues et,

¹⁶⁰⁸ Intervention de Darčenko (spectateur). RGALI 1966/1/183/51.

¹⁶⁰⁹ Lev Vaks, « “Šedevr”, stojašij million. O fil'me “Devuška s Kamčatki” », *Večernjaja Moskva*, 10 avril 1937, p. 3.

¹⁶¹⁰ Intervention de Šrabatikova (spectatrice). RGALI 1966/1/183/68.

de l'autre, un programme de modernisation, d'acculturation et d'intégration doit homogénéiser la nation soviétique par le socialisme¹⁶¹¹.

Figure 87. Une vision d'une société soviétique hybridisée : les invités du mariage kamtchadale.
Captures d'écran, *La Fille du Kamtchatka*.

Un des problèmes principaux est constitué par la profession de la Kamtchadale Natacha : elle est ingénieure. L'association de cette profession à une représentante d'une minorité nationale suscite l'incrédulité du public comme en témoignent ces autres questions : « Existe-t-il des ingénieurs des minorités nationales [*nacmen'sinstvo*] du Kamtchatka¹⁶¹² ? » ou « La vie au Kamtchatka est-elle telle qu'elle est montrée ou est-ce une vision fantaisiste¹⁶¹³ ? ». Il faut noter que, malgré les efforts déployés pour la mise en œuvre de la politique d'indigénisation, peu, voire pas du tout de « nationaux » occupent des professions à caractère technique, médicale ou dans le secteur des communications. Ils sont au contraire surreprésentés dans les fonctions de direction (à haut potentiel de visibilité) et subalternes (qui ne demandent aucune qualification ni connaissance particulière de la langue russe), créant un « trou dans le milieu¹⁶¹⁴ » caractéristique de la politique d'indigénisation. Ceci explique l'incrédulité des spectateurs face au personnage de l'ingénieure kamtchadale, même si le film doit aussi être lu comme une vision de la vie des minorités nationales telle qu'elle doit être, selon les principes réalistes socialistes¹⁶¹⁵.

¹⁶¹¹ Ronald G. Suny, « The contradictions of identity: being Soviet and national in the USSR and after », in Mark Bassin, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, op. cit., p. 24.

¹⁶¹² Question de spectateur. RGALI 1966/1/183/45ob.

¹⁶¹³ *Ibid.*

¹⁶¹⁴ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., pp. 377-385.

¹⁶¹⁵ Voir à ce propos le chapitre 4.

b) Complexité de l'incarnation actorale ethnique

L'incarnation actorale est au cœur des débats. La question de savoir *qui* incarne *qui* intéresse les spectateurs. Ceux-ci se révèlent en effet curieux à propos de la participation éventuelle d'authentiques autochtones au tournage. Certaines questions signalent cet intérêt : « Comment les Lamoutes ont-ils réagi aux prises de vue de leur fête¹⁶¹⁶ ? », « Beaucoup de “nationaux” ont-ils participé au tournage¹⁶¹⁷ ? ». Ces questions semblent confirmer le fait que les spectateurs sont habitués à la participation de « vrais » autochtones aux films, habitude forgée par l'emploi des acteurs ethniques des ethnografictions.

L'examen des réactions du public montre que l'apparence ethnique des acteurs professionnels entretient le flou national, notamment dans le cas du personnage de Kirik, un Kamtchadale incarné par l'acteur Mikhaïl Viktorov¹⁶¹⁸. Bien que peu d'informations soient disponibles sur ce comédien, on peut le classer dans la catégorie des « acteurs multiethniques » au regard de sa filmographie. Avant *La Fille du Kamtchatka*, il a incarné successivement un Mari dans *La Chanson sur le bonheur* (*Pesn' o sčast'i*, 1934, Mark Donskoï) et un Turkmène dans *Kara-Bougaz* (*Kara-Bugaz*, 1935, Alexandre Razoumni). Dans son rôle de Kamtchadale, son apparence ethnique pose problème et empêche l'identification claire de la nationalité du personnage, comme l'exprime ce spectateur :

Je trouve le type [*tipa*] de Kirik très étrange. Je ne comprends pas très bien quelle est sa nationalité. Bien que le typage lamoute¹⁶¹⁹ ne me soit pas très familier, il me semble que *Kirik n'est pas un national. C'est apparemment un acteur* et, dans cette perspective, un acteur dont le choix n'est pas très convaincant¹⁶²⁰.

Ici, la qualité même d'acteur de Viktorov dessert le film. Censé incarner un métis russo-autochtone, l'acteur n'évoque finalement que ce qu'il est dans sa réalité : un acteur. Le décalage entre l'ethnicité de l'acteur et celle du personnage provoque une rupture dans la « suspension de l'incroyance¹⁶²¹ » nécessaire à l'adhésion du spectateur à la fiction, en

¹⁶¹⁶ Question de spectateur. RGALI 1966/1/183/60.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*

¹⁶¹⁸ Viktorov Mixail Nikolaevič (1908-194?). Termine la faculté de comédie du VGIK en 1931. Actif au cinéma entre 1930 et 1941, Il est tué sur le front pendant la Grande Guerre patriotique.

¹⁶¹⁹ Signe de sa confusion ethnique, le spectateur prend le personnage de Kirik pour un Évène (anciennement Lamoute) alors qu'il est censé jouer un Kamtchadale.

¹⁶²⁰ Intervention de Skanavin (spectateur). RGALI 1966/1/183/65ob. Les italiques sont de moi.

¹⁶²¹ La « suspension de l'incroyance [*suspension of disbelief*] » consiste pour le spectateur ou le lecteur de fiction à pénétrer dans l'imaginaire, à se mettre à croire à ce qui est raconté, tout en le sachant fictif.

rappelant sans cesse son statut de comédien. La dissonance ethnique entre l'acteur et le personnage perçue par les spectateurs vient confirmer l'analyse de l'historienne du cinéma Geneviève Sellier sur la question de la vraisemblance des acteurs au cinéma. Celle-ci est invariablement liée aux conventions narratives auxquelles se plie tout récit. Elle opère au niveau de la plus ou moins grande correspondance aux normes ethniques (entre autres normes) de l'acteur et du personnage incarné¹⁶²².

Comme le montre la réaction du spectateur, Viktorov/Kirik n'est pas convaincant dans son rôle de « national ». La dissonance ethnique est relevée par les spectateurs de 1937. Ici, la *persona* (l'acteur Viktorov) entre en conflit avec le personnage (l'autochtone Kirik). C'est sûrement là une des raisons qui poussera l'industrie cinématographique à caster de plus en plus souvent des acteurs centrasiatiques dans des rôles de représentants des diverses « minorités ethniques » soviétiques et ce, au-delà de l'argument souvent avancé par les cinéastes de l'existence d'une bonne école de comédie à Alma-Ata¹⁶²³. Cette dissonance n'est par contre pas notée par la presse qui peut, pour le coup, être qualifiée de « daltonienne » en ce qui concerne la question ethnique dans la période stalinienne. Après avoir attaqué les films soviétiques à thèmes nationaux de manière quasi systématique dans les années 1920 précisément à ce sujet¹⁶²⁴, la presse reste muette sur la question de l'incarnation actorale ethnique, qui disparaît des débats cinématographiques. Alors que le seul élément des ethnografictions qui occasionnait un quasi consensus dans la presse était justement l'emploi des acteurs ethniques, presque invariablement qualifiés d'« acteurs nés », les films suivants, tel *Les Romantiques* ou *Alitet*, qui recourent aux acteurs professionnels non autochtones, ne font pas réagir les critiques. Au contraire, ceux-ci trouvent parfois même que les acteurs et leur travail constituent le point le plus positif du film. Suite à la première des *Romantiques*, le quotidien *Večernjaja Moskva* plébiscite le travail des comédiens qualifiant « le portrait des Tchouktches [par les acteurs comme] ce qu'il y a de meilleur dans le film¹⁶²⁵ ». Même si l'on peut supposer que le climat de terreur qui règne alors empêche les critiques de s'aventurer sur certains terrains glissants, il n'en reste pas moins que cette « invisibilité » de la question ethnique révèle un changement majeur dans les préoccupations politiques.

¹⁶²² Geneviève Sellier, « Vraisemblable (cinéma) », in Vincent Amiel et al. (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, op. cit., p. 244.

¹⁶²³ Irina Tcherneva, « Le “cinéma national” et le rapport centre/périphéries. L'exemple du studio de Sverdlovsk (1950-1960) », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 154.

¹⁶²⁴ Rappelons la critique sévère de *La Vallée des larmes* en 1925 sur ce point.

¹⁶²⁵ T. Kalinovskaja, « “Romantiki”. Novyj xudožestvennyj fil'm », *Večernjaja Moskva*, 26 décembre 1941, p. 4.

La question nationale et sa visibilité sur les écrans soviétiques avaient été portées sur le devant de la scène avec ferveur quelques années auparavant. L'invisibilité de la question nationale par les pratiques de casting traditionnel relaie l'invisibilité des autochtones dans les films soviétiques à partir du milieu des années 1930. Cela est d'autant plus problématique que les récits des films portent sur la « libération nationale » des peuples du Nord par la révolution d'Octobre. Les nouvelles pratiques de casting soviétiques évitent de se confronter à la politique des nationalités *dans la pratique*, alors même que les films narrent la mise en œuvre de cette politique *dans la représentation*. Le casting, au lieu de traduire la nouvelle politique des nationalités comme cela avait été fait avec les ethnografictions, reflète au contraire un refus de se confronter véritablement à la question nationale, se contentant de la mettre en scène artificiellement. Ainsi, l'emploi des acteurs permet de créer un type « ethnique » sans évoquer directement une altérité visuelle immédiate¹⁶²⁶.

La question de l'incarnation actorale doublée de la question ethnique donne naissance à une créature cinématographique qui se révèle être une « construction textuelle complexe¹⁶²⁷ ». Ce processus d'incarnation de personnages autochtones par des *Loutchas* met en scène l'imitation d'autochtones présentés comme *imitant* les bolcheviks, c'est-à-dire adoptant le nouveau régime avec ferveur. C'est particulièrement le cas du personnage de Natacha, l'ingénieure kamtchadale qui se détourne de sa culture d'origine (en repoussant son fiancé kamtchadale Kirik) pour épouser la culture bolchevique (et, au sens propre, l'ingénieur russe Rojnov). Les scénarios insistent en effet sur la transformation des cultures traditionnelles qui s'approprient la version soviétique de la modernité. L'emploi d'acteurs russes, ou du moins non autochtones, pour jouer des personnages issus des minorités nationales traduit la volonté de transformation des minorités ethniques « arriérées » en citoyens soviétiques. Costumes et maquillage fonctionnent comme les attributs autorisés du « vernis » national, sous lequel se loge un citoyen « moderne », c'est-à-dire russifié¹⁶²⁸. C'est en tout cas ce que semble signifier le « sous-texte » de la créature cinématographique produite par le casting.

Cette « russification » par le biais des acteurs n'est pas propre aux peuples du Nord. On retrouve le procédé dans des films représentant des Centrasiatiques. Ainsi, le film *Les amis se retrouvent* (*Druz'ja vstrečaietsja vnov'*, 1939, Kamil Iarmatov), tourné par le studio de

¹⁶²⁶ Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities*, op. cit., p. 111.

¹⁶²⁷ Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental*, op. cit., p. 3.

¹⁶²⁸ Rappelons que les enfants autochtones sont souvent « renommés » avec un nom russe à l'entrée à l'école-internat. Voir Piotr O'mrynto, « Un récit souvenir d'enfance », art. cit.

Stalinabad, met en scène le personnage d'une jeune Turkmène, Rano, qui passe de l'enfance à l'âge adulte. Signe de sa transformation soviétique, sa version adulte est interprétée par l'actrice russe Tatiana Nikitina, qui parle la langue de Pouchkine sans accent, mais porte toujours les attributs nationaux turkmènes (costume et coiffure)¹⁶²⁹. Aussi les pratiques de casting répercutent-elles le nouveau statut assigné aux Russes à partir de 1933 de ciment unificateur et homogénéisateur de l'Union multiethnique¹⁶³⁰. L'emploi des acteurs fonctionne comme une manifestation de l'homogénéisation de la culture soviétique qui permet de garder le « vernis » national par les accessoires. Les costumes, plus particulièrement, opèrent comme autant de signes d'authenticité ethnique. Le schéma est ici totalement inversé par rapport aux ciné-expéditions et aux ethnografictions où les corps des acteurs ethniques apportaient la dimension authentique, tandis que les vêtements occidentaux qu'ils adoptaient signifiaient l'entrée dans la « civilisation » moderne.

À l'inverse, doit-on voir dans ces interprétations de rôles de l'Autre par des acteurs *loutchas* un désir sous-jacent d'être l'Autre ? De fait, le casting traditionnel met en scène des acteurs non autochtones qui *imitent* des autochtones. La performance actorale permet à la fois à ces comédiens de montrer leur talent en personnifiant des personnages qu'ils ne sont à l'évidence pas d'un point de vue ethnique¹⁶³¹, mais également, dans une certaine mesure, de devenir cet Autre dans le temps et l'espace circonscrits du film. L'utilisation d'acteurs plus ou moins lourdement maquillés pour ces rôles d'autochtones peut-elle être pour autant comparée à un « *blackface* à la soviétique¹⁶³² » ? Pratiqué aux États-Unis en pleine ségrégation, le *blackface* consiste à travestir des acteurs blancs en personnages noirs stéréotypés par le biais d'un visage noirci souligné de lèvres blanches surdimensionnées. Mêlant fascination et rejet, la pratique comprend une dimension raciste, en feignant d'ignorer les problématiques raciales, mais démontre aussi un certain désir de franchir la ligne de distinction ethnique et une aspiration à investir le corps de l'Autre¹⁶³³.

Si le maquillage des acteurs soviétiques n'a pas grand-chose à voir en termes de fard avec le *blackface* pratiqué aux États-Unis, on peut tout de même le rapprocher de la fonction

¹⁶²⁹ Anaita Khudonazar, « Within the Soviet Constraints: Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s », in Cloé Drieu (dir.), *Écrans d'Orient. Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, Paris, IISMM-Karthala, 2014, pp. 201-227.

¹⁶³⁰ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., p. 393.

¹⁶³¹ Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental*, op. cit., p. 31.

¹⁶³² David Shneer emploie cette expression à propos de la carrière de Lev Sverdlin. David Shneer, *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War and the Holocaust*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011, p. 235.

¹⁶³³ Karla Rae Fuller, *Hollywood goes Oriental*, op. cit., pp. 6-7 ; Rachel Sussman, « The Carnavalizing of Race », *Etnofoor*, Vol. 14, n° 2, 2001, pp. 79-88.

de « masque » qui dissimule des cultures autochtones dont l'ambiguïté culturelle et sociale est ici réduite à un signe. La période précédente des tournages en expédition laissait une place, certes exiguë, à des individus, comme le « Toungouse » Lazare Likhatchev. Dans *Le Toungouse de Khènytchar*, même si l'identité de l'acteur fusionnait parfois avec celle de son personnage, la performance des acteurs ethniques pouvaient néanmoins être considérée et appréciée en tant qu'œuvre et création d'individus à part entière (les « acteurs nés »). Désormais, l'individu cède la place à un représentant d'une culture envisagée dans son ensemble et réduite à un assemblage de caractéristiques censées faire sens pour le spectateur.

c) Vers la création d'un « Autre soviétique » générique

Bien que les films portent sur des thèmes autochtones, l'emploi d'acteurs grimés permet surtout de dissimuler les vrais autochtones : une manière de donner une forme de visibilité à la question autochtone, mais en invisibilisant les autochtones eux-mêmes. Il est significatif que cette « invisibilisation » apparaisse au moment où les débats sur la politique d'indigénisation disparaissent de la sphère publique à partir de 1932-1933. La politique d'indigénisation, si elle reste une préoccupation pour les autorités en interne, est revue à la baisse. Elle s'efface du devant de la scène pour devenir « silencieuse ». Il s'agit d'éviter le ressentiment des Russes pour qui la lutte contre le « chauvinisme grand-russien » et la promotion des cultures nationales ont un goût de discrimination¹⁶³⁴. Cette disparition coïncide également avec les changements politiques qui ont lieu au même moment dans l'administration soviétique des peuples du Nord. Entre 1932 et 1935, la Direction générale de la route maritime du Nord (GUSMP), dont l'action se concentre sur l'exploration et l'exploitation industrielle des ressources du Nord, voit son rôle grandir jusqu'à devenir l'organisation qui dirige de fait un territoire correspondant à un tiers de l'URSS¹⁶³⁵. Au sein de la politique du GUSMP, comme le note l'historien Yuri Slezkine, il n'y a pas de rôle pour les autochtones, et le Nord se construit désormais sans eux¹⁶³⁶. De manière similaire, il n'y a plus de rôle pour eux dans le cinéma soviétique.

En outre, il résulte de ce processus d'« invisibilisation » des autochtones *via* leur incarnation par d'autres nationalités une vision de plus en plus uniformisée des différentes nationalités qui est bien exprimée dans le vocable « national ». Le terme, qui désigne au départ les bénéficiaires de la politique d'indigénisation — les peuples « arriérés » —, en vient

¹⁶³⁴ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, *op. cit.*, pp. 372-393.

¹⁶³⁵ John McCannon, *Red Arctic*, *op. cit.*, pp. 33-58.

¹⁶³⁶ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, *op. cit.*, pp. 275-276.

très vite à désigner tous les non-Russes¹⁶³⁷. Cette catégorie peut être mise en relation avec le statut d'« allogène [*inorodec*] » qui avait cours dans l'empire russe. Jusqu'en 1917, ce statut concernait les minorités ethniques, clairement énumérées et délimitées, non assujetties aux lois générales de l'empire (entre autres, préservation de leurs traditions et exemption du service militaire). L'appellation, d'abord apparue pour caractériser les indigènes de Sibérie, est utilisée de manière informelle, souvent de façon péjorative, pour désigner tous les non-Russes de l'empire¹⁶³⁸. Le terme, à géométrie variable selon les époques et les régions, sert d'indicateur de la plus ou moins grande assimilation des peuples des frontières asiatiques et caucasiennes, en même temps qu'il est porteur d'une connotation de non-assimilation. D'un côté, il indique la progression qu'il reste à accomplir vers la civilisation ; de l'autre, il marque la différence¹⁶³⁹. La catégorie informelle de « national » réactive la notion impériale d'« allogène ». Les disparités culturelles des divers peuples qui entrent dans les limites classificatoires de la conception de « national » sont uniformisées par l'usage même de la catégorie.

Cette vision de la nation en voie d'unification entre en résonance avec la politique de comptabilité ethnique (par le biais des recensements) qui a lieu au même moment. Suite à la déclaration de Staline en 1936, dans laquelle il affirme que l'Union soviétique ne compte plus désormais que 60 nationalités, les ethnographes réduisent le nombre d'ethnicités possibles pour le recensement de 1939 qui passe de 172 nationalités (en 1926) à 109¹⁶⁴⁰. La « mise en visibilité » des nationalités soviétiques dans leur diversité fait désormais partie du passé dès lors que l'on passe à une vision de plus en plus uniformisée de la nation soviétique. Le changement dans les pratiques de casting offre une correspondance filmique à la notion de « national » qui contribue à la création d'un « Autre » générique soviétique cinématographique.

Enfin, il faut ajouter une dimension supplémentaire à la problématique du casting traditionnel : celle du public. Après avoir tenté de rallier un nouveau public issu des

¹⁶³⁷ Fatimah Tobing Rony note la mise en place du même schéma, mais dans un tout autre contexte : celui de l'Empire colonial français des années 1930, par les rôles attribués à Josephine Baker. Celle-ci, au-delà d'une vision essentialisée de « la » femme noire, en vient à symboliser toutes les femmes colonisées, puisqu'elle peut jouer une Inuite, une Indochinoise, une Africaine, une Arabe ou une Caribéenne. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*, op. cit., p. 199.

¹⁶³⁸ John W. Slocum, « Who, and When, Were the *Inorodtsy* ? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *The Russian Review*, Vol. 57, n° 2, avril 1998, pp. 173-190.

¹⁶³⁹ V.O. Bobrovnikov, « Čto vyšlo iz proektov sozdaniia v Rossii *inorodcev* ? (Otvét Džony Slocumu iz musul'manskix okrain imperii) », in A. Millera, D. Sdvižkova, I. Širle (dir.), *Ponjatija o Rossii. K istoričeskoj semantike imperskogo perioda*, t. II, Moscou, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 259-291.

¹⁶⁴⁰ Francine Hirsch, *Empire of Nations*, op. cit., pp. 281-284.

périphéries de l'Union, le cinéma soviétique ne cherche plus à fabriquer des créatures cinématographiques auxquelles les nouveaux spectateurs « nationaux » pourraient s'identifier, comme c'était le cas avec les ethnografictions. L'analyse des pratiques de casting suggère que le projet de la campagne de cinéfication d'une « nation multiethnique de spectateurs » est en voie d'abandon¹⁶⁴¹, et ce, en dépit des résistances et incompréhensions des spectateurs.

B) *Alitet s'en va dans les montagnes* : quelle « fabrication » de l'Autre ?

a) Retrouver le processus de casting dans les archives

La question de la recreation en studio d'une créature cinématographique de l'autochtone du Nord pose également des problèmes aux producteurs des films. « Producteur » sera ici entendu dans son sens le plus large, rassemblant cinéastes, scénaristes, administrateurs du cinéma soviétique et représentants d'institutions du pouvoir, car, de fait, tous participent à la création du film, notamment durant la période du « second stalinisme » où le processus de censure atteint une sorte d'apogée¹⁶⁴². Le film *Alitet s'en va dans les montagnes*, tourné en 1949 et sorti en 1950, constitue un bon cas d'étude, étant donné que sa production a donné lieu une importante quantité de documents d'archives. Cette profusion, et de manière plus générale la masse des archives de l'éphémère ministère du Cinéma (1938-1953¹⁶⁴³), racontent surtout la surveillance dont la société est l'objet à cette période-là dans cette véritable « civilisation du rapport¹⁶⁴⁴ » qu'est l'URSS. L'archive peut en conséquence être lue comme la représentation d'un pouvoir¹⁶⁴⁵. Mais elle se révèle aussi utile pour mettre au jour les processus de fabrication et les points de tension liés à la production des films, entre autres grâce aux nombreux sténogrammes des discussions du Conseil artistique du ministère du Cinéma. En ce sens, les archives de production d'*Alitet* se révèlent précieuses pour analyser la question de l'incarnation des personnages autochtones (ici des Tchouktches) et le processus de casting.

¹⁶⁴¹ Voir à ce propos le chapitre 3.

¹⁶⁴² Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000.

¹⁶⁴³ D'abord Comité du cinéma, il devient un ministère à partir de 1946. Après la mort de Staline, le ministère est dissout et ses attributions sont transférées au ministère de la Culture. En 1963, le comité d'État pour le Cinéma (Goskino) est fondé et reprend le flambeau du ministère du Cinéma. Il sera aboli en 1991.

¹⁶⁴⁴ Nicolas Werth, « De la soviétologie en général et des archives russes en particulier », *Le Débat*, n° 77, 1993, pp. 127-144. Pour exister, l'archive suppose l'archiviste, c'est-à-dire la main qui collectionne et classe. En conséquence, l'archive et son classement sont plus l'expression d'un système bureaucratique et en disent souvent plus sur l'archiviste en tant que pouvoir organisateur et ordonnateur que sur l'objet d'étude que l'on s'est fixé. Voir à ce propos Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁶⁴⁵ Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009.

Le Conseil artistique du ministère du Cinéma est le produit d'une longue histoire du contrôle des films par le pouvoir en Union soviétique. Il doit approuver chaque projet de film. Le but du Conseil artistique est d'« élever la qualité des films [et de s'assurer que les productions soient] esthétiquement satisfaisante et d'un haut contenu idéologique¹⁶⁴⁶ ». Il a pour tâche de surveiller les plans de production, lire les scénarios et visionner au fur et à mesure du tournage les différentes parties du film, les films entiers une fois terminés et doit remettre ses conclusions au Comité central. Il examine également les décors, la musique et le choix des acteurs, qui sera examiné ici. Les avis du Conseil artistique sont systématiquement envoyés, en plus du Comité central, à Jdanov, puis, à partir de janvier 1948, à Staline. Ce sont ces derniers, les plus hauts responsables du Parti, qui décident en définitive de l'autorisation ou de l'interdiction finale. Maillon essentiel du processus de censure, le Conseil artistique n'a pas le pouvoir de la décision suprême. Son rôle est surtout consultatif. Les opinions ou discours tenus y sont cependant au fil du temps de plus en plus prudents, mitigés et bureaucratiques : ils trouvent des qualités et des défauts dans tout film examiné et, plutôt que de prendre des décisions tranchées, préfèrent exiger des corrections¹⁶⁴⁷. Avec le temps, ses membres sont de plus en plus souvent recrutés hors des professions artistiques ou cinématographiques pour ne plus compter que des bureaucrates¹⁶⁴⁸.

Produit au sein de ce système, le film de Donskoï est l'objet de nombreuses discussions¹⁶⁴⁹ : le scénario sous forme de continuité dialoguée (autrement appelé « scénario littéraire » [*literaturnyj scenarij*]¹⁶⁵⁰) est discuté le 9 mars, le 10 novembre et le 7 décembre 1948, le découpage technique [*režissërskij scenarij*]¹⁶⁵¹ est discuté lors de la réunion du 9

¹⁶⁴⁶ Valerij Fomin, *Kino na vojne: dokumenty i svidetel'stva*, Moscou, Materik, 2005, p. 431.

¹⁶⁴⁷ Sur l'histoire du ministère du Cinéma d'URSS, je renvoie le lecteur à l'ouvrage incontournable de Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin*, op. cit..

¹⁶⁴⁸ À partir d'avril 1947, le Conseil compte quatre employés de la Direction de l'agit-prop du Comité central, A.M. Egorin, président du nouveau Conseil artistique et directeur-adjoint de l'agit-prop et P.I. Lebedev, V.P. Stepanov et E.N. Gorodeckij, tous responsables d'un des secteurs de la Direction de l'agit-prop ; trois écrivains, B.L. Gorbatoï, A.A. Surkov et L.M. Leonov ; un compositeur, V.G. Zaxarov, également directeur artistique du chœur Pjatnickij ; un général, Galaktionov ; la secrétaire du Conseil fédéral des syndicats, Popova ; le secrétaire du Comité central du Komsomol, N.A. Mixailov ; le secrétaire du Comité du Parti de la ville de Moscou, N.N. Danilov ; le rédacteur des *Izvestija*, L.F. Il'ichev ; trois critiques littéraires : V.V. Ermilov, D.I. Zaslavskij, V.R. Ščerbina et une éditrice, L.V. Dubrovina. *Ibid.* ; Valerij Fomin (dir.), *Letopis' rossijskogo kino 1946-1965*, Moscou, Kanon+, 2010, p. 53.

¹⁶⁴⁹ Le Conseil artistique n'est pas la seule instance à pouvoir commenter les scénarios, le studio de scénarios du ministère de la Culture possède aussi ce pouvoir. Le scénario d'*Alitet* y est examiné une première fois le 27 novembre 1947. *Zaključenie čtenija scenarnoj studii po scenariju « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] »*. RGALI 2372/21/302.

¹⁶⁵⁰ Le scénario littéraire décrit le déroulement du film avec ses dialogues. Ils peuvent être publiés. Voir Leonid Heller, « Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Jdanov », in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*, op. cit., pp. 57-70.

¹⁶⁵¹ Le découpage technique reproduit le scénario découpé sous forme de plan, avec des indications de mise en scène, d'où son appellation russe de « scénario de réalisation ».

mars 1949 ; le choix des acteurs est validé par le Conseil ce même jour et plusieurs scènes sont visionnées et discutées le 1^{er} septembre 1949¹⁶⁵². Un des personnages essentiels du récit d'*Alitet*, ici adapté par l'auteur du roman, Tikhon Semouchkine, et les scénaristes V. Katinov et N. Korvarski (qui ne sont pas crédités au générique pour des raisons qui restent obscures), est la Tchouktche Tygrena. Dans le roman, paru en deux parties et qui vaut un prix Staline de 2^e classe à Semouchkine, Tygrena est l'un des personnages par lequel est exprimée la révolte contre les exploiteurs et les koulaks¹⁶⁵³. Son statut de femme n'est pas anodin : la littérature du réalisme socialisme à thème autochtone du Nord promeut cette image d'une jeune femme autochtone, alliée des bolcheviks pour amener son peuple à adopter le nouveau régime¹⁶⁵⁴. Aussi, son passage au médium filmique est-il au centre de l'attention. Dès les premiers scénarios, le personnage est scruté avec attention par le Conseil¹⁶⁵⁵.

b) Quelle actrice pour incarner une Tchouktche ?

Plus particulièrement, les discussions autour de l'incarnation du personnage de Tygrena sont houleuses et mettent en évidence la difficulté de fabriquer un « type » ethnique vraisemblable. Le choix de l'actrice entraîne des conflits parmi les membres du Conseil, qui révèlent des perceptions divergentes sur ce à quoi « doit » ressembler une Tchouktche. Il résulte de ces longs débats que, dans la version finale du film, Tygrena est un personnage secondaire et considérablement amenuisé qui ne semble pas, à première vue, justifier les nombreuses discussions et tensions autour de lui.

La recherche de l'actrice adéquate pour le rôle oblige le réalisateur Donskoï et son élève Rafaïl Perelchtein¹⁶⁵⁶ à faire passer des essais à une trentaine d'actrices. En juin 1948, Perelchtein, qui doit dans un premier temps réaliser le film¹⁶⁵⁷, sélectionne l'actrice bouriate

¹⁶⁵² Voir les dossiers concernant le film archivés par le studio Gor'kij et le ministère du Cinéma : RGALI 2568/2/300 ; RGALI 2456/1/2036 ; RGALI 2456/1/1950 ; RGALI 2456/1/1984 ; RGALI 2456/1/1988.

¹⁶⁵³ Tixon Sëmuškin, *Alitet uxodit v gory*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1947. L'ouvrage est tout de suite traduit en plusieurs langues. Voir l'édition française en deux volumes : Tikhon Semouchkine, *Mister Thomson est mort dans le grand nord*, Paris, Éditions du Pavillon, 1949 ; du même, *Alitet s'en va dans les montagnes*, Paris, Éditions du Pavillon, 1950.

¹⁶⁵⁴ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., p. 295.

¹⁶⁵⁵ Stenogramma zasedanija xudožestvennogo soveta Ministerstva kinematografii SSSR, obsuždenie literaturnogo scenarija « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 9 mars 1948. RGALI 2456/1/1950/12.

¹⁶⁵⁶ Perel'stejn Rafaïl Jakovlevič (1909-1978). Il collabore avec Donskoï à partir de 1941 lors de la réalisation des *Romantiques*. Dans les années 1950, Perel'stejn est réalisateur pour les studios turkmène et tadjik.

¹⁶⁵⁷ Dans un premier temps, le film doit être réalisé par le studio de Sverdlovsk, mais, suite à la réorganisation du studio, le projet passe au studio Gor'kij en décembre 1948. Spravka po fil'mu « Zakon bol'choj zemli » [« Alitet uxodit v gory »], décembre 1949. RGALI 2456/2/47/83.

Aprelina Ivanova¹⁶⁵⁸. Lorsqu'il récupère la pleine responsabilité du projet en mars 1949¹⁶⁵⁹, Donskoï refait passer des essais. Il envisage d'embaucher l'actrice kazakhe Goulfaïrous Ismailova, mais Ivanova conserve le rôle¹⁶⁶⁰. Elle tourne plusieurs scènes jusqu'à ce que l'auteur du roman, Semouchkine, soumette la question au Conseil artistique après un premier visionnage de rushes¹⁶⁶¹. Semouchkine trouve qu'Ivanova n'a « pas le typage tchouktche¹⁶⁶² » et souhaite imposer une comédienne ouzbèke : Sabakhan Karimova¹⁶⁶³. L'Ouzbèke est finalement remerciée après quelques semaines de tournage et le rôle est emporté par le premier choix de Donskoï, la Kazakhe Ismailova¹⁶⁶⁴. Les débats à l'origine de cette valse des actrices tournent autour de l'apparence ethnique d'Ivanova et de sa capacité à incarner un couple « homogénéiquement tchouktche » avec son partenaire, l'acteur kazakh Kenenbaï Kojobekov¹⁶⁶⁵, qui interprète son amoureux Aié (Fig. 88). Ces hésitations, qui coûtent du temps et de l'argent, font ressortir les difficultés de casting en termes ethniques et montrent bien que l'enjeu de l'incarnation est loin d'être anodin aux yeux des producteurs.

¹⁶⁵⁸ Ivanova Aprelina Mixailovna (1927-?). Native de Bouriatie, elle termine la faculté d'acteur du VGIK en 1949. Peu d'informations sont disponibles sur cette actrice qui n'a tourné que dans trois films. Elle fait partie de la troupe du Théâtre national de l'acteur de cinéma de Moscou de 1950 à 1956.

¹⁶⁵⁹ Mark Donskoï est affecté à la réalisation d'*Alitet* par un ordre officiel du ministre du Cinéma. Prikaz ministra kinematografii SSSR I. Bol'shakov, 17 mars 1949. RGALI 2456/2/47/33.

¹⁶⁶⁰ Télégramme de Mark Donskoï à Sakontikov, vice-ministre du Cinéma, 25 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/36.

¹⁶⁶¹ Selon les documents comptables, Ivanova a tourné 31 jours en tout. Ispolzovanie rolevykh aktërov štatnykh i neštatnykh po fil'mu « Alitet uxodit v gory ». RGALI 2456/2/67/126a. Ces scènes sont visionnées le 1^{er} septembre 1949 par le Conseil artistique du ministère du Cinéma. Stenogramma zasedaniia xudoestvennogo soveta ministerstva kinematografii SSSR. Prosmotr i obsuždenie « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] ». RGALI 2468/2/300/17.

¹⁶⁶² Lettre d'Aprelina Ivanova à I.V. Stalin, datée (date de réception) 5 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/62. Voir la lettre reproduite en annexe.

¹⁶⁶³ Karimova Sabaxan (Sabaxon) (1917-1988). Actrice de théâtre depuis 1932 dans une troupe de Kokand, Ouzbékistan, Karimova intègre le Théâtre de drame de Tachkent en 1958. Elle n'a jamais tourné au cinéma.

¹⁶⁶⁴ Karimova tourne 15 jours du 31 mars au 5 juin 1949 et Ismailova tourne 93 jours du 15 août 1949 au 12 février 1950. Ispolzovanie rolevykh aktërov štatnykh i neštatnykh po fil'mu « Alitet uxodit v gory ». RGALI 2456/2/67/126a.

¹⁶⁶⁵ Kožebekov Kenenbaj Moldanovič (1928-1988). À sa sortie de l'Institut théâtral d'Alma-Ata en 1949, il intègre le Théâtre pour jeune spectateur du Kazakhstan, tout en tournant au cinéma en parallèle. Il rejoint le studio Kazakhfil'm en 1958.



Figure 88. L'actrice bouriate Aprelina Ivanova en 1959 (à g.) ; les acteurs kazakhs Ismailova et Kojebekov dans les rôles de Tygrena et d'Aïé dans *Alitet s'en va dans les montagnes* (à dr.)
Plan du film *La Voie lactée* (*Mlečnij put*), 1959), Kino-teatr.ru ; capture d'écran d'*Alitet*

Lors de la réunion du Conseil du 1^{er} septembre 1949, lorsque Donskoï demande la validation définitive d'Ivanova au vu des premières scènes tournées avec son partenaire, Semouchkine exprime son opposition : « Elle ne convient pas du tout. [...] Elle a le visage plat, les pommettes saillantes, le nez sans racine. [...] Il me semble que cette actrice ne convient pas le moins du monde¹⁶⁶⁶. » Bien que Donskoï affirme n'avoir pas « trouvé mieux durant tout ce temps¹⁶⁶⁷ », Semouchkine met en avant sa connaissance du terrain et des Tchouktches pour justifier son rejet (rappelons qu'il a passé de nombreuses années en Tchoukotka en tant qu'instituteur et administrateur de la base culturelle). Il en appelle à ses collègues du Conseil pour aller dans son sens, utilisant des arguments quelque peu fallacieux : « Gorbatov est allé sur l'île Wrangel¹⁶⁶⁸ et il a vu qu'il y avait là-bas de belles filles. Il me semble que, pour le rôle de Tygrena, Karimova convient mieux¹⁶⁶⁹. » L'écrivain Gorbatov abonde dans son sens pour rejeter la candidature de l'actrice. Pour ce faire, il la compare à son partenaire en utilisant l'argument ethnique :

La représentation extérieure de la Tchoukotka [*sic*] n'est pas fidèle. Aïé est plus tchouktche qu'Ivanova. Le type [*tipa*] tchouktche, comme je me le rappelle, est plus proche du type russe que du type iakoute. Ils n'ont pas ces visages plats. Il me semble qu'Aïé a ce beau type des hommes tchouktches. En ce qui concerne Ivanova, il y a une actrice en elle, une âme se dégage [*est' duša*], mais son apparence ne convient pas du

¹⁶⁶⁶ Stenogramma zasedanija xudožestvennogo soveta Ministerstva kinematografii SSSR, prosmotr i obsuždenie materiala fil'ma « Mister Tomson bežit v Ameriku [Alitet uxodit v gory] », 1^{er} septembre 1949, Intervention de Sěmuškin. RGALI 2468/2/300/17.

¹⁶⁶⁷ Intervention de Donskoj. RGALI 2468/2/300/17.

¹⁶⁶⁸ L'île Wrangel est située dans l'océan Arctique entre la mer de Sibérie orientale et la mer des Tchouktches.

¹⁶⁶⁹ Intervention de Sěmuškin. RGALI 2468/2/300/17.

tout. Par son type, elle se rapproche de Mary [la fille métisse de l'Américain Charlie et de la Tchouktche Roultyna]¹⁶⁷⁰.

L'accusation faite à la Bouriate Ivanova est d'avoir des traits trop européens pour incarner une Tchouktche, puisqu'elle pourrait aisément passer pour une métisse. Ici se dégage la vision toute subjective de l'auteur sur ce à quoi doit ressembler le « type » ethnique tchouktche (« plus proche du type russe que du type iakoute »). D'une manière plus radicale et tout aussi subjective (voire insultante), la critique littéraire Chtcherbina reproche à la comédienne de former un trop grand contraste racial avec son partenaire : « Le spectateur va voir deux races totalement différentes [*soveršenno raznye rasy*] : elle, d'une race, et lui, d'une autre. Le garçon est bel homme, elle est affreuse [*urod*]¹⁶⁷¹. » Au-delà de la question ethnique, on voit ici pointer l'argument partial de l'apparence esthétique de la jeune femme (également mobilisé par Semouchkine qui lui reproche de ne pas être assez belle), qui reflète surtout les goûts personnels des membres du conseil. Un autre critique, Zaslavski, reprend de son côté l'argument du contraste ethnique entre les deux jeunes acteurs, mais il inverse les termes du problème. Cette fois, si Ivanova lui convient en termes ethniques, l'acteur kazakh Kojebekov lui semble trop « russe » :

[C]ette actrice Ivanova n'a pas éveillé en moi de sentiments de protestation. J'ai du mal à me prononcer sur un plan ethnographique. Elle dégage le type [*tipa*] des peuples du Nord. J'ai cependant une objection catégorique contre Aïé. Il est tellement russe qu'il conviendrait mieux pour le rôle d'Andreï [le bolchevik] que pour le garçon tchouktche. À côté de cette fille, ses traits russes — le nez, les lèvres, et tout — sont tellement accentués qu'on ne croit pas qu'il est tchouktche¹⁶⁷².

Face à cette avalanche de critiques sur l'apparence ethnique de son casting — critiques qui renseignent surtout sur la perception de l'ethnicité par leurs auteurs —, Donskoï défend les qualités de comédiens de l'acteur avant l'apparence¹⁶⁷³. Il tient à rappeler la dimension avant tout artistique de son travail :

¹⁶⁷⁰ Intervention de Gorbatov. RGALI 2468/2/300/19.

¹⁶⁷¹ Intervention de Ščerbina. RGALI 2468/2/300/17.

¹⁶⁷² Intervention de Zaslavskij. RGALI 2468/2/300/18-18ob.

¹⁶⁷³ Intervention de Donskoj. RGALI 2468/2/300/18.

Je veux ajouter que je ne fais pas un film technique [*texničeskij*], mais un film de fiction [*xudožestvennyj*]. Je pense que nous serons d'accord là-dessus et j'aimerais que les choses soient claires à ce propos : un film technique se fait avec une grande exactitude, mais, dans un film de fiction, où l'on doit montrer la profondeur de la pensée que celui-ci contient, on utilise d'autres moyens¹⁶⁷⁴.

Ses arguments ne seront toutefois pas entendus et le rôle est retiré à Ivanova. Mais cette dernière ne se laisse pas faire et tente de convaincre l'auteur et scénariste récalcitrant en amenant dans le débat une personne qu'elle considère être le meilleur juge de sa capacité à incarner Tygrena : un Tchouktche. Comme elle l'écrit plus tard dans une lettre à Staline où elle plaide sa cause :

[S]ans regarder les difficultés, j'ai trouvé un véritable Tchouktche du nom d'Etougvi (par la suite consultant sur le film¹⁶⁷⁵) qui a réfuté les arguments de l'auteur [Semouchkine] et a même trouvé une ressemblance avec la vraie Tygrena [*sic*]. Après ma démonstration, le réalisateur Donskoï, parti en expédition dans le Nord, était sûr que ma candidature serait confirmée¹⁶⁷⁶.

Mais la démonstration d'Ivanova est vaine. L'Ouzbèque Karimova, favorite de Semouchkine, reçoit l'approbation du ministère. Cependant, la candidature de cette dernière est aussi écartée sans que les archives n'expliquent ce revirement. De nouveaux essais sont alors effectués, nécessitant la venue d'actrices du Kazakhstan et de Kirghizie¹⁶⁷⁷. C'est à ce moment qu'Ivanova en appelle à Staline pour faire valoir ce qu'elle considère être ses droits sur le rôle et récupérer son travail. Son geste n'est pas un cas exceptionnel dans la société soviétique où écrire aux autorités, et en particulier à Staline, pour se plaindre (ou dénoncer, se confesser, etc.) est une pratique courante, confortant à la fois l'autorité du destinataire et le pouvoir de subjectivité de l'expéditeur. C'est aussi, dans le cas d'un litige qui concerne l'emploi, le seul recours possible dans une société où le marché du travail est dépendant de l'État¹⁶⁷⁸. Enfin,

¹⁶⁷⁴ *Ibid.* RGALI 2468/2/300/19.

¹⁶⁷⁵ Aucun consultant ou technicien du nom d'Etugvi ne figure dans les différents documents conservés dans le dossier du film au ministère du Cinéma. RGALI 2456/2/47.

¹⁶⁷⁶ Lettre d'Aprélina Ivanova à I.V. Staline, datée (date de réception) 5 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/62. Voir la lettre reproduite en annexe.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.* RGALI 2456/2/47/62-62ob.

¹⁶⁷⁸ Elena A. Bogdanova, « Researching Complaints : traditions and perspectives », *Laboratorium*, Vol. 6, n° 3, 2014, pp. 4-7 ; Oleg Khlevniuk, « Letters to Stalin : Practices of selection and reaction », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 327-344.

étant donné la position centrale du leader soviétique dans la production cinématographique de cette époque, il n'est pas incongru de s'adresser à Staline qui a aussi le pouvoir d'imposer des acteurs à des productions. Cependant, quelques jours après sa lettre, le vice-ministre du Cinéma lui répond par la négative¹⁶⁷⁹, reprenant à son compte la position de Semouchkine ainsi que tous les arguments déployés lors de la réunion du Conseil du 1^{er} septembre 1949 :

[S]ont apparues comme motif de rejet de votre candidature de sérieuses circonstances comme votre discordance [*nesootvetstvie*] d'aspect avec celui de l'interprète d'Aïé — l'acteur Kojebekov —, approuvé pour ce rôle par le Conseil artistique depuis déjà le 9 mars de cette année. Comparée à lui, pour le spectateur, vous passeriez pour une femme d'une autre nationalité et cela créerait dans le film un sentiment de mensonge [*nepravdopodobnost'*] au caractère ethnographique prononcé. Le ministère du Cinéma d'URSS, en accord avec les réflexions du Conseil artistique, est dans l'obligation de rejeter votre candidature pour le rôle de Tygrena¹⁶⁸⁰.

Les justifications du ministère dans la mise à l'écart d'Ivanova appellent quelques commentaires. Tout d'abord, les justifications d'ordre idéologique données à Ivanova ne sont pas les seules à entrer en ligne de compte. Les changements d'actrices ont entraîné du retard sur le tournage et il n'est plus question de faire encore traîner les choses¹⁶⁸¹. Ensuite, l'argument du « mensonge ethnographique » est quelque peu contestable. En effet, ni Kojebekov, ni aucune de ses partenaires envisagées ne sont tchouktches. Il n'y a aucune « vérité ethnographique » dans ce processus de reconstruction et de simulacre national. Le « mensonge » en question n'est pas pertinent, à moins qu'il ne se réfère uniquement à une hypothétique « harmonie ethnique » entre deux comédiens kazakhs pour figurer un couple d'une autre nationalité (tchouktche).

En somme, les discussions et conflits autour de la candidature d'Ivanova révèlent que la question de l'incarnation ethnique des personnages se pose avec acuité dans le cinéma soviétique, qui a désormais renoncé à sa recherche de l'authenticité ethnographique par le tournage en expédition. Ils montrent également que la question est complexe et que chacun

¹⁶⁷⁹ Malgré le fait qu'elle ait écrit à Stalin en personne, il y a peu de chance que sa lettre l'ait atteint. Seule une minorité des courriers adressés au chef suprême lui était transmis selon une procédure bureaucratique précise qui mobilisait une vingtaine de personnes. Voir *Ibid.* Cependant, le fait que le vice-ministre du Cinéma lui réponde signifie que sa requête est prise au sérieux, la majorité des lettres au leader étant directement archivées.

¹⁶⁸⁰ Lettre du vice-ministre du Cinéma d'URSS N. Sakontikov à Ivanova, 17 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/54. Voir l'intégralité de la lettre reproduite en annexe.

¹⁶⁸¹ Voir la lettre du vice-directeur de département de scénario et réalisation, V. Brjancev, au vice-ministre du Cinéma, Sakontikov, 13 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/53.

des producteurs de la créature cinématographique finale a sa propre vision de ce à quoi ressemble le « type » tchouktche (proche du type russe pour l'un, éloigné pour un autre ou encore étant compris dans un type plus générique des peuples du Nord). À ce propos, un silence flagrant apparaît : personne ne suggère jamais de faire jouer Tygrena par une Tchouktche, ce qui aurait pour effet de mettre un point final à ces disputes sans fin sur « qui a le bon type pour incarner telle nationalité ». Deux décennies auparavant, le cinéma soviétique ne se privait pas d'aller chercher des autochtones « authentiques » pour incarner ce genre de rôles, en dépit du non-professionnalisme des acteurs ethniques. L'expérience, comme on l'a vu, s'est révélée moins aisée que prévu. Donskoï lui-même, bien qu'il ne l'évoque à aucun moment dans les discussions du Conseil, l'a vécue pour le tournage du *Feu* et son retour d'expérience, qui faisait état de nombreuses difficultés, était plutôt négatif. Mais l'argument des difficultés logistiques et interculturelles ne suffit pas à expliquer ce renoncement aux acteurs ethniques. L'examen des archives de production d'*Alitet* montre que le travail avec des acteurs professionnels n'est pas non plus chose aisée et que la question de l'apparence et de la vraisemblance n'est pas de celles qui se résolvent facilement. La fabrication d'un « type national » au moyen d'artifices cinématographiques pose des problèmes de vraisemblance jugés à la seule subjectivité de ceux qui fabriquent le personnage.

c) La question de l'emploi des acteurs ethnicisés

Un autre enjeu important du recours aux acteurs professionnels non issus des minorités est celui de l'emploi des acteurs ethnicisés. Abordée par son angle social, la question du casting traditionnel est en effet le plus souvent posée par les chercheurs en termes d'opportunités de travail pour les membres des minorités¹⁶⁸². Très concrètement, les acteurs issus des minorités, cantonnés de fait dans un certain type de rôles ethniques¹⁶⁸³ — donc « ethnicisés » par les pratiques du casting traditionnel —, voient leurs possibilités de travail limitées par le recours aux acteurs blancs. En termes de volume, les rôles pourraient suffire si

¹⁶⁸² Voir à ce sujet Roger Schultz, « Non-traditional casting update : Multicultural casting providing opportunity for minority actors while stimulating innovative productions », *The Drama Review*, Vol. 35, n° 2, 1991, pp. 7-13 ; Clinton Turner Davies, « Non-Traditional Casting (An Open Letter) », *African American Review*, Vol. 31, n° 4, 1997, pp. 591-594 ; Joann Lee, « Asian American Actors in Film, Television and Theater, an ethnographic case study », *art. cit.* ; Nancy Wang Yuen, *Reel Inequality*, *op. cit.* Certains auteurs présentent la question comme en voie de résolution et de normalisation : sur le cas de la France, voir Alec G. Hargreaves, « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *art. cit.*

¹⁶⁸³ C'est par exemple le cas en France de l'acteur noir Habib Benglia (1895-1960) qui, en dépit d'une longue carrière au théâtre et au cinéma, n'aura à l'écran que des rôles stéréotypés reposant avant tout sur la couleur de sa peau. Nathalie Coutelet, « Habib Benglia et le cinéma colonial », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 3, n° 191, 2008, pp. 531-548.

leur nombre permettait d'offrir du travail à tous les comédiens. Or les acteurs ethnicisés et les pratiques de casting peuvent rencontrer des difficultés pour trouver des emplois. Ceci est encore plus vrai dans le cas du cinéma soviétique des années 1940, une période où les possibilités d'emploi au cinéma sont de plus en plus restreintes et ce, pour tous les travailleurs du film, par la « cinémanémie [*malokartin'e*] », qui sévit de plus en plus sévèrement jusqu'à la mort de Staline. Aux États-Unis, les acteurs amérindiens, qui entrent dans l'industrie cinématographique quasiment dès ses débuts, s'organisent dès 1926 en plusieurs associations successives pour défendre le choix d'acteurs autochtones plutôt que d'acteurs d'autres ethnicités pour les rôles d'Indiens¹⁶⁸⁴. L'Union soviétique ne compte pas, à ma connaissance, d'organisations d'acteurs ethno-corporatistes, encore moins pour ce qui concerne les autochtones de Sibérie¹⁶⁸⁵. Par ailleurs, les syndicats d'acteurs professionnels soviétiques protestent tôt contre la pratique du typage qui, selon eux, les prive d'emploi¹⁶⁸⁶, ce qui contribue encore à priver les comédiens issus des minorités ethniques d'accès aux rôles.

Les limitations en termes de rôles pour les acteurs au physique ethnicisé par les pratiques de casting sont parfois exprimées par les intéressés, que ce soit sur le mode de l'acceptation réaliste ou en contestant cet état de fait. Zana Zanoni, lors d'une présentation aux professionnels de *La Fille du Kamtchatka* à la Maison du Cinéma [*Dom kino*] en 1937 fait part de sa « spécialisation » involontaire dans des rôles « nationaux ». S'exprimant à propos des difficultés induites par un tournage en expédition au Kamtchatka, elle déclare :

Je ne me plains pas. *Mon apparence n'est pas faite pour Moscou* [*moja vnešnost' ne dlja Moskvy*]. Mais telle est mon apparence et j'en suis fière. J'ai travaillé en Asie centrale, en Extrême-Orient, au Kamtchatka et sur les rives de l'Océan arctique¹⁶⁸⁷.

¹⁶⁸⁴ Le « War Paint Club », fondé en 1926 et devenu en 1936 l'Indian Actors Association (IAA), défend les intérêts des acteurs autochtones. En 1968, l'acteur Jay Silverheels fonde l'Indian Actor Workshop dans le même esprit. Leurs revendications s'étendent même jusqu'à demander (et obtenir) des dédommagements de la part d'acteurs vedettes non amérindiens pour avoir incarné des Indiens dans des films au détriment d'acteurs natifs. Charles Bronson, Paul Newman ou Raquel Welsh ont ainsi donné de leur poche à l'American Indian Registry for the Performing Arts, une autre organisation amérindienne ethno-corporatiste. Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian*, op. cit., passim ; Nicholas G. Rosenthal, « Representing Indians : Native American Actors on Hollywood's Frontier », art. cit.

¹⁶⁸⁵ La question sociale semble uniquement envisagée en ce qui concerne les conditions de vie et de travail des acteurs depuis la Révolution. Voir par exemple l'essai autobiographique de l'actrice de théâtre Vera Pašenskaja et sa description idéale de la condition de l'acteur en URSS écrite dans le contexte de la Grande Terreur : Vera Pašenskaja, *Aktër v strane socializma*, Moscou, Profizdat, 1937.

¹⁶⁸⁶ Je remercie Valérie Pozner pour cette information.

¹⁶⁸⁷ Stenogramma obščestvenno-diskssionnogo prosmotra zvukovogo fil'ma proizvodstva k/s Mosfil'm « Devuška s Kamčatki », 3 avril 1937. RGALI 2450/2/485/52ob. Les italiques sont de moi.

L'actrice se montre pleinement consciente que son apparence l'empêche d'accéder à des rôles de « Blanches » et ne lui offre que des opportunités d'emploi pour des rôles qui l'entraînent à la périphérie, là où les visages non russes sont demandés (son apparence n'est « pas pour Moscou »). La revue *Kino* souligne que le rôle de *La Fille du Kamtchatka*, Natacha, correspond tout à fait à l'« emploi [amplua] de Zaroni¹⁶⁸⁸ », une remarque qui confirme la circonscription de la carrière de l'actrice à un modèle de personnages.

La raréfaction des tournages durant la « cinémanémie » est ressentie avec encore plus d'acuité par des acteurs déjà limités dans leurs carrières professionnelles par les pratiques de casting traditionnel. L'actrice bouriate Aprelina Ivanova en fait l'amère expérience quand le rôle de Tygrena dans *Alitet s'en va dans les montagnes* lui échappe. Sa lettre à Staline, seul document de sa main qui subsiste dans le dossier de production, permet de considérer les choses de son point de vue :

Cher Iossif Vissarionovitch, aidez-moi à recevoir ce rôle. Cela fait deux ans que je vis avec cet objectif, car c'est là une opportunité où je peux me révéler comme la première actrice de cinéma de RSSABM [BMASSR – République socialiste soviétique autonome bouriate-mongole¹⁶⁸⁹]. Nous avons en effet peu de films [en Union soviétique] où je peux trouver un emploi pour mon typage. Et nous n'avons pas encore [en Bouriatie] de studio national. Je suis de nationalité bouriate-mongole et suis née en 1927¹⁶⁹⁰.

Dans sa requête au leader soviétique, Ivanova exprime plusieurs difficultés auxquelles elle est confrontée en tant qu'actrice ethnicisée : le manque d'opportunité d'emploi du fait de l'économie du cinéma soviétique de l'époque (deux ans avec un seul rôle en vue), mais aussi du fait de son apparence physique par rapport à la rareté de personnages sibériens dans le cinéma (son typage), et enfin la non-existence de studio dédié aux peuples de Sibérie qui limite d'autant plus ses possibilités de travail. Rappelons que l'URSS compte de nombreux studios « nationaux » qui sont censés matérialiser la « multinationalité » du cinéma soviétique¹⁶⁹¹. Bien qu'Ivanova ne soit pas une représentante d'un des 26 peuples du Nord,

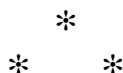
¹⁶⁸⁸ N. Klado, « Devuška s Kamčatki », *Kino*, n° 17, 11 avril 1937, p. 3.

¹⁶⁸⁹ *Burjat-mongol'skaja avtonomnaja sovjetskaja socialističeskaja respublika*. La RSSABM a été créée en 1923 au sein de la RSFSR, le mot « mongole » a été retiré du nom de la république en 1958.

¹⁶⁹⁰ En se présentant comme la première actrice de cinéma bouriate, Ivanova semble oublier la carrière de Valerij Inkižinov, qui a, il est vrai, émigré deux décennies plus tôt. Lettre d'Aprelina Ivanova à I.V. Staline datée (date de réception) 5 septembre 1949. RGALI 2456/2/47/63. Voir la lettre reproduite en annexe.

¹⁶⁹¹ À l'exception de l'Ukraine (qui a deux institutions : le studio Dovženko à Kiev et le studio d'Odessa) et surtout de la RSFSR, bien mieux fournie, on compte un studio par république fédérée : Tallinfil'm, studio de

son expérience en dit long sur les possibilités des acteurs ethnicisés en URSS. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950, quand l'industrie cinématographique retrouvera sa vitalité et que les acteurs centrasiatiques auront suffisamment d'emploi dans les studios des républiques d'Asie centrale, que les comédiens sibériens (bouriates, touvas, iakoutes) pourront envisager une carrière au cinéma. Ivanova arrive malheureusement trop tôt. Elle doit être considérée comme une pionnière du cinéma parmi les peuples sibériens. Cette dimension est confirmée par la lettre de recommandation de la Direction de la cinéfication de Bouriatie qu'elle joint à sa demande d'entrée au VGIK¹⁶⁹² et par son attestation de fin d'études qui précise qu'elle possède le potentiel pour occuper une place de premier plan dans l'« art national bouriate-mongol¹⁶⁹³ ». En dépit de tous ses efforts, elle n'obtient pas de réponse favorable de Staline, ni le rôle pour lequel elle a tant investi¹⁶⁹⁴. En outre, la suite de sa carrière semble confirmer ses craintes : on ne la retrouve au générique que de trois films entre 1953 et 1959, et toujours dans des rôles de complément¹⁶⁹⁵. La mésaventure d'Ivanova illustre, dans sa version ethnicisée soviétique, la formule de l'historien du cinéma Forster Hirsch à propos du film hollywoodien : « L'anatomie, c'est le destin pour les acteurs et les actrices¹⁶⁹⁶ ».



L'amplification du recours aux acteurs professionnels révèle une certaine défaillance de la politique d'indigénisation qui n'a pas formé de comédiens issus des nationalités du Nord, alors même que la participation des acteurs ethniques aux ethnografictions semblait initier cette voie. Par ailleurs, en termes d'opportunités d'emploi, les pratiques de casting, si elles sont examinées sur le temps long, dévoilent le même « trou dans le milieu » que celui identifié à un niveau plus large par Terry Martin dans la politique de « discrimination

Lituanie, studio de Riga, Belarusfil'm, Moldovafil'm, Armenfil'm, Azerbajdžanfil'm, Gruzija-fil'm, Kazaxfil'm, Kirgizfil'm, Tadžikfil'm, Turkmenfil'm, Uzbekfil'm.

¹⁶⁹² Lettre du directeur de la Direction de la cinéfication de RSSABM près le SNK, N. Zandanov, au directeur du VGIK, Kulešov, 1^{er} septembre 1944. VGIK Dossier personnel étudiant 391/13.

¹⁶⁹³ Karakteristika na studentku-vypusknicu aktërskogo fakul'teta IVANOVU Aprelinu Mixailovnu, signé du directeur du VGIK, V. Golovnja, du secrétaire du Parti, K. Cygulev, du doyen de la faculté d'acteur, G. Tavrizjan, sans date (1949). VGIK Dossier personnel étudiant 391/2.

¹⁶⁹⁴ En plus de sa lettre à Stalin, elle fait également intercéder en sa faveur des réalisateurs de renom, ses professeurs l'Institut d'État du cinéma soviétique (VGIK), à qui elle a présenté sa performance dans le rôle de Tygrena en tant que travail de fin d'études.

¹⁶⁹⁵ Elle trouve cependant un emploi au Théâtre national de l'acteur de cinéma de Moscou de 1950 à 1956. Les seules informations disponibles sur la biographie d'Ivanova proviennent de son dossier étudiant au VGIK (Dossier personnel étudiant 391/7-8) et du site Kino-Teatr.ru. <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/sov/25395/bio/> (consulté le 30 juillet 2015).

¹⁶⁹⁶ Forster Hirsch, *Acting Hollywood Style*, New York, H.N. Abrams AFI Press, 1991, p. 108.

positive » soviétique¹⁶⁹⁷, mais auquel il faut ici ajouter une dimension temporelle. On passe en effet, à la fin des années 1920, d'une hypervisibilité des autochtones dans les castings, par le biais des acteurs ethniques dans les premiers rôles, à une invisibilisation de ceux-ci avec la mise en place du casting traditionnel au milieu des années 1930, où désormais seuls les figurants sont recrutés en fonction de leur typage ethnique et relégués à une position subalterne dans les génériques.

En ce qui concerne la créature cinématographique générée par les nouvelles pratiques, on constate que celle-ci reflète avant tout la perception que se font les producteurs de films d'un type ethnique. Étant donné la recomposition du processus de production qui se bureaucratise singulièrement, notamment avec la création du Conseil artistique du ministère du Cinéma, les ethnographes et autres consultants spécialistes des nationalités mises en scène sont désormais absents de la création du film, laissant place à des hommes et des femmes d'appareil qui n'ont qu'une connaissance approximative et toute subjective des peuples du Nord.

L'étude de la réception par le public de l'entrée en vigueur du casting traditionnel est ici bien incomplète : les opinions relevées ici ne pouvant représenter celles de l'ensemble des spectateurs, qui restent la plupart du temps une « boîte noire¹⁶⁹⁸ » inaccessible. Les débats qui suivent les projections de *La Fille du Kamtchatka* révèlent cependant que le passage d'une pratique de casting à l'autre suscite incompréhension et résistance de la part des spectateurs. La vraisemblance ethnique au cinéma apparaît donc fortement comme le produit d'une convention culturelle.

En termes de participation, la conséquence la plus manifeste du changement dans les pratiques de casting au milieu des années 1930 est la mise à l'écart des autochtones du processus de production des films à thèmes autochtones du Nord. Cette éviction est encore renforcée derrière la caméra par la fin des tournages en expédition et l'abandon du recours aux guides, partenaires essentiels des ciné-expéditions. Lors de son dernier tournage expéditionnaire pour *La Fille du Kamtchatka*, Litvinov et son équipe sont désormais guidés par le NKVD¹⁶⁹⁹, signal que le contrôle étatique s'est resserré sur les territoires des confins. L'exclusion des autochtones du processus de production signifie la fin de leur participation à

¹⁶⁹⁷ Terry Martin, *The Affirmative Action Empire*, op. cit., pp. 377-385.

¹⁶⁹⁸ J'emprunte ici l'expression à Géraldine Poels, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés & Représentations*, n° 35, printemps 2013, p. 119.

¹⁶⁹⁹ Stenogramma obščestvenno-diskussionnogo prosmotra zvukogo fil'ma proizvodstva k/s Mosfil'm « Devuška s Kamčatki », 3 avril 1937. RGALI 2450/2/485/39. Le NKVD (*Narodnyj komissariat vnutrennyx del*) est le Commissariat du peuple aux Affaires intérieures.

la construction de leur image filmique. Les ingérences et limitations par les guides et acteurs ethnografictionnels sont désormais impossibles. Les films parlent presque d'une seule voix.

CHAPITRE 9 : RETOUR DU DISCOURS DE L'AUTHENTICITÉ

1) Transcrire l'authenticité dans le cinéma après Staline

a) Authenticité, vérité et sincérité au centre des valeurs cinématographiques

Conséquence de la déstalinisation et de la suspicion liée au régime stalinien face à la falsification des faits, l'authenticité est placée au centre des valeurs dans la société du Dégel. Avant d'examiner les effets de cette nouvelle échelle de valeurs sur les castings, il convient d'étudier ses répercussions sur le cinéma de manière plus globale. Celui-ci est bien entendu impacté par cette tendance, à l'instar des autres médias. La télévision, médium naissant dans les années 1950-1960 et donc vierge de toute « trahison » de l'esprit révolutionnaire, est vue par ses premiers promoteurs enthousiastes comme un lieu de vérité et d'authenticité grâce à la création d'une relation d'intimité avec les spectateurs et par son mode de diffusion en direct¹⁷⁰⁰. Au cinéma, médium qui conserve son aspect scénarisé et différé, l'authenticité est traduite visuellement par un style « documentariste » qui devient la base de la poésie cinématographique des années 1960¹⁷⁰¹. Parallèlement à la tendance qui apparaît en Occident avec les écoles du « cinéma vérité » en France ou du *free cinema* au Royaume-Uni et aux États-Unis, le penchant documentariste des films en URSS prend une coloration particulière en cette période de Dégel où authenticité, sincérité et simplicité sont les valeurs auxquelles aspire la société post-stalinienne.

Les cinéastes traduisent ces aspirations par des moyens cinématographiques inspirés du style documentaire : longs plans qui donnent le temps au spectateur d'examiner la scène, plans d'ensemble qui soulignent le point de vue de l'observateur, mise en scène à l'intérieur du cadre afin de forcer le regard du spectateur à aller au plus profond de l'action, etc¹⁷⁰². Le noir et blanc des actualités devient signe de fiabilité et d'honnêteté. Les cinéastes peuvent aussi encourager les acteurs (professionnels et non professionnels) à répéter les dialogues

¹⁷⁰⁰ L'authenticité supposée du médium télévisuel est cependant vite rattrapée par la « realpolitik » de l'économie des médias et, à l'instar des télévisions occidentales, la parole libre de la diffusion en direct disparaît sous l'effet conjugué de la reprise de contrôle par les autorités et l'utilisation croissante de contenu préenregistré grâce à la technologie vidéo. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 223-280.

¹⁷⁰¹ Josephine Woll, *Real Images*, op. cit., p. 197.

¹⁷⁰² *Ibid.*, p. 194.

avec leurs propres mots (comme Andreï Kontchalovski dans *Le Bonheur d'Assia* [*Asino sčast'e*, 1966]) ou encore à laisser tourner la caméra pour laisser les acteurs improviser (comme Vassili Choukchine) afin d'aller vers une plus grande impression de réalisme. Kontchalovski, à propos du *Bonheur d'Assia*, a même déclaré qu'il voulait créer un film qui ait l'air d'avoir monté à partir de rushes non tournés par le réalisateur¹⁷⁰³. Bref, les cinéastes cherchent à « effacer » leur travail de mise en scène de la réalité (la mise en fiction) pour créer une certaine illusion d'authenticité.

Le discours de l'authenticité, combiné à la vision écologique qui cherche à retrouver une vérité originelle perdue, trouve une expression idéale dans les films à thématique autochtone du Nord¹⁷⁰⁴. À cette occasion, on voit réapparaître des discussions qui font écho aux débats des années 1920 sur le fait cinématographique. Néanmoins, les termes du débat ont changé, notamment en ce qui concerne la question du documentaire et de la fiction. L'exemple de la première version de *Dersou Ouzala* (1961), étudié ci-dessous, est particulièrement parlant à cet égard. À travers cette étude de cas émerge une volonté de glissement vers la fiction, qui paraît à première vue en contradiction avec la tendance générale « documentariste ». Le film, classé comme fiction [*xudožestvennyj fil'm*]¹⁷⁰⁵, est produit par un studio catégorisé dans la non-fiction : le studio moscovite de films de vulgarisation scientifique (*Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov*). Sa production apparaît relativement importante aux yeux de ses fabricants mêmes, ce qui justifie qu'on s'y attarde.

Outre les moyens cités plus haut pour traduire le discours de l'authenticité en film, dans le cas de *Dersou Ouzala*, les cinéastes ont recours au tournage sur place dans la tradition des pratiques des ethnografictions. En cela, la recherche d'authenticité marque une rupture avec les pratiques de tournage sur des lieux proches du centre, qui apparaissent dans les années 1930. Des films comme *Sentiers dangereux* (dont l'action se passe en Extrême-Orient) ou *Le Chef de la Tchoukotka* (au récit situé en Tchoukotka) ont été tournés respectivement dans le Caucase¹⁷⁰⁶ ou la péninsule de Kola¹⁷⁰⁷. Bien que le souhait de départ soit souvent de

¹⁷⁰³ Cité par *Ibid.*, p. 195.

¹⁷⁰⁴ Voir à ce propos le chapitre 6.

¹⁷⁰⁵ Il est listé comme tel dans le catalogue du Gosfilmofond : *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog (1958-1963)*, Moscou, Iskusstvo, 1968, p. 367.

¹⁷⁰⁶ La taïga du film est reconstituée à Bakuriani, station de vacances géorgienne. I. Gociridze, « Tak sozdaetsja fil'm... », *Zarija Vostoka*, 4 juillet 1954 ; Boris Èder, « Opasnye tropy », *Večernjaja Moskva*, 24 août 1954, p. 3.

¹⁷⁰⁷ Voir le chapitre 5.

tourner en décors naturels sur place¹⁷⁰⁸, des contraintes, budgétaires notamment, empêchaient de le réaliser¹⁷⁰⁹.

Dans le cas de *Dersou Ouzala*, le tournage sur place revêt une importance capitale dans la construction du régime d'authenticité produit par le film : il s'agit de refaire à l'identique le trajet des personnages du récit littéraire. Tel un pèlerinage dans l'œuvre d'Arseniev, l'équipe de tournage retourne sur les pas de l'auteur, à l'instar de la première ciné-expédition de Litvinov en 1928¹⁷¹⁰. Dans un article de promotion du film dans la presse, le réalisateur, Agasi Babaïan, raconte :

Le tournage a eu lieu en grande partie dans la taïga de l'Oussouri. Nous nous sommes munis de cartes sur lesquelles étaient indiqués les itinéraires des expéditions d'Arseniev. Nous avons décidé *de passer par les mêmes lieux, de voir les mêmes images de la nature d'Extrême-Orient, d'expérimenter les mêmes difficultés afin de pénétrer véritablement et profondément les personnages de ces voyageurs téméraires*. Pour le tournage d'une seule scène, nous avons dérogé à ce principe : la brièveté de la saison de tournage ne nous a pas permis d'atteindre à pied la rivière située dans la taïga profonde où Arseniev avait trouvé de la houille. Il nous a fallu utiliser la technique moderne et prendre l'hélicoptère¹⁷¹¹.

Certaines parties du tournage effectuées dans le Caucase et à Petouchki¹⁷¹² (en Russie centrale) sont oubliées dans le récit de l'expérience, qui préfère se concentrer sur la dimension pèlerine du tournage. À travers cette insistance à refaire le trajet originel, le cinéaste exprime son souhait de rendre un récit authentique : au sens où celui-ci est authentifié par le passage aux mêmes endroits, mais aussi en rendant un portrait précis et exact qui refuse (partiellement) la reconstitution. Il trahit également sa volonté de revivre l'expérience de

¹⁷⁰⁸ Vystuplenie Dovženko na obsuždenie literaturnogo scenarija « Opasnye tropy ». 21 juillet 1953. RGALI 2081/1/515/7.

¹⁷⁰⁹ Voir la lettre du directeur du studio Mosfil'm, Kuznecov, adressée aux réalisateurs de *Sentiers dangereux*, les frères Alekseev, le 23 juin 1954 après le visionnage des premiers rushes : « Le décor qui coûte cher est utilisé sans l'effet artistique qui convient. [...] Toutes les scènes de "taïga" citées plus haut doivent être retournées dans la nature, il faut les refaire d'une manière différente qui soit plus vraisemblable et convaincante dans les limites [financières et] temporelles de l'expédition autorisée [par le studio]. » RGALI 2453/4/804/11. Quelquefois, il peut aussi s'agir de contraintes climatiques : ainsi, en plus des raisons évoquées dans le chapitre 5, les auteurs du *Chef de la Tchoukotka* ont renoncé au tournage *in situ* à cause du climat. Interview avec Timur Zel'ma, chef opérateur, le 23 septembre 2015.

¹⁷¹⁰ Le retour sur le trajet d'Arsen'ev devient par la suite un lieu commun des films qui explorent le Primorié. En témoigne la chronique documentaire produite pour le petit écran par le comité de radiotélévision du Primorié, *Le compas indique l'Ouest (Kompas pokazyvaet na vostok, 1972)*, comme le rapporte la présentation du film publiée dans *Televidenie i radioveščanie*, n° 6, 1972, p. 45.

¹⁷¹¹ Anonyme, « Dersu Uzala », *Moskovskaja kinonedelja*, 22 octobre 1961. Les italiques sont de moi.

¹⁷¹² Stenogramma zasedanija xudožestvennogo soveta [Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov] po prosmotru i obsuždeniu fil'ma « Dersu Uzala », 21 juin 1961. RGALI 2920/1/115/42.

l'expédition (« voir les mêmes images », « expérimenter les mêmes difficultés »). Il s'agit de percer le secret d'une expérience qui n'aura plus jamais lieu (« pénétrer véritablement et profondément les personnages ») — puisqu'on peut le cas échéant utiliser l'hélicoptère —, pour retrouver une hypothétique vérité perdue. Ce tournage qui reproduit l'expédition fonctionne comme les plans d'archives des ciné-expéditions de la fin des années 1920 réutilisés dans les documentaires (par exemple dans *Des années égales à des siècles*) : ils ne pourront plus être tournés. Dans les pratiques, on retrouve la nostalgie d'un monde perdu qui caractérise les textes filmiques des années 1960-1970.

Dans leur quête de l'authenticité, en plus des cartes d'Arseniev, le réalisateur Agasi Babaïan et le scénariste Igor Bolgarin¹⁷¹³ s'appuient sur des sources de première main (non seulement les œuvres littéraires, mais les journaux et des lettres d'Arseniev) et s'adjoignent les services d'un consultant, Nikolaï Kabanov¹⁷¹⁴, lui-même ancien compagnon d'Arseniev et son premier biographe, ainsi que du fils d'Arseniev qui prodiguent ses conseils sur le tournage¹⁷¹⁵. Le travail sur les sources originales, plutôt que de se baser uniquement sur la fiction, est jugé plus à même de retranscrire l'esprit de l'œuvre arsenievienne¹⁷¹⁶. Par ailleurs, par le biais du concours de Kabanov, le tournage de films sur les peuples du Nord renoue un tant soit peu avec la tradition des consultants et du régime d'expertise¹⁷¹⁷.

On retrouve cette même volonté de pèlerinage sur les lieux de l'action et de régénération de l'expérience expéditionnaire dans d'autres cas. Le réalisateur de *L'Esprit maléfique de Iambouï* insiste sur les conditions de tournage du film et les rapproche de l'expérience des géodésistes expéditionnaires (vie en tente, etc.) qu'il met en scène. Pour lui, cette pratique est nécessaire à l'émergence de la vérité à l'écran :

En un mot, nous vivions la vie qu'avait vécue le groupe de Fedoseev trente ans auparavant. La vérité de l'environnement [*pravda obstanovki*] nous donnait le sentiment

¹⁷¹³ Bolgarin Igor' Jakovlevič (1929-). Il termine le VGIK en 1954, d'abord scénariste d'animation et de documentaire, il se tourne ensuite vers le scénario de fiction.

¹⁷¹⁴ Kabanov Nikolaj Evgen'evič (1905-1992). Botaniste et biologiste spécialisé dans la flore du Nord et de l'Extrême-Orient, il fait partie de l'expédition de 1927 dirigée par Arsen'ev. Il a publié notamment un ds premiers ouvrages sur Arsen'ev : N.E. Kabanov, *Vladimir Klavdievič Arsen'ev. Putešestvennik i naturalist (1872-1930)*, Moscou, Izdatel'stvo moskovskogo obščestva ispytatelej prirody, 1947.

¹⁷¹⁵ Stenogramma zasedanija xudožestvennogo soveta [Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov] po prosmotru i obsuždeniu fil'ma « Dersu Uzala », 21 juin 1961. RGALI 2920/1/115/2, 48.

¹⁷¹⁶ Intervention de G.V. Kemarskaja. RGALI 2920/1/115/2.

¹⁷¹⁷ Il faut préciser que Kabanov n'est cependant pas ethnographe. Avant cela, le film *Sentiers dangereux* s'était adjoint les services de Polina Andreevna Petriščeva (1899-1973) en tant que consultante scientifique. Toutefois, le statut de parasitologue de Petriščeva semble indiquer que son apport réside avant tout dans la vraisemblance des expériences scientifiques mises en scène.

de participer personnellement à ce qui se passait à cet endroit à l'époque [de l'expédition]¹⁷¹⁸.

La volonté du réalisateur de se rapprocher de la vérité trouve à s'exprimer en termes cinématographiques : « En règle générale, nous faisons une seule prise. Chaque plan est à sa façon unique et incomparable¹⁷¹⁹. » Le refus de refaire des prises supplémentaires marque la volonté de capter et de retranscrire la réalité de l'événement, sur le mode du tournage documentaire. De son côté, la revue *Iskusstvo kino* note que même le grand Kurosawa change ses habitudes de tournage pour son *Dersou Ouzala* en passant du travail en studio au tournage en extérieurs, en décors *naturels*¹⁷²⁰ et, qui plus est sur les lieux de l'action¹⁷²¹. Cette insistance du tournage sur les lieux de l'action marque la volonté de revivre l'événement et, aux yeux des cinéastes, apparaît comme un signe manifeste du caractère authentique de ce dernier¹⁷²².

b) (Ré)inventer un genre synthétique entre fiction et non-fiction

La question de la « vérité » et/ou de la « fausseté » de l'image conduit les cinéastes à réenvisager un genre hybride, à mi-chemin entre fiction et non-fiction. Il semble *a priori* logique que des cinéastes qui cherchent à insuffler une dimension authentique à leur film se tournent vers une approche documentaire, non fictionnelle, supposée être plus apte à montrer la réalité. Mais, à l'examen des archives de production de *Dersou Ouzala* (1961), il apparaît que des cinéastes qui relèvent du champ de la non-fiction cherchent, quant à eux, à se rapprocher des techniques de l'« art/fiction », c'est-à-dire à la fois du cinéma comme *art* et de la dimension fictionnelle du film [*xudožestvennyj fil'm*]¹⁷²³. Le sténogramme de la réunion du conseil artistique du studio moscovite de films de vulgarisation scientifique,

¹⁷¹⁸ Boris Budneev, « Priključenija v Sibiri », *Sovetskij fil'm*, n° 4, 1978, p. 19. Là encore, on peut nuancer en précisant que l'équipe a été acheminée en hélicoptère sur le lieu de tournage, adoucissant un peu les conditions de l'expédition.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*

¹⁷²⁰ L. Anninskij, « Obyknovennyj svet », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1975, p. 48.

¹⁷²¹ Voir le récit de tournage publié dans la foulée de la sortie du film par l'assistant réalisateur soviétique de Kurosawa : Vladimir Vasil'ev, Maksim Munzuk – *Dersu Uzala. Zapiski režissëra*, Tuvknigoizdat, Kyzyl, 1979.

¹⁷²² Le désir de tourner sur les lieux de l'action originale ne concerne que les films travaillés par la question de l'authenticité. *Sur la trace du seigneur*, par exemple, est tourné de manière « traditionnelle » dans le Nord du Caucase. Anonyme, « Snimaetsja kino », *Večernjaja Moskva*, 14 février 1979.

¹⁷²³ L'expression russe *xudožestvennyj fil'm* est habituellement traduite par « film de fiction ». Il me semble toutefois que cette traduction fait fi de la dimension artistique exprimée par le vocable russe et sur laquelle je souhaite particulièrement insister ici. À défaut d'un meilleur terme, je garderai la traduction « film de fiction », mais invite cependant le lecteur à garder en tête la double signification du mot.

Mosnaoutchfilm¹⁷²⁴, suite à la projection de *Dersou Ouzala*, exprime bien ce désir des cinéastes de passer outre les limites institutionnelles génériques¹⁷²⁵. Le film de Babaïan — une fiction — est en effet produit par un studio de films scientifiques dont la majorité de la production relève du documentaire et de la non-fiction. Le film revêt « une importance capitale¹⁷²⁶ » aux yeux des membres et de la direction du studio, en ce qu'il doit fonctionner comme une réussite de « transgression » de genre cinématographique et ouvrir de nouvelles opportunités au studio.

Le *Dersou Ouzala* de 1961 est au départ conçu comme un film de non-fiction sous le titre *À travers la taïga (Skvoz' tajgu)* (reprenant le titre d'une œuvre d'Arseniev). La direction du studio demande l'autorisation du ministère de la Culture d'en faire une fiction¹⁷²⁷, ce qui montre le souhait d'élargir le champ d'expression cinématographique du studio, mais aussi une certaine rigidité institutionnelle entre les deux modes, fictionnel et non fictionnel. L'enjeu d'un film comme *Dersou Ouzala* pour le studio de films de vulgarisation scientifique est de réussir un produit filmique qui tienne des deux aspects. Il doit permettre de démontrer la capacité du studio à produire un film de fiction tout en gardant un contenu éducatif, et éviter à l'avenir de subir les habituels bâtons dans les roues (notamment quand il s'agit de travailler avec des acteurs) dont se plaignent les travailleurs du studio, condamnés à rester dans le champ de la non-fiction, un champ honorable, mais finalement moins prestigieux¹⁷²⁸.

Pour les membres de Mosnaoutchfilm, le film apparaît comme une tentative réussie « d'unir organiquement le sujet [le scénario] et le mode fictionnel [*xudožestvennyj*] avec un matériau éducatif¹⁷²⁹ ». Cet effort fait écho aux expérimentations entreprises par les ethnografictions trente ans plus tôt, mais sans les références à l'ethnographie. Il ne s'agit plus de filmer une altérité culturelle en voie de disparition sur un mode supposément authentique, mais de recréer une expérience vécue, de réunir toutes les conditions pour qu'elle émerge à

¹⁷²⁴ *Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov* ou Mosnaučfil'm. Issu de Voentexfil'm (ex-Mostexfil'm), Mosnaučfil'm est créé en 1945. Le studio est réorganisé en 1966 pour devenir le studio central de films de vulgarisation scientifique (Centrnaučfil'm).

¹⁷²⁵ Stenogramma zasedanija xudožestvennogo soveta [Moskovskaja kinostudija naučno-populjarnyx fil'mov] po prosmotru i obsuždeniu fil'ma « Dersu Uzala », 21 juin 1961. RGALI 2920/1/115.

¹⁷²⁶ Intervention de L.A. Belorukov. RGALI 2920/1/115/7.

¹⁷²⁷ Lettre du directeur du studio, M. Tixonov, à I.A. Račuk, directeur du département de production des films au ministère de la Culture d'URSS, 26 avril 1960. RGALI 2329/12/3415/5. Rappelons qu'à cette période, l'industrie cinématographique est sous la houlette du ministère de la Culture d'URSS.

¹⁷²⁸ Lors de la réunion étudiée, des plaintes fusent au sujet des « instances supérieures » qui « empêchent » le studio de faire des films joués. RGALI 2920/1/115/7.

¹⁷²⁹ Intervention de B.A. Al'tšuler. RGALI 2920/1/115/37.

l'écran dans sa vérité et son authenticité. Si tous s'accordent sur la réussite du projet¹⁷³⁰, le choix semble risqué aux membres du studio, car « on [nous] rétorquera que le film n'est ni de la fiction, ni de la vulgarisation scientifique [*naučno-popularnyj*]¹⁷³¹ ». Le simple fait que les cinéastes se sentent « en danger » avec ce film qui outrepassse ses limites reflète une certaine fixation institutionnelle et esthétique dans les genres cinématographiques. Aussi, le choix du texte d'Arseniev semble être particulièrement approprié et ce, pour les mêmes raisons qui avaient présidé à son choix par Litvinov à la fin des années 1920. Le fait que son œuvre soit perçue comme une synthèse réussie entre fiction et réalité est à nouveau mobilisé par les cinéastes qui citent l'argument de Gorki, référence désormais établie, de l'union entre Brehm et Cooper (entre le naturaliste et l'écrivain de fiction) accomplie avec succès par l'écrivain-topographe russe¹⁷³².

À la lecture du sténogramme enthousiaste de la réunion du conseil artistique, on a l'impression que l'enjeu de la réussite du film n'est rien moins que l'avenir du studio : rester « cantonné » dans les limites esthétiques du genre non fictionnel ou s'ouvrir aux possibilités offertes par le scénario romancé et l'emploi d'acteurs. Le film forme un test : « De ce point de vue, le film est comme un examen pour le studio, nous touchons à une œuvre qui correspond au plus haut point à nos missions et à notre voie¹⁷³³ ». Les cinéastes sont emballés par le résultat qu'ils viennent de visionner :

Ce film montre les possibilités supplémentaires du studio de vulgarisation scientifique, en particulier en ce qui concerne la naissance d'un *nouveau genre*. C'est un film joué, de fiction [*xudožestvennyj*] et, en même temps, il inclut beaucoup de contenu scientifique d'éducation populaire [*naučno-poznavatel'noe soderžanie*]¹⁷³⁴.

L'œuvre est vue comme un « atout pour le studio¹⁷³⁵ » qui ouvre des perspectives de développement :

¹⁷³⁰ Les cinéastes pensent avoir atteint le stade de « cristallisation » d'un nouveau genre unissant fiction et non-fiction avec ce film. *Ibid.*

¹⁷³¹ Intervention de L.A. Belorukov. RGALI 2920/1/115/7.

¹⁷³² Intervention de V.M. Popov. RGALI 2920/1/115/12-13. Sur la référence à Arsen'ev, voir également RGALI 2920/1/115/23-24. À propos de la synthèse du fait et de la fiction accomplie par Arsen'ev, voir le chapitre 2.

¹⁷³³ *Ibid.* RGALI 2920/1/115/13.

¹⁷³⁴ Intervention de N.K. Semenov. RGALI 2920/1/115/29. Les italiques sont de moi.

¹⁷³⁵ Intervention de L.A. Belorukov. RGALI 2920/1/115/7.

[*Dersou Ouzala*] montre que nous sommes pleinement capables de raconter des histoires sous cette forme hautement éducative [*poznavatel'nyj*], et qui, de plus, peut attirer les spectateurs¹⁷³⁶.

C'est un exemple très intéressant d'une certaine étape sur un long chemin. Il me semble que, après ce film, on arrêtera les discussions sur le fait que notre studio ne doit pas se lancer dans des films à intrigues [*sužetnye*] et que le mode fictionnel nous est contre-indiqué. Ce film montre que nous pouvons nous engager dans cette voie dignement¹⁷³⁷.

De son côté, la presse ne sait pas très bien quoi faire de l'objet *Dersou Ouzala*, qui présente toutes les caractéristiques de la fiction, mais qui est signé d'un studio de films de vulgarisation scientifique. Même à la vision, les critiques ont du mal à se décider sur le genre. Celui de la *Kamčatskaja Pravda* est le plus hésitant :

[La voix off] amène quelque chose du film scientifique de chroniques [*naučno-xronikal'nyj*] dans un film de fiction, lui confère un aspect illustratif [*illjustrativnost'*]. [...] Surgit alors une question : les auteurs ont-ils voulu faire un film de vulgarisation scientifique ? Dans ce cas, ils auraient pu le faire franchement et de façon plus économique en concentrant l'attention du spectateur justement sur le travail scientifique de l'expédition. [...] Il semble que le film ait tout de même été pensé comme un film de fiction¹⁷³⁸.

L'indication au générique de Mosnaoutchfilm comme producteur fonctionne comme une sorte de « paratexte » : tel un indice de réalisme du texte filmique à venir, il donne un statut « officiel » de non-fiction à l'œuvre, tout comme l'inscription « roman » sur la couverture d'un livre le place d'emblée dans un certain type de texte¹⁷³⁹. La vision d'un film qui répond à tous les critères les plus traditionnels de la fiction suite à cette promesse de non-fiction trouble les critiques¹⁷⁴⁰. D'autres sont plus circonspects et se laissent embarquer dans

¹⁷³⁶ *Ibid.* RGALI 2920/1/115/8.

¹⁷³⁷ Intervention de B.A. Al'tšuler. RGALI 2920/1/115/37-38.

¹⁷³⁸ V. Pavlov, « Rasskaz o sledopyte », *Kamčatskaja Pravda*, 16 octobre 1961.

¹⁷³⁹ Le terme « paratexte » vient de Gérard Genette dans son essai sur la différence entre récit fictionnel et récit factuel en littérature. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979], pp. 141-168.

¹⁷⁴⁰ Igor' Vasil'kov, théoricien du genre de vulgarisation scientifique, se désole de ces confusions dues à la marque paratextuelle du studio et déplore que « la notion même de vulgarisation scientifique cinématographique soit sujette aux interprétations les plus diverses et contradictoires ». I. Vasil'kov, *Èkran rasskazyvaet o nauke*, Moscou, Bjuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1977, p. 12.

le genre fictionnel malgré l'appellation de film de vulgarisation scientifique¹⁷⁴¹. Même si ce floutage générique semble gêner *a priori* la presse, la réception du film est dans l'ensemble positive et confirme le pari esthétique de Mosnaouchfilm. Pour les membres du studio et pour la presse, *Dersou Ouzala* montre qu'on peut faire un cinéma éducatif avec des acteurs et une forme fictionnelle. Les cinéastes y voient même un nouveau genre cinématographique. En cela, ils semblent renouer avec la tradition du kulturfilm. Pourtant, cette tradition ne s'est jamais perdue, même si le vocable « kulturfilm » n'est plus usité (et n'est jamais utilisé par les membres du studio lors de leur réunion). C'est même précisément le film de vulgarisation scientifique qui reprend le rôle du kulturfilm dans sa mission éducative¹⁷⁴².

En effet, Mosnaouchfilm possède déjà dans son catalogue un certain nombre de films joués. Ceux-ci relèvent de trois catégories principales : le « film-spectacle », ou la captation d'un spectacle sur scène (par exemple *Beaucoup de bruit pour rien* [*Mnogo šuma iz ničego*, 1956, L. Zamkovoï] de Shakespeare) ; le « film-affiche [*kinoplakat*] », court-métrage destiné à communiquer des recommandations à la population (par exemple *Le Nouveau vélo* [*Novyj velosiped*, 1955, A. Tchelakov¹⁷⁴³] sur le bon usage de la bicyclette sur la route, ou *Kolia seul à la maison* [*Kolja doma odin*, 1957, A. Babaïan], film sur le danger des enfants et des allumettes) ; et le long-métrage joué à intrigues qui ressemble à n'importe quel film de fiction classique, se distinguant seulement par son aspect éducatif (par exemple *Croc-Blanc* [*Belyj klyk*, 1946, A. Zguridi] d'après Jack London, ou *Le Récit d'un géant des bois* [*Povest' o lesnom velikane*, 1954, A. Zguridi] sur le travail des zoologues). Cette dernière distinction est cependant toute relative, car la mission du cinéma soviétique dans son ensemble est d'éduquer, de cultiver et d'élever le spectateur¹⁷⁴⁴. Aussi la troisième catégorie, derrière l'alibi de la mission éducative, marque surtout le souhait des cinéastes de se rapprocher de la fiction. Ainsi, si une bonne part de *Croc-Blanc* est constituée de séquences animalières, la plus grande partie du film suit les règles de la fiction, sans qu'on distingue une particularité inhérente au studio (pas d'information de caractère scientifique)¹⁷⁴⁵.

¹⁷⁴¹ Les critiques parlent d'un film qui se voit comme une fiction bien qu'il soit tourné par le studio de films scientifiques. V. Kumakšev, « Syn tajgi », *Gorkovskij rabočij*, 26 octobre 1961.

¹⁷⁴² Vitalij Trojanovskij, « Naučno-populjarnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=33 (consulté le 10 mai 2016).

¹⁷⁴³ Le film est une commande du département de la circulation routière de la Direction de la police de Moscou. *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog, (1930-1957)*, Moscou, Iskusstvo, 1961, p. 587.

¹⁷⁴⁴ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 27.

¹⁷⁴⁵ En dépit de la définition du film de vulgarisation scientifique donnée par un de ses théoriciens, Vasil'kov, soit : « n'importe quel film de vulgarisation scientifique, indépendamment des moyens d'expression et de figuration utilisés par l'auteur du scénario et du réalisateur, doit apporter au spectateur une information scientifique ». I. Vasil'kov, *Èkran rasskazyvaet o nauke*, op. cit., p. 9. L'italique est dans l'original.

c) Redécouvrir le pouvoir de l'imagination

Au regard de cette nécessaire remise en contexte du caractère à la fois fictionnel et non fictionnel du cinéma de vulgarisation scientifique, on peut se demander pourquoi le film *Dersou Ouzala* semble un tel enjeu aux yeux des membres de Mosnaoutchfilm. Il faut insister sur le fait que la question d'un genre cinématographique à mi-chemin entre fiction et documentaire intervient chaque fois que la société soviétique est travaillée par la question de l'authenticité. Ce genre, qui ne parvient cependant jamais à s'imposer véritablement, en constitue la traduction cinématographique idéale. Pris par l'angle de la fiction, l'affaire semble entendue. Il semble logique que des cinéastes, habitués à la mise en scène, au scénario millimétré et à l'artifice, se tournent vers le mode documentaire, envisagé comme la forme supposément « naturelle » du cinéma et dont la spécificité tiendrait à sa promesse de « vérité », pour insuffler l'authenticité requise¹⁷⁴⁶. Le retour du floutage entre fiction et non-fiction se confirme d'ailleurs dans la sphère institutionnelle où la division stricte entre studios s'estompe¹⁷⁴⁷ : des studios de fiction produisent des documentaires, comme Mosfilm avec *Les amoureux ont besoin d'œilletons* (*Gvozdeki nužny vlyublennym*, 1964, A. Nitotchkine) ou *Le Fascisme ordinaire* (*Obyknoennyj fašizm*, 1965, M. Romm)¹⁷⁴⁸.

Cependant, l'exemple de Mosnaoutchfilm et de *Dersou Ouzala* vient contredire cette apparente logique. Ici, des cinéastes inscrits dans le champ de la non-fiction souhaitent s'en détacher. On pourrait penser, à première vue, qu'il s'agit surtout d'une question de prestige. En effet, dans les années 1950-1960, le cinéma de non-fiction est tiraillé entre mission éducative et contraintes de succès. Les cinéastes du champ scientifique/documentaire souhaitent se rapprocher du monde de l'« art cinématographique », afin de ne plus seulement répondre à un service pour l'État, mais s'inscrire dans une démarche artistique¹⁷⁴⁹ et ainsi gagner en légitimité. Abordé par l'angle social, le film de Babaïan fait ainsi figure d'épreuve

¹⁷⁴⁶ C'est la vision défendue par la théorie du « documentarisme [*dokumentalizm*] », entendue non seulement comme des productions basées sur des faits réels, mais aussi comme l'aspect de réalité apporté au film et exprimé de manière purement cinématographique. S.V. Drobašenko, *Fenomen dostovernosti. Očerki teorii dokumental'nogo fil'ma*, Moscou, Nauka, 1972, p. 5.

¹⁷⁴⁷ La fusion institutionnelle entre fiction et non-fiction au niveau des studios date de 1951 et aboutit à la création de studios unifiés comme Riga ou Sverdlovsk étudiés par Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014, p. 276.

¹⁷⁴⁸ *Le Fascisme ordinaire* ne fut pas proposé au studio de documentaires, mais directement à Mosfil'm. Josephine Woll, *Real Images*, op. cit., p. 193.

¹⁷⁴⁹ Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS*, op. cit., pp. 752-753 ; I. Vasil'kov, *Èkran rasskazyvaet o nauke*, Moscou, Bjuo propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1977, p. 12 ; Vitalij Trojanovskij, « Naučno-populjarnoe kino v SSSR », art. cit.

de passage. Toutefois, la question du passage à la fiction ne peut à mon sens être réduite à un problème de standing, même si cela entre bien sûr en ligne de compte.

S'approprier l'esthétique et les possibilités de la fiction permet d'utiliser le potentiel du champ imaginaire, de la licence de l'invention, ce qui revient à se détacher du seul « fait » dans lequel la non-fiction, et le genre documentaire en particulier, se retrouve singulièrement figé, notamment du fait de sa relation particulière au « régime de vérité ». Rappelons ici que le genre et la théorie du film documentaire se définissent avant tout « par référence à un moment de la civilisation occidentale où l'opposition entre vérité et erreur, histoire et fiction, a été établie de façon archétypique, ce qui a conduit à des formes institutionnelles distinctes¹⁷⁵⁰ ». La distinction, strictement conventionnelle il faut le souligner, répète celle établie depuis l'émergence de la conscience historique moderne occidentale entre histoire et littérature, entre *faits* et *imagination*¹⁷⁵¹. Elle a servi à accompagner la naissance de l'histoire en tant que discipline scientifique légitime qui produit un *discours*, distincte de la littérature qui raconte des *histoires*¹⁷⁵². La fiction offre une certaine liberté de parole (on peut raconter *des histoires*) alors que le documentaire est censé produire un discours de « vérité » (où l'on doit raconter *l'histoire*).

Il n'est pas question ici de discréditer le cinéma de non-fiction soviétique dans son ensemble, ce qui serait un non-sens, relèverait de l'impossible étant donné l'importance de la production en URSS (plus de 300 films par an produits par 25 studios de chroniques et de documentaires, soit 50 % de la production mondiale¹⁷⁵³) et ne tiendrait pas compte des efforts de certains cinéastes qui tentent de développer un art documentaire¹⁷⁵⁴. Cependant, ce que l'examen des films sur la thématique des peuples du Nord met en évidence, c'est que c'est dans la fiction que trouvent à s'exprimer les failles du discours officiel de la mission accomplie et de la nostalgie impérialiste, pas dans le documentaire politique. En effet, le sujet du film a son importance : plus il compte politiquement, plus il est difficile de s'écarter de la vision officielle de l'histoire. Le rapport entre les peuples à l'intérieur de l'URSS est un de

¹⁷⁵⁰ William Guynn, *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2001 [1990], p. 20.

¹⁷⁵¹ *Ibid.* Dans ce sens, Drobašenko rappelle que la spécificité du documentaire est de pouvoir voir ses informations vérifiées. S.V. Drobašenko, *Fenomen dostovernosti*, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁷⁵² Hayden White, *Tropics of discourse*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. Cité par William Guynn, *Un cinéma de non-fiction. op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁵³ Oleg Kovalov, « Dokumental'noe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=35 (consulté le 10 mai 2016).

¹⁷⁵⁴ C'est le cas entre autres de l'école documentaire poétique de Riga. Jeremy Hicks, « Documentary », in Birgit Beumers (dir.), *Directory of World Cinema : Russia*, Bristol, Intellect, 2011, p. 290.

ces sujets importants en cette période de Guerre froide dont l'un des enjeux est le ralliement des pays du Tiers-Monde postcolonial à son camp. De son côté, la fiction permet de se distancier des récits historiques conventionnels et de la propagande filmique¹⁷⁵⁵ pour créer des « fables » et des personnages avec tout ce que cela comporte de nuances et de possibilités. Par ailleurs, elle a été utilisée par certains historiens comme analyseur de l'histoire en tant que vecteur essentiel de la transmission mémorielle grâce justement à ses pouvoirs de figuration et de métaphorisation¹⁷⁵⁶.

Cela n'exonère pas la fiction d'une certaine orthodoxie soviétique. Dans l'URSS de la Stagnation, il faut rappeler que la liberté de parole est loin d'être absolue dans la fiction et que la censure continue de s'exercer. Cependant, cette dernière n'agit pas selon des règles logiques. Comme le rappelle Martine Godet, la contradiction est omniprésente : « certains films sont censurés alors qu'ils semblent ne rien présenter de répréhensible, tandis que d'autres, qui contiennent un message réellement séditieux, parviennent à être réalisés, même s'ils ne sortent pas sur l'écran *in fine*¹⁷⁵⁷ ». La chercheuse insiste également sur le caractère subjectif de la censure et invite à tenir le goût des censeurs et rédacteurs comme paramètre fondamental du processus¹⁷⁵⁸. Ce système aux contours flous autorise les cinéastes de fiction à « tenter » des récits et images sous le couvert de la fiction, ce que le documentaire (et la non-fiction) n'autorise pas autant, plus soumis qu'ils sont à une fonction de propagande sur le mode de « ce qu'il faut montrer¹⁷⁵⁹ ». Le positionnement particulier du genre au sein du régime de « vérité » cinématographique — du côté de la science et de l'histoire — le contraint à une sorte de « langue de bois » filmique qui, dans le cas des films documentaires sur les peuples du Nord, reproduit le discours scientifique et historique officiel sur la soviétisation réussie des autochtones.

¹⁷⁵⁵ Je reprend ici à mon compte la définition de la propagande cinématographique documentaire de François Niney : « faire croire au spectateur qu'on lui montre la réalité elle-même ou la vérité d'évidence sans aucun point de vue ». Cette définition a l'avantage de s'éloigner de la notion de propagande utilisée en URSS (plus proche du sens de « communiquer ») et de celle plus classique et plus commune qui associe propagande et régimes autoritaires. La définition de Niney s'applique plus à une conception de l'« objectivité » telle qu'elle est usitée dans le discours télévisuel. François Niney, « La mise en scène documentaire », *Penser le cinéma documentaire*, https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_leco_n_4_1_2.6396 (consulté le 10 mai 2016).

¹⁷⁵⁶ Voir par exemple dans un autre contexte Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Paris, La Découverte, 2004. Dans le cas du cinéma soviétique, voir la notion de « fiction compensatoire » développée par Catherine Géry, *KinoFabula*, *op. cit.*

¹⁷⁵⁷ Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹⁷⁵⁹ Oleg Kovalov, « Dokumental'noe kino v SSSR », *art. cit.*

Doit-on voir dans ce partage documentaire/fiction une caractéristique des cinémas en contexte non démocratique ? En effet, la même configuration d'une image documentaire figée dans un discours historique officiel et de la fiction comme lieu de révélation des failles du discours a été relevée dans le contexte de l'Espagne franquiste et analysée comme le symptôme d'une société qui ne sait plus comment penser son histoire¹⁷⁶⁰. Cependant, il me semble plutôt que les distorsions infligées aux régimes de représentation et d'historicité par la fiction et la non-fiction soviétiques sur les peuples du Nord montrent justement que la société peut penser son histoire. Mais, dans un contexte politique et historique où la liberté de parole n'est pas garantie (restalinisation de la société), elle le fait aussi par le biais de la puissance de l'imaginaire. L'historien du cinéma Oleg Kovalov note que la fiction soviétique a d'ailleurs pu servir à « faire passer » des plans documentaires qui n'auraient pas pu échapper aux griffes de la censure autrement¹⁷⁶¹. Autant d'arguments qui justifient de s'intéresser au mode fictionnel pour repérer la perception de la société par elle-même.

Par ailleurs, une autre différence majeure entre fiction et documentaire réside surtout dans la façon dont l'une et l'autre se donne à *croire* au spectateur : on ne croit pas de la même façon *Dersou Ouzala* et un documentaire comme *Des années égales à des siècles* par exemple (croyance en l'existence hors écran des personnages du documentaire, croyance à un niveau différent des personnages de fiction). Le documentaire, par sa relation apparente avec la réalité sociale, nourrie par la croyance populaire dans le réalisme du genre, requiert du spectateur raisonnement contrôlé et jugement, au contraire de la fiction qui fait « tomber les défenses » du spectateur¹⁷⁶². Le statut de l'énonciation diffère selon le genre. La fiction se donne comme histoire (fable), non comme discours. Bien qu'effectivement discours (intentions du cinéaste, influence exercée sur le public, etc.), la fiction tire son efficacité de

¹⁷⁶⁰ Lucia Miguel, « *Nunca pasa nada* (J.A. Bardem, 1963) et les actualités filmées du NO-DO : la fiction comme source de l'histoire », intervention au colloque « Du film à l'archive, de l'archive au film », 28-29 avril 2016, à paraître dans *Kinétraces éditions*, n° 3, 2018. Je remercie vivement l'auteure de m'avoir transmis son texte.

¹⁷⁶¹ Oleg Kovalov, « Dokumental'noe kino v SSSR », *art. cit.* Il faut rappeler que le cinéma soviétique est produit et contrôlé par l'État (avec toutes les réserves sur la latitude possible des cinéastes face à la censure) et qu'il n'existe pas, à ma connaissance, de cas de samizdat cinématographique qui pourrait véhiculer une parole filmique libre. La production du cinéma amateur, mal connue, est en URSS quasi institutionnalisée et on peut donc la supposer soumise à des règles d'autocensure. Resterait à examiner la production de films de famille soviétiques, un travail qui demande à être effectué. Sur le cinéma amateur en URSS, voir Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS. op. cit.*, pp. 203-226 ; Caroline Damiens, « Cinema in Sakha (Yakutia) Republic : Renegotiating film history », *KinoKultura*, n° 48, 2015 <http://www.kinokultura.com/2015/48-damiens.shtml>.

¹⁷⁶² William Guynn, *Un cinéma de non-fiction, op. cit.*, p. 193 ; Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p. 13.

l'effacement des marques d'énonciation et en se déguisant en histoire¹⁷⁶³. Le documentaire, quant à lui tire la sienne de la suppression de ses marques de fiction, alors que, se donnant comme discours, il est aussi effectivement histoire. Rappelons, et il faut insister sur ce point, que la distinction entre fiction et documentaire est avant tout formelle et institutionnelle et que le documentaire est aussi (re)construction du réel par le médium cinématographique. Le cinéma, comme l'explique le théoricien du cinéma François Niney, « jette le trouble dans l'ordre des représentations, en confondant l'enregistrement objectif et le regard subjectif, la science et l'art, le réel et la fiction¹⁷⁶⁴ ». La collusion entre les deux est à l'origine d'une sorte de « malentendu documentaire », c'est-à-dire qu'il existerait une (re)présentation possible de la réalité qui ferait l'économie de cette confusion entre objectivité et subjectivité inhérente à tout processus de représentation¹⁷⁶⁵.

La relation complexe qu'entretient le genre documentaire au régime de croyance est mise à mal par la déstalinisation/restalinisation (révélations du rapport secret, procès de dissidents, samizdat, etc.). Pour reprendre la distinction éloquente de François Niney, le « comme si » de la fiction qu'on accepte diffère du « comme ça » du documentaire qu'on peut mettre en doute¹⁷⁶⁶. Le rapport film/filmeur/spectateur est ainsi un marqueur politique de ce que l'on considère, accepte ou conteste comme la réalité à telle ou telle période. De plus, certains faits majeurs de l'histoire soviétique n'ont pas été traités dans les films de non-fiction, notamment la machine concentrationnaire du Goulag ou le destin tragique des juifs d'Union soviétique¹⁷⁶⁷. La sincérité, valeur essentielle du Dégel, et sa conséquence, la défiance des spectateurs envers les discours officiels, peuvent expliquer ce mouvement des cinéastes du studio de films de vulgarisation scientifique vers la fiction. Alors que les théoriciens du cinéma documentaire continuent d'argumenter en faveur du genre non fictionnel comme « héritier¹⁷⁶⁸ » de la réalité, certains cinéastes semblent effectuer un chemin à rebours : pour retrouver l'authenticité tant recherchée, il faut de la fiction.

¹⁷⁶³ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 113.

¹⁷⁶⁴ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 20.

¹⁷⁶⁵ Le concept même de réalité pourrait être interrogé, puisque, comme nous l'ont appris les *Cultural studies*, ce concept (en histoire notamment) est intimement lié à la question du subjectif et de l'objectif. Mais cette question dépasse le cadre de ce travail.

¹⁷⁶⁶ François Niney, « La mise en scène documentaire », *op. cit.*

¹⁷⁶⁷ La Perestroïka marque le changement à ce niveau-là avec le film de Marina Goldovkaja, *Le Pouvoir des Solovki (Solovetskaja vlast')*, 1988) sur le goulag, et la sortie de *La Commissaire (Komissar)*, 1968) d'Aleksandr Askoldov en 1988, sur les juifs soviétiques.

¹⁷⁶⁸ S.V. Drobašenko, *Fenomen dostovernosti*, *op. cit.*, p. 182.

d) Le mythe de l'authenticité : expression de la culpabilité loutcha

Le discours de l'authenticité, s'il est caractéristique de la pensée du Dégel, est aussi une conséquence du mythe d'une hypothétique vérité originelle et ontologique perdue, brisée par l'urbanisation et la modernisation. Ce mythe est particulièrement central au sein du mouvement littéraire de la « prose du village [*derevenskaja proza*] » qui domine la production littéraire soviétique dans les années 1960 et 1970. Il s'agit de retourner à la tradition et à la terre afin de retrouver l'« âme » absente de la culture stalinienne. Le genre situe son action de façon typique dans une communauté rurale reculée et met en scène des personnages à la signification marginale dans la structure politique et économique soviétique. La prose du village entend célébrer une culture villageoise disparue et prône l'enracinement du personnage dans son territoire. Les écrivains *derevenchtchiki* [*derevenščiki*] expriment un mouvement profond de la société qui voit s'épanouir une utopie de l'enracinement, privilégiant non plus la rupture mais le lien avec le passé, la mémoire, qui succède à l'idéologie du progrès, de la révolution technique, de la mobilité, de la conquête¹⁷⁶⁹.

Aussi, la recherche de l'authentique dans le cinéma des années 1960-1970 diffère de celle des années 1920, qui cherchait principalement à capter la réalité des faits dans leur vérité révolutionnaire. Mais selon un processus qui diffère peu de celui des années 1920, la vision de l'authenticité qui se loge dans les figures autochtones, tel Dersou Ouzala, est loin de refléter une quelconque réalité. Il s'agit plutôt d'une vision idéalisée et, une fois encore, empreinte de culpabilité. Comme dans d'autres contextes, le mythe de l'authenticité appliqué aux autochtones tend surtout à cacher la voix et la complexité des paroles autochtones¹⁷⁷⁰. Par ailleurs, la glorification de l'authenticité autochtone marginalise de fait ceux qui sont urbanisés, soviétisés, donc dépourvus de l'idéal d'authenticité et que l'URSS modernisatrice a elle-même contribué à créer¹⁷⁷¹. Dans le portrait cinématographique de l'« authentique » Dersou Ouzala et de ses clones, êtres proches de la nature, se loge la contradiction de la nostalgie impérialiste déjà évoquée, puisque les représentants des peuples du Nord ne peuvent plus (selon la rhétorique de la politique nationale et de la mission accomplie) leur ressembler. Nul doute que, pour les spectateurs issus des peuples du Nord, le paradoxe est le lieu d'une

¹⁷⁶⁹ Alexis Berelowitch, « Un autre regard : Šukšin, Rasputin, Astaf'ev », in Boris Chichlo (dir.), *Sibérie*, Vol. II : *Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, pp. 367-374

¹⁷⁷⁰ Gareth Griffiths, « The Myth of Authenticity », in Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres-New York, Routledge, 1995, pp. 237-241.

¹⁷⁷¹ Voir à ce sujet dans un autre contexte Michelle Harris, Bronwyn Carlson, Evan S. Poata-Smith, « Indigenous identities and the politics of authenticity » in M. Harris, M. Nakata, B. Carlson (dir.), *The Politics of Identity: Emerging Indigeneity*, Sydney, University of Technology Sydney E-Press, 2013, pp. 1-9.

injonction contradictoire¹⁷⁷². L'identité est à la fois écartelée entre ces deux pôles (l'authentique et le soviétique/moderne) et figée, notamment par la théorie ethnographique dominante de l'« ethnos », qui émerge dans les années 1960 et s'impose fermement dans les années 1970.

Porté par Iou.V. Bromleï¹⁷⁷³, directeur de l'institut d'ethnographie de l'Académie des sciences d'URSS de 1966 à 1989, l'ethnos est défini comme « la première fixation des traits culturels de groupes qui deviendront *plemja* (tribu) dans la société primitive, *narod* (peuple) dans la société féodale et *nacija* (nation) dans la société capitaliste¹⁷⁷⁴ ». L'ethnos articule l'*ethnikos* (qui insiste sur les traits communs d'un groupe : langue, culture, psychologie et conscience de soi) à une dimension politico-économique, ce que Bromleï nomme un « organisme ethno-social » (qui va de la tribu jusqu'à l'État)¹⁷⁷⁵. Cette définition a l'avantage (dans le contexte soviétique) de combiner une caractérisation traditionnelle du groupe ethnique à la vision évolutionniste marxiste-léniniste des formations socio-économiques. L'ethnos soviétique a été fortement critiqué en Occident d'abord pour sa dimension idéologique et opportuniste¹⁷⁷⁶ : la théorie de l'ethnos a ainsi été accusée de servir d'alibi à l'existence d'un pluralisme ethnique et de preuve que le Parti est respectueux des différences nationales de chaque « ethnos » soviétique¹⁷⁷⁷, ou d'avoir simplement légitimé les découpages ethno-territoriaux des années 1920-1930 *a posteriori* pour correspondre au cadre marxiste et le contenir idéologiquement¹⁷⁷⁸. Mais les anthropologues ont surtout pointé le caractère essentialiste de l'ethnos, sa « conception statique de l'identité primordiale, essentialisée,

¹⁷⁷² Malheureusement, je ne dispose pas de données sur cet aspect de la réception des films. Une étude demanderait à être faite qui exigerait de se rendre dans les régions où vivent les peuples du Nord pour examiner les archives locales et mener des entretiens. Ce travail n'a pas pu être fait lors de cette thèse.

¹⁷⁷³ Bromlej Julian Vladimirovič (1921-1990). Historien (en dépit de son poste à l'Académie, Bromlej n'est pas formé à l'ethnographie) spécialiste des anciens Slaves, et membre du Parti depuis 1944.

¹⁷⁷⁴ Elisabeth Gessat-Anstett, « Les mots/maux de l'etnografiâ. À propos d'une discipline et de ses attendus, l'ethnologie russe post-soviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 65-78. Ici p. 4 de l'édition électronique : <http://jda.revues.org/2737> (consulté le 3 mai 2016).

¹⁷⁷⁵ Pour reprendre la distinction établie par Sergueï Sakhno : « si les Hongrois de Hongrie constituent un ethnos, tous les Hongrois, y compris ceux qui vivent en dehors de la Hongrie (en Roumanie, aux États-Unis, etc.), correspondent à un *ethnikos* ». Sergueï Sakhno, « “Peuple”, “nation” et “ethnos” dans le discours russe », *Strates*, n° 12, 2006, p. 3 de l'édition électronique : <http://strates.revues.org/1802> (consulté le 3 novembre 2014).

¹⁷⁷⁶ Malgré ces critiques, le concept est toujours utilisé dans la science russe postsoviétique. Son usage s'étend même au discours politique ou juridique. Sergueï Sakhno, « “Peuple”, “nation” et “ethnos” dans le discours russe », *art. cit.* ; Elisabeth Gessat-Anstett, « Les mots/maux de l'etnografiâ », *art. cit.* Cf. également le concept d'ethnogenèse développé par Lev Gumilëv (1912-1992). Voir à ce propos Patrick Sériot, « La pensée ethnociste en URSS et en Russie post-soviétique », *Strates*, n° 12, 2006, <http://strates.revues.org/2222> (consulté le 30 septembre 2016).

¹⁷⁷⁷ Peter Skalnik, « Soviet ethnografia and the national(ities) question », *art. cit.*, p. 186.

¹⁷⁷⁸ Wanda Dressler, « Les usages de l'ethnos. Spécificité du contexte russo-soviétique et postsoviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 79-105. Ici p. 7 de l'édition électronique : <http://jda.revues.org/2739> (consulté le 3 mai 2016).

stabilisante¹⁷⁷⁹ », qui présuppose à l'ethnie une unité interne et non une pluralité, une homogénéité plutôt qu'une hétérogénéité, le plus souvent circonscrite de l'extérieur. L'anthropologue Elisabeth Gessat-Anstett insiste sur la dimension coloniale impensée de la discipline ethnographique soviétique influencée par le concept d'ethnos, et sur ses conséquences : le traitement qualitativement différencié du discours scientifique sur des faits socioculturels¹⁷⁸⁰, qui s'incarne particulièrement dans l'écart maximal entre le « grand frère » russe et les « petits peuples » du Nord, pourtant appelés en théorie à se fondre dans la même nouvelle communauté historique¹⁷⁸¹.

La hiérarchie ethnique mise en place dans les années 1920 ne subit pas de changements significatifs sur le long terme¹⁷⁸². Ce « déficit de politique nationale¹⁷⁸³ » a pour effet collatéral d'invalidier les théories de progression et d'enjambement des millénaires qui sont célébrées dans les discours, mais annulées par la permanence des catégories : les peuples du Nord restent enfermés dans celle des « groupes nationaux [*narodnost'*] » et ne sont finalement jamais appelés à progresser sur l'échelle de développement (c'est-à-dire à devenir des nations). Les identités autochtones sont ainsi figées, alignées sur des notions d'authenticité culturelle et/ou biologique qui sont enracinées dans des pratiques institutionnelles (la catégorie des « peuples du Nord »), dans les théories anthropologiques (le concept soviétique d'ethnos) et, par conséquent, dans la conscience publique¹⁷⁸⁴. Les représentations cinématographiques participent à cette fixation et cet enracinement, en particulier *via* le discours de l'authenticité.

On peut toutefois objecter que la vision de l'authenticité qui s'incarne dans les figures autochtones fonctionne comme une sorte de reconnaissance de leur seule légitimité à un « droit du sol » dont les Russes sont dépourvus, puisqu'ils sont par définition des non-autochtones, des non-natifs, des « non-*korennye* » (*koren'* signifie « racine »), au contraire des peuples du Nord, qui sont eux, comme l'Union soviétique les catégorise officiellement,

¹⁷⁷⁹ Wanda Dressler, « Les usages de l'ethnos », *art. cit.*, p. 4.

¹⁷⁸⁰ Elisabeth Gessat-Anstett, « Les mots/maux de l'etnografiâ », *art. cit.*, p. 4.

¹⁷⁸¹ Wanda Dressler note, quant à elle, la proximité du concept soviétique avec les conceptions antiques occidentales et russes impériales de l'ethnos qui se réfèrent aux habitudes de l'Autre en général, c'est-à-dire de sociétés caractérisées par une plus faible structure d'organisation politique. Ainsi, en Russie, le terme est utilisé très tôt pour désigner les populations non orthodoxes. Wanda Dressler, « Les usages de l'ethnos », *art. cit.*, pp. 1-2.

¹⁷⁸² Selon Jeremy Smith, les derniers débats importants sur la politique des nationalités ont lieu en 1924 et les 67 années qui suivent ne voient qu'une suite d'actions qui suivent une tendance identifiable entremêlées d'improvisations ou d'ajustements contextualisés. Jeremy Smith, *Red Nations. The Nationalities Experience in and after the USSR*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. ix.

¹⁷⁸³ *Ibid.*

¹⁷⁸⁴ Bien que le concept d'ethnos soit pensé pour s'appliquer à toutes les ethnies et nationalités de la planète, je ne discute ici que ses conséquences envers les peuples du Nord.

des natifs, des *korennye maločislennye narody Severa* (« peuples autochtones peu nombreux du Nord »). La définition du mot « autochtone » désigne à la fois le natif du lieu où il vit et se réfère au peuple qui vivait sur un territoire donné au moment de la conquête coloniale. Aussi, la question de l'authenticité est étroitement liée à celle du rapport de l'origine et de la légitimité¹⁷⁸⁵. L'authenticité sert donc à exprimer une certaine culpabilité couplée au malaise du déracinement (typiquement porté par les *derevenchtchiki*). L'authenticité supposée des peuples du Nord, caractéristique de leur état de « retard » sur l'échelle évolutionniste de développement devient une qualité, là où elle formait un défaut à éliminer auparavant. La faculté d'enracinement des autochtones, exprimée par la langue, en fait les incarnations idéales de l'authenticité tant recherchée. Cependant, cette vision de l'authenticité se referme comme un piège puisqu'elle contribue à figer l'identité dans un idéal perdu.

De manière encore une fois similaire et concomitante, on assiste à la même revalorisation/idéalisation de la figure de l'Indien, l'autochtone enraciné, aux États-Unis. Cela a lieu à la fois au cinéma avec le western « révisionniste » — par exemple *Un Homme nommé Cheval* (*A Man Called Horse*, 1970, Eliot Silverstein), *Little Big Man* (1970, Arthur Penn) ou *Billy Jack* (1971, Tom Laughlin) — et dans la société, où le mouvement hippie s'approprie de nombreux traits physiques (vestimentaires notamment) et spirituels (une spiritualité autochtone idéalisée) des Amérindiens. Le cinéaste de la nation Cri Neil Diamond nomme cette aspiration à devenir l'Autre l'« ère du *Groovy Indian*¹⁷⁸⁶ ». Aussi, dans le cinéma soviétique, plus qu'un hypothétique discours « authentique » d'une quelconque communauté autochtone, le discours de l'authenticité exprime le malaise et la culpabilité *loutcha* qui idéalise ce qu'elle a contribué à détruire. Au sein de cette rhétorique, la figure du sauvetage inversé (l'homme « sauvage » Dersou sauveur de l'homme civilisé) prend tout son sens.

¹⁷⁸⁵ Nathalie Jaëck, « Introduction », *Elohi. Peuples indigènes et environnement*, n° 1, 2012, pp. 10-11.

¹⁷⁸⁶ Dans son film sur les Indiens au cinéma : *Reel Injun. On the trail on the Hollywood Indian* (2009). La même remarque s'applique à d'autres contextes postcoloniaux au même moment. On pense à l'exemple célèbre du séjour en Inde (ex-colonie britannique) des musiciens anglais The Beatles à l'ashram du Maharishi Mahesh Yogi en quête d'une expérience spirituelle alternative à la fin des années 1960. Un site internet est dédié à cette histoire : <http://thebeatlesinindia.com/> (consulté le 7 juin 2016).

2) La question de l'acteur au sein de la rhétorique de l'authenticité

a) Des castings de plus en plus professionnalisés

Après la question des pratiques et des formes esthétiques de l'authenticité se pose celle de l'incarnation ethnique au sein du régime d'authenticité : quels acteurs pour quelles représentations de l'authenticité autochtone ? La logique, déjà éprouvée par la cinématographie soviétique, voudrait qu'on emploie des acteurs autochtones issus des peuples du Nord, à la manière des acteurs ethniques de la fin des années 1920. Certains réalisateurs, emblématiques du cinéma du Dégel, s'engagent dans cette voie et font appel à des non-professionnels comme garants de l'authenticité de leur film. C'est le cas par exemple de Kontchalovski pour *Le Bonheur d'Assia* ou de Vassili Choukchine avec *Votre fils et frère* (*Vaš syn i brat*, 1965), films qui emploient de vrais villageois pour les seconds rôles afin de renforcer la vraisemblance¹⁷⁸⁷. L'exemple le plus saillant de cette tendance est le film de Sergueï Paradjanov *Les Chevaux de feu* (*Teni zabytyx predkov*, 1964) qui, non seulement, emploie des non-acteurs de la nationalité ukrainienne filmée, des villageois houtsoules, mais les associe entièrement à la construction du film et refuse le doublage du film en russe¹⁷⁸⁸.

Dans le corpus de films sur la thématique des peuples du Nord de l'après-Staline aux années 1970, ce choix radical est effectué par une minorité de réalisateurs : très peu de films sont tournés avec des acteurs autochtones de la nationalité filmée. Citons *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1970, A. Nitotchkine), *L'Esprit maléfique de Iambouï* et *Le Chef de la Tchoukotka*. Et encore, dans ces deux derniers cas, le casting confine les acteurs autochtones dans des rôles de complément ou de figuration, donnant la préférence à des acteurs professionnels pour les rôles les plus importants. *L'Ami de Tymantcha*, à la distribution entièrement évenke, reste un cas exceptionnel et isolé¹⁷⁸⁹.

La majorité des films suit la tendance amorcée dès la fin des années 1930 : l'emploi pour les rôles principaux d'acteurs d'origine centrasiatique (kazakhs le plus souvent) ou sibérienne, mais toujours issus de « grands peuples » (bouriates, touvas, etc.), comme le montre le tableau ci-dessous :

¹⁷⁸⁷ Josephine Woll, *Real Images*, op. cit., p. 171.

¹⁷⁸⁸ Lubomir Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien*, Die, Éditions À Die, 2001, pp. 175-189.

¹⁷⁸⁹ Ce dernier film, ainsi que la question du recours à des acteurs non professionnels autochtones dans le contexte des années 1960-1970, seront traités dans le chapitre suivant. Les autres films cités sont analysés dans le chapitre 6.

Film	Acteur (personnage)	Nationalité
<i>Sentiers dangereux</i>	Fiodor Sakhirov ¹⁷⁹⁰ (Mionou)	bouriate
<i>Dersou Ouzala</i> (1961)	Kasym Djakibaev ¹⁷⁹¹ (Dersou Ouzala)	kazakhe
<i>Le Chien sauvage dingo</i>	Talas Oumourzakov ¹⁷⁹² (Filka)	kazakhe
<i>Le Chef de la Tchoukotka</i>	Guennadi Danzanov ¹⁷⁹³ (Voukvoutagine)	bouriate
<i>Dersou Ouzala</i> (1975)	Maxime Mounzouk ¹⁷⁹⁴ (Dersou Ouzala)	touva
<i>L'Esprit maléfique de Iambouï</i>	Olga Enzak ¹⁷⁹⁵ (Langara)	touva
<i>Le Collier de verre</i>	Bakyt Arstanbekov ¹⁷⁹⁶ (Radik)	kirghize (?)
<i>Sur la trace du seigneur</i>	Goultcha Tachbaïeva ¹⁷⁹⁷ (Agnia) Maxime Mounzouk (Ougadaïkine)	ouzbèque (?) touva

Tableau 8. Acteurs interprétant des autochtones du Nord et leur nationalité¹⁷⁹⁸.

¹⁷⁹⁰ Saxirov Fëdor Semenovitch (1928-2015). Acteur de théâtre en Bouriatie depuis 1944. Il étudie la mise en scène au GITIS de 1949 à 1955 puis devient metteur en scène principal au théâtre dramatique bouriate (1965-1983). Lors d'un stage au théâtre Majakovskij de Moscou en 1953, il est repéré par Lev Sverdlin qui le recommande pour le rôle de *Sentiers dangereux*. On le trouve à l'affiche d'un seul autre film *Le Temps du perce-neige de la taïga* (*Pora tažnogo podsnežnika*, 1958, Ja. Lapšin), qui porte sur la guerre civile et la Révolution en Bouriatie.

¹⁷⁹¹ Džakibaev (ou Žakibaev) Kasym Akebul (1929-2011). Débute sa carrière de comédien de théâtre en 1948 au Théâtre du jeune spectateur N.I. Sac d'Alma-Ata. À partir de 1955, il tourne au cinéma, plus régulièrement dans les années 1980.

¹⁷⁹² Umurzakov Talas Kamasievitch (1945-2011). Écolier scolarisé à Alma-Ata à l'époque du tournage du *Chien sauvage dingo* (Anonyme, « Tvorčeskaja pobeda Lenfil'ma » », *Leningradskaja Pravda*, 25 juillet 1962), il joue quelques rôles au cinéma et réalise un film au Kazakhstan, *Amina* (1996).

¹⁷⁹³ Voir les informations biographiques au chapitre 5.

¹⁷⁹⁴ Munzuk Maksim Mongužukovič (1910 ou 1912-1999). Né simplement Munzuk, il se choisit pour prénom Maksim quand la république populaire de Tannou-Touva entre dans l'URSS (en 1944). Acteur, metteur en scène, chanteur, dramaturge, auteur de recueils de chants touvas, il est également directeur de théâtre. Il débute sa carrière cinématographique en 1959. Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk – Dersu Uzala. op. cit.*

¹⁷⁹⁵ Enzak Ol'ga (?-?). Comédienne, membre du Théâtre national dramatique touva de Kyzyl au moment du tournage. Boris Budneev, « Priključenija v Sibiri », *Sovetskij fil'm*, n° 4, 1978, p. 21 ; Anonyme, « Zloj dux Jambuja », *Novye fil'my*, n° 2, 1979, p. 4.

¹⁷⁹⁶ Aucune information biographique n'est disponible. Bakyt (Baktybek) Astranbekov est scolarisé dans une école de Frunze (RSS de Kirghizie) à l'époque du tournage (Anonyme, « Stekljannye busy », *Novye fil'my*, n° 1, 1979, p. 8). Non professionnel, il n'a joué dans aucun autre film.

¹⁷⁹⁷ Tašbaeva Gul'bustan (ou Gul'buston ou Gul'ča) Usmanova (?-?). Ballerine à Tashkent (Anonyme, « Snimaetsja kino », *Večernjaja Moskva*, 14 février 1979), Tašbaeva a tourné dans un grand nombre de films dans les années 1970-1980, principalement pour Uzbekfil'm.

¹⁷⁹⁸ Sources : Principalement le site kino-teatr.ru et la presse de l'époque (voir les notes biographiques pour chaque acteur). Il est à signaler qu'aucun de ces acteurs ne bénéficie d'une entrée dans les dictionnaires suivant sur les acteurs : V.N. Antropov (dir.), *Aktery sovetskogo kino*, Moscou, Niva Rossii, 1995 ; Marina Kravčenko, Aleksej Tremasov (dir.), *Aktery otečestvennogo kino*, Moscou, InformBjuro, 2012-2013 (pour l'instant arrêté à la lettre L, édition en cours). Seul Maksim Munzuk possède une entrée dans Peter Rollberg (dir.), *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009.

Tous ces acteurs sont des professionnels, comme en atteste soit leur carrière dans les médias audiovisuels (au cinéma dans le cas de Tachbaïeva ou à la télévision dans celui de Danzanov), soit leur formation : Djakibaev a terminé la faculté d'art dramatique [*aktërskij fakul'tet*] de l'institut théâtral d'Alma-Ata en 1948, Sakhirov a étudié l'art de la scène au GITIS de Moscou au début des années 1950, Mounzouk fait partie des fondateurs du théâtre professionnel en république de Touva dans les années 1930¹⁷⁹⁹, Enzak est membre du théâtre national dramatique touva de Kyzyl. Seuls les petits Oumourzakov et Arstanbekov sont des non-professionnels, comme c'est le cas la plupart du temps pour les enfants. Les figurants peuvent aussi être recrutés parmi les professionnels, même dans le cas d'un tournage *in situ*. Ainsi, les figurants de *Dersou Ouzala* (1975) sont des étudiants bouriates de la faculté d'art théâtral de l'Institut des arts d'Extrême-Orient, qui pour certains feront leur carrière de comédien au théâtre en Bouriatie¹⁸⁰⁰ (Fig. 89). On constate que les castings vont dans la voie de la professionnalisation de tous les postes, du premier rôle aux figurants.



Figure 89. Les acteurs des « grands » peuples sibériens à l'affiche : le premier rôle touva Maxime Mounzouk et les figurants bouriates sur le tournage de *Dersou Ouzala*.

Photo parue sur le site burnews.ru

¹⁷⁹⁹ Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk – Dersu Uzala. op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁸⁰⁰ Anonyme, « Burjaty v fil'me Akira Kurosava », *art. cit.*

b) Des pratiques qui répercutent une politique culturelle hiérarchisée

Les pratiques de casting rompent avec celles du casting traditionnel de la période stalinienne qui excluait dans une certaine mesure les acteurs ethnicisés, mais sont cependant toujours en contradiction avec le régime d'authenticité requis et recherché. Bien qu'une certaine continuité soit assurée avec l'emploi de comédiens centrasiatiques, l'intégration de plus en plus prononcée d'acteurs issus des « grands » peuples de Sibérie constitue un changement dans les pratiques qui témoignent de la politique culturelle menée dans les républiques autonomes (RSSA). Celles-ci disposent la plupart du temps d'un théâtre national, ce qui permet la formation et la professionnalisation de nombreux acteurs sibériens qui peuvent désormais envisager une carrière sur les planches ou à l'écran, où ils incarnent précisément les diverses nationalités de Sibérie et d'Extrême-Orient¹⁸⁰¹. Cette promotion des acteurs sibériens est directement liée au délaissement des interprètes issus des RSS d'Asie centrale pour ces rôles. Les comédiens centrasiatiques profitent en effet du développement des cinémas nationaux à l'intérieur de l'Union soviétique à partir du milieu des années 1950-1960. C'est le moment où les républiques qui ne sont pas encore équipées d'un studio national s'en voient pourvues¹⁸⁰², tandis que les studios « périphériques » voient leur production démarrer véritablement. À titre d'exemple, l'interprète du premier Dersou Ouzala, le Kazakh Kasym Djakibaev, effectue l'essentiel de sa carrière cinématographique au studio Kazakhfilm. Ses incursions dans d'autres studios ont lieu précisément pour des rôles d'autochtones du Nord. Au cours de sa longue filmographie, il incarne tour à tour un Nénètse dans *Le Grand Samoyède* (*Velikij samoed*, 1981, A. Kordon), un Tchouktche dans *Le Chamane blanc* (*Belij šaman*, 1982, A. Nitotchkine) et un Mansi dans *La Baba d'or* (*Zolotaja baba*, 1986, V. Kobzev).

L'attribution de studios « nationaux » — un par république, à l'exception de l'Ukraine et surtout de la RSFSR, mieux fournies¹⁸⁰³ — doit traduire la « multinationalité » du cinéma

¹⁸⁰¹ Žanna Dymčikova, « Istorija burjakogo kino. Obzor kino v Burjatii i ego perspektivy », *Soyol*, 5 juillet 2014, <http://soyol.ru/art/kino/705/> (consulté le 14 mai 2016). Outre les républiques de Bouriatie et de Touva, on note aussi les apparitions cinématographiques d'acteurs iakoutes formés au théâtre à la même période : Pëtr Rešetnikov dans *Les traces sur la neige* (*Sledy na snegu*, 1955, A. Bergunker) ou Spartak Fedotov dans *La Troisième Fusée* (*Tret'ja raketa*, 1963, R. Viktorov) et *Le Secret des ancêtres* (*Tajna predkov*, 1972, M. Aripov).

¹⁸⁰² Ainsi, pour la RSS de Moldavie, Moldova-film est fondé en 1952. Le studio de films de chroniques de Frunze, fondé en 1942, devient en 1956 un studio « intégré » (qui produit films documentaires, actualités et fictions) pour la RSS de Kirghizie (avant de prendre le nom de Kirgizfil'm en 1961).

¹⁸⁰³ En RSFSR, on trouve les studios centraux et pansoviétiques Mosfil'm, le studio Gorkij (Studio central de films pour l'enfance et la jeunesse, anciennement Sojuzdetfil'm), Sojuzmul'tfil'm (pour l'animation), le Studio central de films documentaires (CSDF), Centrnaučfil'm (films de vulgarisation scientifique), mais également Lenfil'm, le studio de Sverdlovsk et Lennaučfil'm (films de vulgarisation scientifique). On compte deux studios

soviétique¹⁸⁰⁴, mais met également en lumière sa hiérarchie en termes nationaux. Chaque « nation » reconnue comme telle par l'attribution d'une République socialiste soviétique (RSS) par le pouvoir politique se doit de développer « sa » cinématographie¹⁸⁰⁵. Ce n'est pas le cas des autres nationalités dont le rang de développement socio-économique et national est sanctionné par une unité ethno-territoriale à la moindre autonomie politique¹⁸⁰⁶. Non réductible à la sphère culturelle, la hiérarchie des nationalités en fonction de leur unité ethno-territoriale et de leur place sur l'échelle nationale soviétique (RSS, RSSA, territoire [*kraj*] et région [*oblast'*]) se retrouvent aussi dans les domaines politiques et économiques¹⁸⁰⁷.

En conséquence, pour ce qui est de la RSFSR dont dépendent les nationalités du Nord, bien que la république fédérative de Russie soit la mieux équipée en studios de cinéma, aucun n'est prévu pour les nationalités du Nord. Dans l'histoire de la cinématographie soviétique, dans la foulée des studios nationaux et décentralisés qui ont vu le jour à la fin des années 1920, Kino-Sibir a constitué un temps une expérience de production cinématographique dont le « champ d'action » comprenait l'espace des peuples du Nord. Fondé en 1926 à Novossibirsk et intégré à Vostokkino en 1932, Kino-Sibir a produit une cinquantaine de films de divers métrages centrés autour du thème de la Sibérie dans son sens géographique le plus large, avec des films d'expédition comme *La Grande Voie du Nord* (*Velikij severnyj put'*, 1928, K. Vetsel et M. Bolchintsov), des fictions tel *Le Toungouse de Khènytchar* ou des kulturfilms comme *Khakassie* (*Xakassija*, 1931, A. Ivanov-Sokhnovski) ou *La Base Dylitcha dans le Nord* (*Dyljača baza na severe*, 1931, B. Boulatov). Malgré un intérêt marqué pour les peuples de Sibérie et du Nord, Kino-Sibir n'a jamais cependant eu pour ambition de se consacrer à la création d'un cinéma des nationalités du Nord¹⁸⁰⁸. Après la

en Ukraine (le studio Dovženko à Kiev et le studio d'Odessa) et un par république fédérée : Tallinfil'm, studio de Lituanie, studio de Riga, Belarusfil'm, Moldovafil'm, Armenfil'm, Azerbajdžanfil'm, Gruzija-fil'm, Kazaxfil'm, Kirgizfil'm, Tadžikfil'm, Turkménfil'm, Uzbekfil'm.

¹⁸⁰⁴ Voir Mamatova L. X., *Sovetskoe mnogonacional'noe kino*, Moscou, Znanie, 1975 et sa réédition augmentée : *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*, Moscou, Znanie, 1982.

¹⁸⁰⁵ Certains observateurs étrangers voient dans cette diversité nationale la marque d'un « cinéma soviétique authentiquement multinational ». Alexandre Bourmeyster, « Les cinéastes de l'ère brejnevienne », in Jean Radvanyi (dir.), *Slovo « Cinéma et Culture nationale en URSS »*, n° 9, 1988, p. 30. D'autres sont plus circonspects, à l'image de Jean Radvanyi qui remarque (dans le même ouvrage) que la majorité des spectateurs soviétiques, en particulier en Russie, ignorent à peu près tout des cinématographies nationales de l'URSS. Jean Radvanyi, « Un ou des cinémas soviétiques », pp. 7-21.

¹⁸⁰⁶ Voir à ce propos le « Tableau de la hiérarchie des nationalités en URSS » qui distingue les nationalités titulaires des 15 républiques fédérées, les nationalités titulaires de 1^{er} et de 2nd rangs (selon qu'elles sont intégrées à la RSFSR ou aux républiques) et les nationalités non titulaires d'un territoire. Taline Ter Minassian, Jean-Robert Raviot, *De l'URSS à la Russie. La Civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006, p. 169.

¹⁸⁰⁷ Ben Fowkes, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », in Edwin Bacon, Mark Sandle (dir.), *Brezhnev reconsidered*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 68-89.

¹⁸⁰⁸ Sur l'histoire du studio, voir Viktor Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit.

fermeture de Vostokkino en 1935, structure vouée à la représentation des minorités nationales et véritable « studio pour l’Autre soviétique¹⁸⁰⁹ », les diverses républiques autonomes et régions nationales du vaste territoire de la RSFSR entrent dans la « sphère d’influence » du studio de Sverdlovsk, fondé en 1943¹⁸¹⁰. Le studio mène une politique de recrutement qui cible des scénaristes ou réalisateurs issus des nationalités concernées (iakoutes, daghestanais, bachkirs, khakasses ou bouriates, qui restent toutefois minoritaires au sein du personnel du studio) et, selon ses plans thématiques, doit concentrer ses efforts sur un matériau ouralo-sibérien¹⁸¹¹. Mais, comme le montre sa production, le studio de Sverdlovsk, en dépit de sa territorialisation vers l’espace sibérien et extrême-oriental, ne produit pratiquement pas de films sur la thématique des peuples du Nord¹⁸¹².

Cette absence de structure expressément dédiée aux minorités nationales de la RSFSR poussera certains cinéastes sibériens à s’emparer de cette question à la Perestroïka. C’est le cas du réalisateur bouriate Baras Khalzanov¹⁸¹³, qui fonde l’unité de création *Zov* (« appel ») au sein du studio de Sverdlovsk en 1987. Renouant en partie avec l’esprit qui avait présidé à la fondation de Vostokkino, *Zov* entend faire des films sur les peuples et nationalités de Russie, afin de leur offrir une existence cinématographique face à la concurrence des cinématographies nationales florissantes des républiques socialistes soviétiques qui disposent toutes d’un studio propre¹⁸¹⁴. La différence avec Vostokkino est constituée par le décentrement effectué par *Zov* : il s’agit d’une unité de production qui émane de la périphérie et non une force centralisatrice contrôlée par le centre. Autre exemple de tentative de production de films pour et par les minorités de RSFSR, plus ancrée dans le Nord cette fois : *Kinoiskusstvo narodov Severa* (« L’Art cinématographique des peuples du Nord »). Engagé à la fin des années 1980, ce projet prévoit l’ouverture d’une unité de création — une filiale du studio de Sverdlovsk — en Iakoutie, dans le but de tourner des films « sur la vie et le mode de

¹⁸⁰⁹ Oksana Sarkisova, « Folk songs in Soviet orchestration : Vostokfil’m’s *Song of Happiness* and the forging of the New Soviet Musician », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 4, n° 3, p. 262.

¹⁸¹⁰ Outre le studio de Sverdlovsk, il faut noter l’existence du studio de Sibérie orientale de chroniques documentaires, fondé en 1930, qui produit essentiellement des actualités, dont le ciné-journal *La Sibérie orientale* (*Vostočnaja Sibir’*).

¹⁸¹¹ Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS*, op. cit., pp. 260-298 ; de la même, « Le “cinéma national” et le rapport centre/périphéries. L’exemple du studio de Sverdlovsk (1950-1960) », art. cit.

¹⁸¹² Le seul film produit par le studio de Sverdlovsk à intégrer des autochtones du Nord est *La sombre rivière Vangour* (*Xmurij Vangur*, 1959, A. Dudorov), où apparaît un guide mansi. Le film situe son action dans l’Oural, région de prédilection du studio.

¹⁸¹³ Khalzanov Baras Cyretarovič (1938-1993) est l’un des premiers cinéastes bouriates diplômés du VGIK. Il intègre le studio de Sverdlovsk et réalise ses premiers films à partir de 1966.

¹⁸¹⁴ Baras Khalzanov y réalise plusieurs films à thème bouriate, mais aussi touva et tchouktche (dans son dernier film, *Un rêve au début du brouillard* [*Son v načale tumana*, 1994]). Ekaterina Lesnikov, « Zov », *SKN*, n°2/3, 16 février 2004 ; Voir également O. Murav’ev, « Son v načale tumana », *Novye fil’m*y, novembre 1994, pp. 14-15 ; Žanna Dymčikova, « Istorija burjatskogo kino », art. cit.

vie, la culture et l'art, les mœurs et les coutumes des groupes nationaux du Nord¹⁸¹⁵ ». Le projet *Kinoiskusstvo narodov Severa* ne se concrétisera jamais, mais, en 1990, le premier réalisateur professionnel iakoute, Alexeï Romanov¹⁸¹⁶, profitant des possibilités économiques ouvertes par la politique de la Perestroïka, fonde un studio ancré dans l'espace nordique, l'éphémère *Severfilm* (« le film du Nord »), ouvrant la voie à la cinématographie nationale qui trouvera à s'épanouir dans les années postsoviétiques¹⁸¹⁷. Selon Romanov, une organisation cinématographique dirigée par des membres des nationalités eux-mêmes garantit la production des films au contenu expurgé des erreurs commises sur les nationalités arctiques, ainsi qu'un moyen de s'interroger sur son identité nationale¹⁸¹⁸.

Dépourvus de studios de cinéma, les « petits » peuples du Nord ne disposent pas nécessairement non plus de théâtres nationaux, même dans le cas des nations titulaires¹⁸¹⁹, au contraire des « grands » peuples, c'est-à-dire ceux dotés d'une république autonome, à l'image des Iakoutes ou des Bouriates. Ainsi les Tchouktches, pourtant nation titulaire de Tchoukotka, sont dépourvus de compagnies théâtrales nationales professionnelles ; le groupe de danses et de chants folkloriques Ergyron¹⁸²⁰ étant la seule troupe professionnelle du district autonome¹⁸²¹. Les pratiques de casting cinématographique laissent apparaître une politique culturelle marquée par la « folklorisation¹⁸²² », caractéristique de la hiérarchie plus générale des cultures, où les « autres » cultures subalternes sont représentées uniquement comme

¹⁸¹⁵ I.S. Žaraev, « Jakutskie artisty v kino », in T.L. Banščikova (dir.), *Kino Jakutii. 70 let Sovetskomy kino*, Iakoutsk, Jakutkinovideoob"edinenie-Redakcionno-izdatel'skij otdel goskomizdata JaASSR, 1989, pp. 4-5.

¹⁸¹⁶ Romanov Aleksej Semënovič (?-). Il est le premier Iakoute diplômé de la faculté de réalisation du VGIK en 1987. Il a réalisé plusieurs films, fictions et documentaires, dont le premier film iakoute postsoviétique, *Le Monde du milieu (Orto dojdut/Seredinnyj mir)* en 1993, qu'il qualifie de film de fiction ethnographique.

¹⁸¹⁷ L'unité de création Severfil'm sera réorganisée en Saxafil'm, compagnie nationale de cinéma de la République Sakha (Iakoutie) après la chute de l'URSS en 1991. Caroline Damiens, « Cinema in Sakha (Yakutia) Republic : Renegotiating film history », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-damiens.shtml>.

¹⁸¹⁸ Caroline Damiens, « A Cinema of One's Own: Siberia Indigenous People Identity Building/Reconstruction in Recent Cinema. Examples from Sakha (Yakutia) Republic and the Republic of Khakassia », *InterDisciplines*, Vol. 5, n° 1, 2014, pp. 159-185.

¹⁸¹⁹ Dont le nom est accolé au territoire national, mais souvent minoritaires en termes de population.

¹⁸²⁰ Ergyron est fondé en 1969. S. Tanina, « "Ergyron" označat "rassvet" », *Večernij Leningrad*, 11 janvier 1973.

¹⁸²¹ Une situation qui perdure jusqu'à aujourd'hui, en dépit de l'« Année du théâtre » 2011. Anonyme, « Na Čukotke otkrylsja "God teatra" », *Vostok-Media*, 24 février 2011, <http://www.vostokmedia.com/n97419.html> (consulté le 10 mai 2016). Au Kamtchatka, le théâtre de drame et de comédie de Petropavlovsk propose depuis sa fondation en 1933 un répertoire majoritairement classique qui n'a pas d'aspect national. La première pièce écrite au Kamtchatka en 1964, signée par l'acteur et metteur en scène Naum Ėrenburg, a pour titre évocateur *Ici commence la Russie (Zdes' načinaetsja Rossija)*. Site du théâtre de drame et de comédie du Kamtchatka, <http://www.kamteatr.com/index/0-2> (consulté le 17 mai 2016).

¹⁸²² Anne-Victoire Charrin, « Culture et folklorisation de la culture chez les Koriaks du Kamtchatka », *art. cit.*

créatrices de folklore, de mythe ou de religion¹⁸²³. Les castings traduisent également une hiérarchisation plus spécifique à l'échelle évolutionniste soviétique : troupe folklorique pour les « petits » peuples¹⁸²⁴, théâtre national pour les « grands » peuples (RSSA), studio de cinéma pour les nations socialistes soviétiques (RSS).

c) Les acteurs : entre typage et professionnalisme

Le résultat de cette politique culturelle est que l'emploi d'acteurs professionnels issus des peuples du Nord est impossible pour les cinéastes qui souhaiteraient les intégrer à leur casting. Ceux-ci doivent se rabattre sur des non-professionnels par défaut. C'est ce dont se plaignent le réalisateur et le directeur¹⁸²⁵ de *L'Esprit maléfique de Iambouï*, B. Boudneev et N. Nejivov, dans leur rapport de tournage, la note explicative [*ob''jasnitel'naja zapiska*]¹⁸²⁶ :

Ce qui a pris le plus de temps et d'énergie [*trudoëmkij*] a été la recherche des interprètes des rôles principaux : le rôle de Fedoseev et surtout les *Évenks* (*Langara, Kararbakh et Ilia*), parce qu'il n'y a pas de théâtre évenk dans le pays. C'est pourquoi l'équipe de réalisation a dû choisir les interprètes parmi des chasseurs du district national évenk et de la RSSA de Iakoutie¹⁸²⁷.

Tous les rôles d'Évenks, à l'exception du plus important (*Langara*, interprétée par la professionnelle *touva Olga Enzak*), sont incarnés par des acteurs non professionnels recrutés sur place¹⁸²⁸, la méthode de tournage renouant en apparence avec les pratiques des ethnografictions. Comme pour les acteurs ethniques qui les ont précédés, la carrière de ces

¹⁸²³ Ramón Grosfoguel, « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global » *Multitudes « Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale »*, Vol. 3, n° 26, 2006, pp. 51-74.

¹⁸²⁴ Outre l'ensemble tchouktche Ergyron, on peut citer l'ensemble koriak de danses nationales Mëngo, fondé en 1965. Valerij Kravčenko, « Tancy večnosti », *Severnaja Pacifika*, http://npacific.kamchatka.ru/np/magazin/2_00_r/np1012.htm (consulté le 17 mai 2016).

¹⁸²⁵ Dans le système soviétique, le rôle du directeur du film [*direktor kartiny*] correspond *grosso modo* à celui du producteur exécutif dans le système occidental : il encadre la production. Le terme de *prodjuser*, transcription de l'anglais *producer*, est réservé à l'appellation des producteurs des pays capitalistes. Steven P. Hill, « Russian Film Terminology », *The Slavic and East European Journal*, Vol. 12, n° 2, été 1968, p. 201.

¹⁸²⁶ La note explicative est un rapport sur la pré-production, le tournage et la post-production qui vise à donner des explications sur les éventuels dépassements (ou économies) de budget ou de plan (problèmes, retard, etc.). Son usage apparaît dans les années 1970. Elle est habituellement rédigée par le directeur du film et versée au dossier financier [*proizvodstvennyj otčet*] du film.

¹⁸²⁷ *Ob''jasnitel'naja zapiska*, « Zloj dux Jambuja », sans date [1978]. RGALI 2944/4/4644/6. Les italiques sont de moi.

¹⁸²⁸ Il s'agit de R. Ešonov (Kararbax), N. Kuvačenok (Il'ja), P. Dmitriev (Dolbači), Z. Pikunova (Sulakinan), S. Drozdov, V. Men'sikov, V. Zimin, p. Smelov, Jura Maksimov et d'autres éleveurs de rennes évenks du sovkhoze « Zolotinka » de la région de Nerjungrij, RSSA de Iakoutie.

non-acteurs reste circonscrite à ce film¹⁸²⁹. Mais, à la différence de ce qui se passait dans les films des années 1920, les non-professionnels évenks ne sont pas d'abord choisis en fonction de l'authenticité qu'ils sont supposés insuffler au film, mais par « dépit », par manque de professionnels au profil national adéquat.

Comme un écho à la réception enthousiaste des ethnografictions, le conseil artistique du studio se félicite après coup du casting qui permet au film de « sonner authentique [*dostoverno*]¹⁸³⁰ ». Cependant, le non-professionnalisme des non-acteurs est à nouveau accusé d'engendrer retard et dépassement de budget. Les cinéastes insistent sur les « grandes difficultés dues au fait que les Évenks n'avaient pas d'expérience, se sonorisaient eux-mêmes pour la première fois, parlaient mal russe¹⁸³¹ » et ne possédaient pas d'expérience de diction [*rečevoe ozvučanie*] pour la sonorisation¹⁸³². Une postsynchronisation supplémentaire est exigée de la part du studio pour faire doubler le rôle de Langara par une autre actrice (« à de nombreux moments, on ne peut pas démêler des mots chargés d'un sens important¹⁸³³ »). Cela a pour effet collatéral d'« amputer » de sa voix la comédienne touva, Olga Enzak, qui est, rappelons-le une actrice de théâtre, donc une professionnelle de la déclamation, et de la réduire à son typage¹⁸³⁴.

Le typage est en effet une dimension centrale des pratiques de casting de l'époque, mais il est désormais « professionnalisé », car basé sur le physique d'acteurs professionnels (au contraire des théories originelles qui recouraient aux non-professionnels). Les différents acteurs envisagés pour interpréter le guide nanaï Dersou Ouzala montre que le casting s'organise autour de la notion de typage, mais cherche cette qualité uniquement parmi des professionnels du spectacle. Le premier choix de Sovinfilm, l'organisation de coproduction soviétique, est l'acteur japonais Toshiro Mifune, mais celui-ci refuse, principalement pour des

¹⁸²⁹ À l'exception notable de Zinaïda Pikunova, qui a joué dans *L'Ami de Tymantcha*, et de laquelle il sera question au chapitre 10.

¹⁸³⁰ Zaključenie xudožestvennogo soveta kinostudii im. Gor'kogo po svetnomy polnometražnomy fil'mu « Zloj dux Jambuja », 21 mars 1978. RGALI 2944/4/4407/21.

¹⁸³¹ Ob"jasnitel'naja zapiska, « Zloj dux Jambuja », sans date [1978]. RGALI 2944/4/4644/9.

¹⁸³² *Ibid.*, RGALI 2944/4/4644/13.

¹⁸³³ RGALI 2944/4/4407/21. Voir également la lettre du rédacteur principal du GSRK, D.K. Orlov, et du rédacteur principal du groupe thématique, V.V. Kuznecov, au directeur du studio Gor'kij, G.I. Britikov, 4 avril 1978. RGALI 2944/4/4407/25.

¹⁸³⁴ Les films à thème autochtone du Nord, à l'instar des films à thème « nationaux » sur des peuples de RSFSR, sont toujours tournés en langue russe, alors que les studios des républiques soviétiques (RSS) peuvent être produits en langue nationale, avant une éventuelle deuxième version doublée en russe pour diffusion sur le territoire pansoviétique. Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS*, op. cit., p. 305. Sur la question des langues dans les films étudiés, voir la partie suivante.

raisons financières¹⁸³⁵. Les producteurs cherchent alors dans le « vivier » des comédiens professionnels bouriates, bachkirs, kirghizs ou kazakhs¹⁸³⁶. Ils envisagent un temps le danseur de ballet bouriate Tsyden Badmaev¹⁸³⁷, l'acteur kirghiz Souïmenkoul Tchokmorov¹⁸³⁸ ou même le chanteur de pop nanai Kola Beldy¹⁸³⁹. C'est finalement le comédien de théâtre touva Maxime Mounzouk qui emporte le rôle.

Aussi, du fait même de la contradiction avec la rhétorique de l'authenticité, les discours autour des films tendent à rapprocher le plus possible l'acteur et le personnage, afin de les faire coïncider, ne serait-ce que dans la conscience du public. Maxime Mounzouk, l'interprète de *Dersou Ouzala* (1975), est ainsi transformé en son personnage en dépit de sa longue carrière d'acteur au théâtre. À l'occasion d'un reportage sur le tournage du film, la revue *Sovetskij ekran* indique :

Pour Kurosawa, l'important chez Mounzouk n'est pas son expérience théâtrale d'acteur (quelquefois, elle gêne tout simplement), mais ses qualités de typage [*ego tipažnye dannye*] mêmes : son visage labouré de rides de sagesse, son sourire plein de bonté, sa sincérité, sa compassion, et même son côté enfantin [*detskost'*], son amour pour la nature et tous les êtres vivants¹⁸⁴⁰.

À travers cette description de l'acteur Mounzouk, on retrouve toutes les qualités du personnage Dersou Ouzala et plus largement de la figure de l'autochtone authentique, sage, pur et écologique. Selon une anecdote (invérifiable) rapportée par l'assistant réalisateur Vladimir Vassiliev dans les récits qu'il a publiés sur le tournage, lorsqu'il est allé rencontrer Mounzouk chez lui, il a dû attendre quelques jours que l'acteur revienne de la taïga où il était

¹⁸³⁵ Voir la correspondance entre Sovinfil'm et la production japonaise Atelier 41, en particulier le télégramme du 24 avril 1973, la lettre du 22 mai 1973 et celle du 30 mai 1973. RGALI 3160/1/820/34-55-60 ; ainsi que la lettre du 23 juin 1973, RGALI 3160/1/821/1.

¹⁸³⁶ Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk – Dersu Uzala*, op. cit., p. 7.

¹⁸³⁷ Badmaev Cyden-Eši (1922-1994). Il entre au Théâtre d'opéra et de ballet de Bouriatie-Mongolie en 1939 dont il devient soliste en 1943. Il a joué dans quelques films dont *La Dernière Année de l'aigle royal* (*Poslednyj god Bertkuta*, 1977, V. Lyssenko) à thème khakasse.

¹⁸³⁸ Čokmorov Sujmenkul (1939-1992). Il termine l'Académie des arts de Leningrad en 1964 et devient professeur de dessin et de composition musicale à l'Institut des arts de Frunze. Il débute au cinéma en 1968 et a joué dans de nombreux films, dont *Les Pavots rouges de l'Issyk-Koul* (*Alye maki Issyk-Kulja*, 1971, B. Šamšiev). Sa carrière s'effectue pour la plupart dans les studios centrasiatiques. Très désireux d'obtenir le rôle de Dersou Uzala, il est embauché pour le film de Kurosawa, mais pour le rôle du Chinois Čzan-Bao.

¹⁸³⁹ Bel'dy Nikolaj Ivanovič (1929-1993). Après une éducation dans une école-internat, il entre au conservatoire de Saratov à l'issue de la Grande Guerre patriotique à laquelle il a participé. Il fait partie de plusieurs ensembles philharmoniques et connaît la célébrité dans les années 1970-1980 avec des chansons de variétés sur le thème de la vie dans la toundra. Son « tube » le plus connu est *Je t'emmène dans la toundra* (*Uvezu tebjja ja v tundru*, 1972).

¹⁸⁴⁰ Aleksandr Borodin, « Skvoz' tajgu », *Sovetskij ekran*, n° 8, 1975, p. 10.

parti chasser, comme Dersou Ouzala¹⁸⁴¹. Plusieurs articles de presse vont dans ce sens, tout comme le matériel publicitaire : on y lit que Mounzouk joue pratiquement sans maquillage¹⁸⁴², que d'ailleurs il ne joue pas, mais vit à l'écran¹⁸⁴³, que son caractère est proche de celui de Dersou (il aime la nature, la chasse, les bois, la montagne)¹⁸⁴⁴.

Ces commentaires font fi de l'important passé de comédien professionnel et du non moins important travail actoral de Mounzouk pour le film. L'acteur touva est très actif au théâtre dans sa république, où il a déjà plus de 30 rôles à son actif (dont celui de Lénine !). Il est également ancien directeur de théâtre et, bien loin de l'image de l'homme de la forêt, a été élu plusieurs fois membre du bureau et secrétaire de l'organisation théâtrale du Parti, et même député du Soviet local¹⁸⁴⁵. Au cinéma, Mounzouk a déjà trois films à son actif : le film-ballet *L'Étoile de l'aube* (Čolpon, 1959, R. Tikhomirov), le film à thème national touva *Les Gens des rivières bleues* (Ljudi golubyx rek, 1959, A. Absolon) et le film policier *La Disparition du témoin* (Propaža svidetelja, 1971, V. Nazarov). C'est d'ailleurs à la vision de ce dernier que Kurosawa arrête son choix sur l'acteur. En outre, le tournage du film est l'occasion d'un intensif travail de création pour Mounzouk, Kurosawa se révélant très précis et exigeant quant à l'interprétation du comédien. Tout d'abord, celui-ci a dû perdre dix kilos pour obtenir le rôle. Ensuite, Kurosawa le fait travailler chaque geste, que ce soit les mouvements des mains, des jambes, des yeux ou de la tête. La répétition d'une scène peut durer une semaine¹⁸⁴⁶. On est donc loin du mythe d'un acteur sans fard à l'écran et qui ne joue pas. Au contraire, la performance de Mounzouk aurait dû donner lieu à une reconnaissance de son travail, au lieu de le renvoyer à son typage dans une sorte d'essentialisation de l'acteur dans ce personnage¹⁸⁴⁷. Bien que cette identification de l'acteur à son personnage soit une pratique courante dans la communication autour des films, elle revêt une signification particulière dans le cas des acteurs incarnant des autochtones du Nord.

À travers cette utilisation de l'acteur, les films à thématique du Nord des années 1960-1970 combinent une certaine continuité avec les préceptes des années 1920 (le typage) aux

¹⁸⁴¹ Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk – Dersu Uzala*, op. cit., p. 8 ; Ju.E. Sojmenov, « “Neizvestnyj” Akira Kurosava », *Sovetskij fil'm*, n° 27, juillet 1977, reproduit sur le site de Mosfil'm, http://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=1019 (consulté le 30 avril 2016).

¹⁸⁴² Mark Tatarinov, « Maksim Munzuk : Dersu žil rjedom », *Literaturnaja Rossiya*, n° 31, 1^{er} août 1975, p. 16.

¹⁸⁴³ N. Korženevskaja, « S ljubov'ju ko vsemu živomu », *Sovetskaja Baškiriya*, 22 avril 1976.

¹⁸⁴⁴ Matériel publicitaire « Dersu Uzala », Press-informacija, n° 17 (210), Moscou, 1975, p. 7. GFF CP-N 3335.

¹⁸⁴⁵ Vladimir Vasil'ev, *Maksim Munzuk – Dersu Uzala*, op. cit., pp. 24-25.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, pp. 10, 21, 39, 43.

¹⁸⁴⁷ C'est cependant le cas à un niveau régional, en république Touva, où Maksim Munzuk a reçu la distinction d'artiste du peuple. De plus, en 2004, la république a créé le prix Munzuk pour récompenser le meilleur acteur touva de l'année et la fondation « Dersu Uzala » pour soutenir les artistes touvas.

revendications des comédiens à propos de la reconnaissance de leur travail. Le cinéma se trouve en effet à la croisée de deux exigences : celle d'une plus grande authenticité et celle de la reconnaissance de la part auctoriale de l'acteur dans la création du rôle. Certains théoriciens du film s'interrogent en effet sur la part d'authenticité et de trompe-l'œil dans l'œuvre de l'acteur¹⁸⁴⁸. Les comédiens revendiquent quant à eux le droit d'utiliser au cinéma toute la palette du jeu comme du non-jeu (en gros, du typage à la méthode Stanislavski) et souhaitent s'affirmer comme co-auteurs du rôle au même titre que le scénariste et le réalisateur¹⁸⁴⁹. Certains insistent sur la dimension individuelle des personnages et n'hésitent pas à réviser la vision des personnages canoniques du cinéma soviétique comme Maxime ou Tchapaev, en rappelant que le succès de ces rôles marquants est dû avant tout à des acteurs capables de restituer les héros par leur travail intellectuel et actoral spécifique¹⁸⁵⁰.

L'acteur et la dimension créative de son travail sont donc paradoxalement revalorisés, alors même que le cinéma a remis la question de l'authenticité de l'image et du film au centre des débats. Allant contre une tendance des réalisateurs à laisser les acteurs dans l'ignorance du rôle (avec, par exemple, le refus de divulguer le scénario aux interprètes) afin qu'ils jouent le moins possible (selon la « méthode » Antonioni), certains acteurs considèrent que ne pas jouer signifie tout simplement la mort du comédien¹⁸⁵¹. Bien que le typage continue d'être pratiqué et défendu par la théorie (il est désormais censé se manifester par l'apparence *et* par le caractère de l'interprète), il passe au second plan derrière le travail actoral conjoint du comédien et du réalisateur, qui sont considérés comme les co-auteurs du personnage¹⁸⁵². Aussi, on ne peut comprendre l'essentialisation de l'acteur professionnel Mounzouk dans son personnage que par rapport à la fixation des identités autochtones par la rhétorique de l'authenticité.

Les pratiques cinématographiques hésitent entre recherche de la vérité (acteurs non professionnels évenks, prise de vue sur le mode documentaire) et fabrication/reconstitution (doublage des acteurs sibériens amateurs comme professionnels) comme le montre l'exemple de *L'Esprit maléfique de Iambouï*. D'un autre côté, l'incarnation est tiraillée entre

¹⁸⁴⁸ C'est l'une des lignes directrices de l'ouvrage collectif E. Zaxarov (dir.), *Akter v kino*, Moscou, Iskusstvo, 1976. Sur la situation au théâtre, voir Birgit Beumers, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre (1964-1994)*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

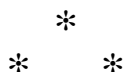
¹⁸⁴⁹ Ia. Varšavskij, « Igrat' ili ne igrat' », in E. Zaxarov (dir.), *Akter v kino*, op. cit., pp. 82-100. L'auteur de l'article s'appuie sur des conversations avec des acteurs qui ont tous en commun de partager leur carrière entre le théâtre et le cinéma : Igor' Vladimirov (1919-1999), Kirill Lavrov (1925-2007), Sergej Jurskij (1935-), Vladimir Recepter (1935-). Voir également K.M. Isaeva, *Akter v fil'me*, Moscou, Znanie, 1971, p. 20.

¹⁸⁵⁰ N. Sadčikov, « O tvorčeskoj individual'nosti aktera », in E. Zaxarov (dir.), *Akter v kino*, op. cit., pp. 6-21.

¹⁸⁵¹ Ia. Varšavskij, « Igrat' ili ne igrat' », art. cit.

¹⁸⁵² K.M. Isaeva, *Akter v fil'me*, op. cit., p. 17.

essentialisation de l'acteur et travail créatif actoral intense, comme dans le cas de *Dersou Ouzala*. Les nouvelles exigences esthétiques et éthiques (l'authenticité) imposent en théorie l'emploi de non-acteurs, qui, pour reprendre les termes de Kracauer, sont une « partie intégrante de la réalité¹⁸⁵³ » à porter à l'écran et l'ingrédient essentiel pour donner une touche documentaire au film. Cependant, cette traduction concrète du régime d'authenticité peine à s'imposer dans les politiques de casting.



L'examen des pratiques cinématographiques des années 1960-1970 dans les films à thème autochtone du Nord met en lumière la tentative de façonner une nouvelle construction de l'authenticité à l'écran. Celle-ci ne passe plus seulement par le style ethnographique et/ou documentaire qui, à la fin des années 1920, exprimait une certaine fascination pour l'altérité ethnique. Au contraire, l'analyse de la production de la première version de *Dersou Ouzala* montre que l'authenticité se construit aussi par l'introduction des valeurs de la fiction. L'examen des archives met au jour une relation complexe au régime de vérité filmique. Les cinéastes s'attachent désormais à retrouver la vérité d'une expérience passée par la reprise de la pratique du tournage sur place. Les films à thème autochtone du Nord constituent une sorte de matière idéale pour ce « retour » aux valeurs de l'authenticité perdue, du fait que les peuples du Nord représentent un point d'altérité et de « non-modernité » dans la rhétorique de la nostalgie impérialiste construite par le contenu des œuvres. En termes cinématographiques, cela se traduit par la reconstruction d'une vision du passé, qui trouve à s'exprimer avec les moyens de la fiction.

Les pratiques de casting répercutent cette reconstruction fictionnelle en mobilisant des acteurs professionnels selon les principes du typage. En creux, les pratiques de casting dévoilent aussi certains aspects de la politique culturelle soviétique, dont sa hiérarchisation qui recoupe les découpages ethno-territoriaux. On ne compte pas d'acteurs professionnels parmi les représentants des peuples du Nord, ce qui nuance le discours de la modernisation soviétique et relativise ses objectifs. En conséquence, ces peuples ne sont pas associés à la création de leur régime cinématographique de représentation, en dépit des changements manifestés par celui-ci au moment charnière du Dégel. Les représentations continuent à

¹⁸⁵³ Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, op. cit., p. 99.

exprimer le point de vue des seuls *Loutchas*, malgré la participation d'acteurs sibériens, et à fantasmer une figure de l'authenticité autochtone.

Conclusion de la troisième partie :
Des constructions cinématographiques successives des différents discours de
l'authenticité et de l'ethnicité

L'examen des pratiques de casting et de tournage montre comment celles-ci traduisent les constructions successives soviétiques de l'ethnicité et de la nationalité à l'écran et les différentes stratégies mises en œuvre pour fabriquer l'authenticité. À travers l'analyse des acteurs castés pour interpréter des rôles d'autochtones du Nord se dessine ce que j'appellerai une politique soviétique du casting. Dans son étude sur la question de la race dans les médias occidentaux, Richard Dyer montre que les Blancs y occupent la position de l'« ordinarité » ou de la fausse « neutralité ». Ils ne sont pas racisés, au contraire des autres peuples, et fonctionnent *de facto* comme la norme humaine¹⁸⁵⁴. L'exemple soviétique vient nuancer ce « point zéro » de l'universalisme blanc par une attention aux minorités, due au fort principe politique de l'État multinational¹⁸⁵⁵. L'examen des pratiques de casting met en lumière trois modalités du casting ethnique soviétique : tout d'abord, l'acteur multiethnique, qui peut « tout » jouer : proche de la conception décrite par Dyer, il est le standard qui, hors de tout typage, possède la faculté d'exprimer l'humanité dans son ensemble ; ensuite, l'acteur ethnicisé (centrasiatique ou sibérien), qui n'a accès qu'à une certaine catégorie de rôles de l'Autre ethnique qui correspondent (aux yeux des producteurs) à son « stigmat » ethnique, son « typage » en parler soviétique ; et enfin, l'acteur ethnique (le non-acteur), qui ne peut jouer que lui-même, dont le rôle à l'écran est à peu de choses près son rôle dans la vie. La politique soviétique du casting laisse apparaître une perception hiérarchisée de l'ethnicité selon un continuum qui va d'un point d'identification « universel » à celui d'un extrême particularisme ethnique.

En somme, les pratiques de casting, outre leur apport à la compréhension de la créature cinématographique, se révèlent un analyseur pertinent qui permet d'examiner comment, et à

¹⁸⁵⁴ Richard Dyer, *White*, Londres, Routledge, 1997.

¹⁸⁵⁵ Ainsi, en 1963, John Ford n'a pas réussi à imposer à la production son souhait de faire jouer de vrais Amérindiens dans les rôles principaux des *Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964). Ce sont des acteurs d'origine européenne (mexicains, canadiens ou états-uniens) qui sont choisis. Arnaud Balvay, Nicolas Cabos, *John Ford et les Indiens*, Paris, Séguier, 2015, pp. 246-247.

quel moment, les catégories de l'appartenance ethnique sont activées ou désactivées. Il faut toutefois noter que les différentes constructions et modalités de casting ne sont jamais parfaitement hermétiques ou closes sur elles-mêmes. Ainsi, l'acteur ethnique peut à la fois n'être que « lui-même » à l'écran, tout en voyant son jeu considéré en tant que tel et jugé à l'aune de celui des professionnels (les « acteurs nés »). De manière inverse, le personnage construit à partir de l'acteur professionnel multiethnique peut renvoyer à la fois au personnage fictionnel et au comédien qui l'incarne, comme dans le cas de Kirik/Viktorov dans *La Fille du Kamtchatka*, mobilisant chez les spectateurs deux régimes de croyance en parallèle.

L'examen des pratiques de casting fait apparaître une forte correspondance avec les fluctuations de la question nationale en termes politiques. C'est le cas notamment au milieu des années 1930, moment qui fait la transition entre une politique d'indigénisation « visible » et l'indigénisation silencieuse, que, par mon objet d'étude, je préférerais appeler ici l'indigénisation « invisible ». La question de la visibilité constitue en effet un des points d'entrée essentiels de l'analyse des pratiques de casting au sein du médium avant tout visuel qu'est le cinéma. Concrètement, le casting permet de voir comment le cinéma répond à la volonté politique de visibilité des nationalités.

Autre clé de la compréhension des politiques de casting : la question du professionnalisme, qui demanderait certainement à être étudiée de manière plus approfondie et sous l'angle de l'histoire sociale afin de voir comment acteurs professionnels et non professionnels se « partagent » le marché de l'emploi en Union soviétique. Dans le cas des films à thème autochtone du Nord, les archives étudiées ici montrent que le recours aux acteurs ethniques est majoritairement rejeté par les cinéastes, pour qui travailler avec ces non-professionnels est vu la plupart du temps comme un problème. L'absence d'acteurs issus des peuples du Nord est en outre révélatrice d'une hiérarchisation des nationalités soviétiques dans les politiques culturelles. Celles-ci cantonnent de fait les représentants de ces peuples dans certaines sphères culturelles bien définies. En effet, le défaut de comédiens du Nord est encore plus criant si on le compare aux nombreux écrivains et artistes issus de ces nationalités, à l'image de l'auteur tchouktche Iouri Rytkhéou, dont il est question dans la partie suivante, ou du chanteur nanaï Kola Beldy, déjà évoqué. Les arts concernés par cette politique volontariste relèvent en effet de la sphère (élargie) du « folklore ». Le cinéma, art de la modernité, semble un espace réservé aux *Loutchas*, en dépit des premières expériences collaboratives de tournage dans les années 1920.

Les pratiques de casting permettent enfin d'interroger la participation et la collaboration des autochtones du Nord à la création de leur propre image. La tendance affirmée des castings

à donner la préférence aux acteurs professionnels (qui ne sont jamais issus des peuples du Nord) ne permet pas une véritable participation au processus créatif. En conséquence, les films proposent des représentations exogènes des peuples du Nord, où ceux-ci sont particulièrement absents du processus de fabrication. On constate ainsi une continuité avec la période commencée au milieu des années 1930, en dépit du fait que les autochtones du Nord (leurs figures) sont mobilisés dans les films au service d'une relecture des récits staliniens à partir du Dégel. Cela peut s'expliquer par le fait que les habitants du Nord, délaissés par la politique de cinéfication, ne sont plus vraiment envisagés en tant que potentiels spectateurs des films. Ceux-ci s'adressent finalement plus aux spectateurs urbains et *loutchas*, tendant à ces derniers une projection en miroir de leurs propres angoisses liées à la modernité.

C'est vers la télévision qu'il faut se tourner pour trouver l'amorce d'une véritable association des autochtones dans le processus de création filmique à partir des années 1970. C'est le cas des films du tandem formé par le Russe Anatoli Nitotchkine et le Tchouktche Iouri Rytkhéou qui font l'objet de la partie suivante.

QUATRIÈME PARTIE :
VERS UNE SOUVERAINETÉ VISUELLE ? LES (TÉLÉ)FILMS D'ANATOLI
NITOTCHKINE ET/OU IOURI RYTKHÉOU

À partir des années 1950, et surtout des années 1960, l'image animée n'est plus le territoire exclusif du cinéma : la télévision s'impose rapidement comme un médium concurrent qui propose des récits filmiques au public soviétique. La production télévisuelle intègre la thématique des peuples du Nord : les téléfilms produits sur ce thème sont contemporains de l'achèvement de la diffusion de cette technologie nouvelle sur l'ensemble du territoire. Ce corpus est d'autant plus intéressant qu'il est en partie l'œuvre d'un autochtone du Nord : l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou. L'autre figure qui se détache à partir du corpus rassemblé est celle d'Anatoli Nitotchkine, un réalisateur qui a mis en image les scénarios de Rytkhéou et avec lequel s'est établie une collaboration, certes courte, mais dont l'importance est certaine. Ensemble, ils tournent pour la télévision *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972), premier film soviétique avec un autochtone du Nord à un poste créatif clé, et *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981). Les deux films portent de manière différente sur des thèmes tchouktches. De son côté, Nitotchkine réalise sans Rytkhéou deux autres téléfilms à thématique autochtone du Nord : *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1970) sur les Évenks, et *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982) sur la soviétisation de la Tchoukotka.

Les téléfilms ont longtemps été des objets globalement délaissés par l'historiographie, car jugés moins « nobles » que leurs équivalents destinés au grand écran, alors qu'aucune distinction pertinente ne vient justifier cette désaffection. Dans le cas soviétique, les sources manquent pour pouvoir correctement analyser cette production. Les archives non-film du studio de production de téléfilms de la Télévision soviétique sont absentes de l'analyse, car je n'ai pas pu les localiser. Elles semblent avoir subi la même forme de déconsidération que les objets auxquels elles sont associées, les téléfilms. En effet, elles ne sont conservées ni aux Archives d'État de littérature et d'art (RGALI) avec les archives des autres studios soviétiques, ni au Fonds national du cinéma (Gosfilmofond) qui ne prend en considération que les films (de fiction) de cinéma, ni aux Archives d'État de la Fédération de Russie (GARF) qui conservent les archives non audiovisuelles de la télévision soviétique, ni enfin au

Fonds national de radio et de télévision (Gosteleradiofond) qui conserve de son côté les archives audiovisuelles de la télévision soviétique, mais pas les archives non-film¹⁸⁵⁶. Par ailleurs, il n'est pas exclu que l'ensemble de ces archives ait tout simplement disparu. C'est ce qui ressort d'entretiens menés avec divers vétérans du téléfilm soviétique : durant les années 1990 qui ont vu le délitement des institutions télévisuelles soviétiques, les précieux documents auraient été laissés à l'abandon, voire jetés¹⁸⁵⁷. Ces entretiens, ainsi que les archives personnelles qui m'ont été confiées pour ce travail, ont permis de pallier le manque d'information sur la genèse et le processus de fabrication des téléfilms à étudier¹⁸⁵⁸. Ces éléments permettent de reconstituer la méthode de travail au principal studio de téléfilms soviétique, en particulier en ce qui concerne la genèse des films du corpus. Il faut noter cependant que si aucune archive concernant la production n'a été retrouvée lors de la préparation de cette thèse, il n'en va pas de même pour la réception. En effet, un seul type d'archives concernant les téléfilms est conservé au GARF dans le fonds de la Radiotélévision soviétique d'État¹⁸⁵⁹ : des extraits du courrier des téléspectateurs donnant leur avis sur la production télévisée. Ces documents constituent une mine d'information en termes qualitatifs sur la réception des téléfilms (à l'instar d'autres programmes) qui demanderaient à être exploités plus avant.

Pour compléter ce travail, les archives de presse ont également été mobilisées ainsi que les archives personnelles de Iouri Rytkhéou¹⁸⁶⁰. Enfin, dans certains cas, les archives non-film des studios de cinéma se sont révélées utiles pour la reconstruction du processus de fabrication. C'est le cas notamment pour le film qui est au centre de cette partie, *Les Plus Beaux Bateaux*, pour lequel Rytkhéou a déposé un scénario à Mosfilm. Le travail sur le projet a duré plusieurs mois, mais le film n'a finalement jamais été réalisé. Les archives non-film, conservées, permettent, combinées aux entretiens, de procéder à une analyse génétique du film sur la longue durée. Enfin, par souci de cohérence, un film de cinéma sera étudié dans cette partie plus « télévisuelle » : *La trace du glouton (Sled rosomaxi, 1978)*, seule production

¹⁸⁵⁶ Toutes ces institutions ont été visitées lors de trois terrains de recherche en 2012, 2013 et 2015.

¹⁸⁵⁷ Interview avec Aleksandr Ajzenberg, ancien rédacteur à l'unité Èkran [l'unité de production de téléfilms soviétiques], le 25 décembre 2013. Timur Zel'ma, ancien chef opérateur à l'unité Èkran, évoque la même négligence envers les bobines des téléfilms : « C'était pendant cette période [les années 1990]... Èkran a été divisé en deux entités : Sojuztefil'm et une autre dont je ne me souviens pas. Il y avait ce réalisateur qui avait des films, il est venu et les a pris. Il y avait cet endroit où on gardait les bobines. Il y est allé, il a pris les boîtes et est parti. C'était les années 1990, tu sais, c'était... ». Interview du 23 septembre 2015.

¹⁸⁵⁸ Voir la liste des personnes interviewées dans les sources.

¹⁸⁵⁹ Conservé sous la cote R-6903.

¹⁸⁶⁰ Conservé au Archives centrales de littérature et d'art de Saint-Petersbourg (CGALI) sous la cote 130.

cinématographique sur un scénario de Rytkhéou à avoir vu le jour durant la période soviétique¹⁸⁶¹.

Étant donné le changement représenté par l'arrivée d'un Tchouktche au contrôle de l'image (Rytkhéou en qualité de scénariste), cette partie analyse conjointement les questions de participation et de représentation, cette dernière étant forcément impactée par la fin du « monologue cinématographique » *loutcha* sur les autochtones du Nord. Dans un premier temps, nous établirons une courte histoire du médium télévisé en URSS dans ses rapports avec la question nationale et les peuples du Nord en particulier (chapitre 10). Nous reviendrons plus particulièrement sur le cas du premier téléfilm produit sur la thématique, *L'Ami de Tymantcha*, qui revisite certains motifs du régime de représentation cinématographique sur les peuples du Nord et renoue avec certaines pratiques ethnografictionnelles, notamment à travers la collaboration et le recrutement de non-acteurs autochtones. Un deuxième temps (chapitre 11) est consacré à Iouri Rytkhéou et au film *Les Plus Beaux Bateaux*, afin de mettre en lumière l'importance de cette production à l'aune de la problématique du « cinéma autochtone » transnational et des questions de « souveraineté visuelle » et d'autoreprésentation. Enfin, le dernier chapitre (chapitre 12) se concentre sur les films suivants scénarisés par Rytkhéou, *Quand partent les baleines* pour la télévision et *La Trace du glouton* pour le cinéma, ainsi que la minisérie réalisée par Nitotchkin sur la Tchoukotka sans Rytkhéou, *Le Chamane blanc*. Chacune des trois œuvres sera traitée séparément afin de mettre en lumière les réceptions différenciées en fonction des thèmes abordés et surtout du point de vue adopté.

¹⁸⁶¹ Après la chute du régime soviétique, on compte également *Un rêve au début du brouillard* (*Son v načale tumana*, 1994) réalisé par Baras Xalzanov.

CHAPITRE 10 :

LA FICTION TÉLÉVISÉE ET LES PEUPLES DU NORD

1) La fiction télévisée soviétique et la question nationale en URSS

A) La fiction unitaire télévisée en Union soviétique

a) *Le téléfilm entre « écran bleu » et grand écran*

Dans l'historiographie, l'histoire de la télévision soviétique est souvent associée à celle de la propagande. En URSS même, certaines études l'envisagent essentiellement de ce point de vue, comme un instrument à des fins de diffusion de la pensée léniniste¹⁸⁶², tandis qu'en Occident on a pu parler de la télévision comme héritière directe de l'agit-prop¹⁸⁶³. Cependant, d'autres travaux ont mis en évidence un modèle moins statique, notamment dans le rapport complexe et changeant entre les producteurs et les consommateurs des médias par le biais de l'« écran bleu [goluboj èkran] », comme on nomme la télévision en Union soviétique¹⁸⁶⁴. Certains auteurs ont par ailleurs pointé l'importance du caractère de divertissement du petit écran, en contradiction avec l'injonction supposée uniforme de propagande, et ce, notamment du point de vue des spectateurs¹⁸⁶⁵. La dimension de divertissement est en effet essentielle pour appréhender l'objet fiction télévisée, qui ne peut, à l'instar du film de cinéma, être réduit à un simple instrument de propagande.

Néanmoins, l'étude de la télévision est presque toujours subordonnée à celle des moyens d'information et de communication en général. Cette catégorisation a tendance à lier la télévision à la presse et à la radio, avec lesquelles elle partage certes un grand nombre de caractéristiques, mais par contrecoup contribue à la couper du cinéma, avec lequel elle a

¹⁸⁶² Voir par exemple V.V. Egorov, *Televidenie i zritel'*, Moscou, Mysl', 1977 ; du même, *Tiraž – 150 millionov*, Moscou, Iskusstvo, 1975.

¹⁸⁶³ Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, Paris, INA/Champ Vallon, 1990, p. 30.

¹⁸⁶⁴ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals: television and politics in the Soviet Union*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988 ; Kristin Roth-Ey, Larissa Zakharova, « Introduction », *Cahiers du monde russe « Communiquer en URSS et en Europe socialiste »*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 253-272 ; Christine Evans, « The "soviet way of life" as a way of feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, p. 543-570.

¹⁸⁶⁵ David E. Powell, « Television in the USSR », *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 39, n° 3, Automne 1975, pp. 287-300. Voir également Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011.

pourtant en commun le langage de l'image¹⁸⁶⁶. Il existe cependant des exceptions à cette catégorisation dans l'historiographie. En restant dans l'aire culturelle soviétique, l'ouvrage de Kristin Roth-Ey sur l'empire médiatique soviétique de la Guerre froide fait entrer le cinéma dans la catégorie des médias¹⁸⁶⁷. Dans un mouvement similaire mais inverse, le livre de Viktor Vatoline sur l'histoire cinématographique en Sibérie intègre l'histoire de la télévision locale (et en particulier de la production de films télévisés) à celle du cinéma¹⁸⁶⁸. Ce travail, qui prend pour objet le film de fiction, fait un choix similaire en plaidant pour l'intégration du téléfilm de fiction à une histoire plus large du film.

Les deux types de production, en effet, s'ils sont produits par des médias différents, n'en sont pas moins très proches formellement. Dans son ouvrage théorique sur le téléfilm, le philologue et critique des médias Anri Vartanov s'interroge sur les spécificités de la fiction télévisée par rapport au cinéma¹⁸⁶⁹. Malgré ses efforts, il lui est difficile de trouver des caractéristiques propres à la fiction télévisée car l'objet étudié est finalement trop proche de son ancêtre cinématographique¹⁸⁷⁰. Le téléfilm de fiction est une sorte d'objet hybride entre cinéma et télévision. Il serait même plus approprié de parler d'un objet « bâtard », ce dernier qualificatif marquant la dimension péjorative le plus souvent associée à la fiction télévisée unitaire (c'est-à-dire non mise en série). Celle-ci est peu étudiée dans la littérature spécialisée, car elle appartient à la télévision sans en être un objet natif tout en étant considérée, à tort à mon sens, étrangère à la sphère cinématographique. En conséquence, elle est matière à l'indifférence, voire au mépris de la critique et du monde du cinéma et constitue le point aveugle du monde universitaire (à l'inverse de la série télévisée qui connaît un « boum » actuellement dans le domaine de la recherche académique)¹⁸⁷¹. En ce qui concerne

¹⁸⁶⁶ Il faut souligner que cette coupure est reflétée par les institutions en charge : Goskino pour le cinéma, Gosteleradio pour la radio et la télévision, sous l'égide du ministère des Communications. La presse cinématographique de haut rang à l'instar d'*Iskusstvo kino* ne s'intéresse pratiquement pas à la télévision. Seul le populaire *Sovetskij èkran* propose une rubrique consacrée au petit écran. Cette division contribue à placer la télévision hors du champ de l'art. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 197-198.

¹⁸⁶⁷ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit.

¹⁸⁶⁸ Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri. Ljudi. Sobytiya. Fakty. 1896-2012*, Novossibirsk, Priobskie vedomosti, 2012.

¹⁸⁶⁹ A.S. Vartanov, *Problemy televizionnogo fil'ma*, Moscou, Znanie, 1978. Dans cet ouvrage, Vartanov interroge le film de télévision dans son sens le plus large (fiction, actualités, documentaire).

¹⁸⁷⁰ Vartanov envisage tout de même les possibilités ouvertes par la technologie vidéo (par exemple les incrustations d'image) comme voie possible pour marquer la spécificité et l'avenir de l'art télévisuel. Cependant, la technique n'est que peu utilisée dans la fiction télévisée. La suite de l'histoire du cinéma a plutôt montré que c'est le grand écran qui s'est révélé le plus audacieux avec cette technique.

¹⁸⁷¹ C'est le constat dressé par Noël Burch et Geneviève Sellier au seuil de leur « voyage en Télénie ». Dans leur analyse des fictions télévisées françaises récentes, les auteurs considèrent également le téléfilm comme un film au plein sens du terme, invisibilisé par le seul mépris de la critique « cultivée ». Noël Burch, Geneviève Sellier, *Ignorée de tous... sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française, 1995-2010*, Bry-sur-Marne, INA, 2013. Il existe tout de même des exceptions au cloisonnement médiatique entre les fictions cinématographiques

l'historiographie de l'audiovisuel soviétique, la situation est néanmoins en train de changer. Les téléfilms, séries et fictions unitaires télévisées soviétiques, après avoir été longtemps délaissés, ont été investis en tant qu'objets d'études à l'égal des « cinéfilms »¹⁸⁷².

L'objet de ce chapitre est d'apporter une contribution à cette connaissance du téléfilm soviétique à la fois par le double prisme de la question nationale, d'une part, et du régime de représentation des peuples du Nord mis en place dans le cinéma, de l'autre. La fiction télévisée unitaire est ici considérée comme un film au plein sens du terme, un objet visuel qui emploie le langage cinématographique de la même manière que son prédécesseur. Si le mode de diffusion diverge, il faut rappeler que la télévision soviétique diffuse massivement les films de cinéma sur le petit écran¹⁸⁷³. En outre, toutes les enquêtes sociologiques montrent que les téléspectateurs préfèrent regarder les téléfilms et « cinéfilms » de fiction avant tout autre programme¹⁸⁷⁴. Au milieu des années 1970, la Télévision centrale¹⁸⁷⁵ diffuse sept films de fiction par semaine, tandis que les stations régionales leur consacrent entre 40 et 50 % de leur programmation horaire¹⁸⁷⁶. Par ailleurs, les diffusions multiples et indifférenciées de « cinéfilms » et de téléfilms à la télévision incitent les téléspectateurs à ne pas faire de différence entre les deux types de production¹⁸⁷⁷. Enfin, pour achever de brouiller la distinction, certains téléfilms connaissent une carrière sur grand écran après leur diffusion initiale sur l'écran bleu. C'est le cas du célèbre *Ironie du sort* (*Ironija sudby, ili s lëgkim parom!*, 1975, Eldar Riazanov), film qui doit sa renommée autant à son exploitation en salle

et télévisées, voir par exemple : Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Pierre Beylot Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

¹⁸⁷² Sur les séries, voir : Elena Prokhorova, *Fragmented mythologies : Soviet TV mini-series of the 1970s*, Thèse de doctorat : Langues et Littératures slaves, Université de Pittsburgh, 2003 ; Rodolphe Baudin, « Le phénomène de la série culte en contexte soviétique et post-soviétique. L'exemple de *Semnadcat' mgnovenij vesny* », *Cahiers du Monde russe*, Vol. 42, n° 1, janvier-mars 2001, pp. 49-70 ; Cécile Vaissie, « False Nazis and True Chekists, Treacherous Allies and Close Enemies : The Soviet Series *Seventeen Moments of Spring* », in Lori Maguire (dir.), *The Cold War and Entertainment Television*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 107-120. Voir également la récente étude d'Alexander Prokhorov et Elena Prokhorova qui met sur le même plan films de cinéma et fictions télévisées : *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, New York-Londres, Bloomsbury, 2017.

¹⁸⁷³ Ce qui ne manque pas d'inquiéter les professionnels du secteur. Les films sont en effet diffusés très peu de temps après leur sortie en salles (parfois seulement un mois) malgré les protestations du ministère du Cinéma émises dès 1951. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 196.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸⁷⁵ *Central'noe televidenie Gosteleradio SSSR*. Il s'agit de l'organisme d'État de production et de diffusion télévisées pour toute l'Union, actif de 1951 à 1991.

¹⁸⁷⁶ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 268-275.

¹⁸⁷⁷ Ljubov' Arkus, Inna Vasil'evna, Irina Pavlova, « Televizionnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=36 (consulté le 20 mai 2016). Une tendance encore accentuée par l'arrivée des formats vidéo et DVD, ainsi que d'Internet et du téléchargement qui réduisent encore l'illusoire distinction entre films de cinéma et téléfilms qui sont visionnés sur le même support (écrans d'ordinateur ou de télévision).

qu'à ses multiples passages télévisés¹⁸⁷⁸. Toutes ces raisons invalident la séparation académique qui persiste à traiter le film de fiction indépendamment de la fiction télévisée. Au contraire, elles contribuent à justifier l'inclusion de cette dernière dans une étude sur les représentations dans la fiction cinématographique. Il s'agit ici d'interroger les images animées au sein d'un « environnement » visuel, où interagissent plusieurs systèmes : télévisuel et cinématographique.

b) L'unité de création Èkran

Un studio de téléfilms est rapidement créé. Fondée par décrets du Conseil des ministres (27 mai 1967) et du Comité d'État pour la radio et la télévision (*Gosudarstvennyj komitet SSSR po televideniju i radioveščaniju*), plus connu sous le nom de Gosteleradio, (17 juin 1967), afin de produire des films de télévision, l'unité de création Èkran (*tvorčeskoe ob'edinenie* « Èkran ») est opérationnelle en 1968¹⁸⁷⁹. La télévision a en effet un grand besoin de films. Tout d'abord pour des raisons financières : la diffusion de films permet de faire une « pause » dans les émissions et donc dans les dépenses qu'elles engendrent, d'autant plus que les droits payés sont minimes. Le répertoire cinématographique soviétique ne suffit cependant pas à apaiser la « gloutonnerie » de la télévision pour les films de fiction. C'est ce qui explique la production des téléfilms, rediffusables à l'envi et, en outre, moins chers à produire que les films de cinéma¹⁸⁸⁰. La logique de rentabilité entraîne la création des séries, qui permettent de réutiliser décors et costumes, et qui connaissent par ailleurs un grand succès. De plus, les fictions télévisées présentent un potentiel idéologique certain¹⁸⁸¹. Dans le plan prospectif de programmation pour l'année 1972 par exemple, la Télévision centrale rappelle certains des objectifs vers lesquels doivent tendre les fictions à la télévision :

¹⁸⁷⁸ Le film, produit par Mosfil'm, est diffusé une première fois à la télévision le 1^{er} janvier 1976, où il est un succès, avant de sortir en salles le 16 août 1976. A.S. Vartanov, *Problemy televizionnogo fil'ma*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁷⁹ *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztefil'm »*. Annotirovannyj katalog. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003, p. 3.

¹⁸⁸⁰ Les téléfilms coûtent en moyenne 1,5 fois moins cher que les films de cinéma. Au milieu des années 1980, le budget moyen d'un téléfilm de fiction est de 245 000 roubles contre 400 000 pour un film de cinéma. La différence s'explique notamment par les délais raccourcis alloués pour chaque étape (écriture de scénario, tournage, etc.). Selon Alla Rusakova, ancienne directrice du département du plan et des finances au studio Èkran, le coût moyen d'une partie [*čast'*] en 1979 est de 21 000 roubles (Interview le 23 décembre 2013 à Moscou). Un film de long métrage moyen comporte 7 ou 8 parties, ce qui correspond à un budget allant de 147 000 à 168 000 roubles. S'il est en deux épisodes [*serija*], le budget passe alors à 315 000 roubles. Voir les chiffres de production d'Èkran pour 1979 en annexe.

¹⁸⁸¹ A.S. Vartanov, *Problemy televizionnogo fil'ma*, Moscou, Znanie, 1978, p. 5 ; Ljubov' Arkus, Inna Vasil'evna, Irina Pavlova, « Televizionnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, art. cit.

Dans les films de fiction¹⁸⁸², on accordera une attention particulière à la propagande du mode de vie soviétique, à l'exploit du peuple soviétique pendant la Grande Guerre patriotique et à la formation de la morale [*moral'nyj oblik*] du Soviétique¹⁸⁸³.

Dans le même plan, les autorités de la télévision proposent une liste de films à diffuser pour commémorer les 50 ans de la formation de l'URSS¹⁸⁸⁴. Si on demande clairement aux fictions télévisées d'endosser une certaine fonction de propagande, comme toute œuvre d'art en Union soviétique, cette dimension n'épuise certainement pas l'analyse des films de fiction, qui par ailleurs figurent en tête de liste des préférences des téléspectateurs. Ceux-ci montrent une tendance à rejeter les programmes à visée idéologique (actualités, émissions à contenu sociopolitique)¹⁸⁸⁵, ce qui laisse raisonnablement supposer que les fictions télévisées sont d'abord et avant tout appréciées pour leur aspect de divertissement.

À partir des années 1950, la demande d'un studio spécifique est grandissante. Dès 1960, le Comité central du PCUS charge le Gosteleradio de créer un studio (qu'il propose de nommer opportunément « Téléfilm ») pour produire des téléfilms et retransmettre des pièces de théâtre¹⁸⁸⁶. La Télévision centrale diffuse déjà des fictions télévisées grâce au Département de production de films, l'OPF (*Otdel proizvodstva fil'mov*), opérationnel depuis les années 1950¹⁸⁸⁷, et aux efforts des stations régionales dans la production de films¹⁸⁸⁸. En outre, le Gosteleradio commande régulièrement des téléfilms aux studios de cinéma¹⁸⁸⁹. Mais, au début des années 1970, le Gosteleradio réorganise la production de téléfilms à l'échelle du pays dans la continuité du mouvement de centralisation de la télédiffusion. En conséquence, des studios régionaux apparaissent à la suite de l'unité Èkran, fruits du remaniement des unités de

¹⁸⁸² Les planificateurs de la Télévision centrale utilisent le terme « programme cinématographique [*kinoprogramma*] » pour désigner les (télé)films de fiction.

¹⁸⁸³ Tematičeskij plan CT na 1972 god. Glavnaja redakcija cvetnyx programm : xudožestennye kino- i telefil'my. GARF R-6903/33/1/52.

¹⁸⁸⁴ *Ibid.* GARF R-6903/33/1/55-59.

¹⁸⁸⁵ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 270.

¹⁸⁸⁶ Décret « O dal'nejšem razvitii sovetskogo televidenija » du 29 janvier 1960, *O partijnoj i sovetskoj pečati, radioveščanii i televidenii. Sbornik dokumentov i materialov*, Moscou, Mysl', 1972, pp. 536-541. Cité par Elena Prokhorova, *Fragmented mythologies*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁸⁷ Sa première production de fiction répertoriée est *Le Ticket gagnant* (*Vyigryšnyj bilet*, 1956) d'après Čexov, 12 min. *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztefil'm »*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁸⁸ Sur l'histoire de la production de téléfilms en région, voir l'exemple de Novossibirsk : Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri*, op. cit., pp. 346-370.

¹⁸⁸⁹ La création d'un studio dédié ne met pas fin à cette pratique. À la fin des années 1970, 40 % de production de fiction des studios soviétiques sont des commandes de la télévision.

production régionales plus ou moins autonomes : Lentelefilm à Leningrad, Daltefilm à Vladivostok, Novosibirsktefilm à Novossibirsk, etc¹⁸⁹⁰.

Les années 1970 constituent un véritable âge d'or pour le téléfilm en URSS. En effet, un cinquième du temps d'antenne est occupé par les téléfilms (tous studios confondus)¹⁸⁹¹. La reprise en main de la Télévision centrale et la mise en sommeil des formes de diffusion « ouvertes » (reportages, émissions en direct, etc.) au début des années 1970¹⁸⁹² entraîne une production croissante de fictions télévisées. Leur diffusion peut prendre la forme d'un événement à l'échelle du pays¹⁸⁹³. Les téléfilms constituent donc des objets d'importance dans la vie culturelle soviétique. L'unité Èkran est dès sa création auréolée d'un certain prestige et assurée d'une audience considérable pour chacune de ses productions. Certains réalisateurs de renom y travaillent, tels Marlen Khoutsiev ou Eldar Riazanov¹⁸⁹⁴.

L'unité est divisée en plusieurs départements : fictions, documentaires, films d'animation, films-spectacles, films-ballets, films-concerts, sujets de chroniques destinées aux différentes rédactions de la Télévision centrale¹⁸⁹⁵. En 1970, l'unité produit déjà 1 100 heures de contenu télévisé par an : 25 longs-métrages de fiction, 690 heures de sujets de chroniques, 22 heures de spectacles (musicaux et autres), 60 heures de films de vulgarisation scientifique¹⁸⁹⁶. En 1972, la Télévision centrale planifie de diffuser un téléfilm produit par Èkran en première par mois¹⁸⁹⁷ au milieu de 11 fictions en première mensuelles¹⁸⁹⁸. À la fin des années 1970, le plan prospectif pour Èkran prévoit de produire 31 téléfilms de fiction

¹⁸⁹⁰ La proportion de films de fiction est de 1/5 à 1/4 du total de la production à Novosibirsktefilm. Suivront Irkutsktefilm, Sverdlovsktefilm, Perm'tefilm ou Krasnojarsktefilm.

¹⁸⁹¹ Ljubov' Arkus *et al.*, « Televizionnoe kino v SSSR », art. cit.

¹⁸⁹² Le changement de direction de la Télévision centrale en 1970, avec l'arrivée de Sergej Lapin à sa tête, est symptomatique de cette reprise en main. En 1970, près de 90 % du contenu diffusé est préenregistré. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 211-222.

¹⁸⁹³ Ljubov' Arkus *et al.*, « Televizionnoe kino v SSSR », art. cit.

¹⁸⁹⁴ Grigorij Taranenko, « Tvorčeskoe ob'edinenie "Èkran" », *Muzej televidenija i radio v internete*, www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=12459 (consulté le 3 octobre 2013). Alexander Prokhorov, Elena Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁹⁵ Le nombre d'unités diffère selon les sources. Dans son livre de Mémoires, Marina Gol'dovskaja indique qu'il y en avait quatre (fiction, documentaire, animation et musical). Marina Goldovskaya, *Woman with a Movie Camera*, Austin, University of Texas Press, 2006, p. 52. Les entretiens menés avec d'anciens membres du studio donnent un nombre plus élevé. Interviews avec Marina Gol'dovskaja, le 19 décembre 2013 ; Aleksandr Ajzenberg, le 25 décembre 2013 ; Alla Rusakova, le 23 décembre 2013 (respectivement ancienne réalisatrice, ancien rédacteur et ancienne directrice du département du plan et des finances à l'unité Èkran).

¹⁸⁹⁶ Anonyme, « Filmy "Èkrana" », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24.

¹⁸⁹⁷ Tematičeskij plan CT na 1972 god. GARF R-6903/33/1/52. Comme souvent, le plan est ambitieux et non réalisé : le catalogue d'Èkran indique 8 films produits en 1972. *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztefilm »*, op. cit.

¹⁸⁹⁸ La Télévision centrale prévoit de diffuser en première par mois : 4 films de fiction, 1 série, 4 téléfilms commandés à d'autres studios, 1 téléfilm produit par Èkran, 0,5 téléfilm de fiction (1 tous les deux mois) produit par un studio de télévision régionale. GARF R-6903/33/1/52.

pour la saison 1979-1980 témoignant de la pérennité de la demande en fictions télévisées¹⁸⁹⁹. À l'époque de la Perestroïka, Èkran est refondé (par le décret du 15 octobre 1988) pour devenir l'unité de création et de production Soïouztelefilm (*Tvorčesko-proizvodstvennoe ob"edinenie Sojuztefil'm*) qui produit encore quelques films¹⁹⁰⁰. De 1967 à 1995, Èkran aura produit près de 300 films de fiction¹⁹⁰¹. C'est donc un véritable studio cinématographique, dont le fonctionnement recoupe en tout point celui de ses aînés dédiés au grand écran¹⁹⁰² et dont la production est injustement passée sous silence dans l'histoire du cinéma soviétique. Il faut à nouveau insister sur le succès de ces films auprès des spectateurs. Bien qu'il ne soit pas mesurable par des chiffres d'entrée en salles, ce succès est visible dans l'abondant courrier des téléspectateurs généré par les productions Èkran¹⁹⁰³. Il est donc urgent de se pencher sur la production filmique d'Èkran, production populaire massivement vue et appréciée des téléspectateurs soviétiques, mais délaissée par l'historiographie.

B) Les enjeux de la question nationale à la télévision

a) La « téléfiction » soviétique

Suivant un schéma parallèle à l'histoire de la télévision en Occident, celle de l'écran bleu soviétique démarre dans les années 1930¹⁹⁰⁴. Mais c'est véritablement à partir de la

¹⁸⁹⁹ Le même plan prévoit 24 films-spectacles, 84 documentaires, 34 films musicaux et 39 films d'animation. Proizvodstvenno-tematičeskij plan studii xudožestvennyx telefil'mov t/o Èkran na 1979-80 gg. GARF R-6903/32/912. Pour l'année 1979, 18 films de fiction sont réalisés. Voir la production de l'unité Èkran pour 1979 en annexe.

¹⁹⁰⁰ Sojuztefil'm détient les droits des œuvres et fait aujourd'hui partie de la Compagnie d'État panrusse de télévision et radiodiffusion (VGTRK). Site de Sojuztefil'm. <http://mebu.ru/stf/history.html> (consulté le 8 juin 2016).

¹⁹⁰¹ Sa première production, *Esquisses pour un portrait* (*Štrixi k portretu*, 1967-1970), est un cycle de 4 films d'une heure sur Lénine. Sa dernière production, *La Valse de Griboïedov* (*Griboedovskij val's*, 1995), est une histoire d'amour de Griboïedov. Je ne dispose pas des chiffres pour les autres genres (documentaires, animations, films-spectacles, etc.). *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztefil'm »*, op. cit. Selon Grigorij Taranenko, la production totale d'Èkran, tous genres confondus, s'élève à plus de 36 000 films. Grigorij Taranenko, « Tvorčeskoe ob"edinenie "Èkran" », art. cit. Pour une histoire de la télévision soviétique à l'époque de la Perestroïka, voir Birgit Beumers, *Pop Culture Russia! Media, Arts, Lifestyle*, Santa Barbara, ABC Clio, 2005, pp. 13-46.

¹⁹⁰² « L'unité de création Èkran, c'était comme un petit studio de cinéma, séparé. Il faisait simplement des films pour la télévision. Tout était exactement comme au cinéma au niveau des normes. Il y avait juste une chose, si au cinéma, selon la norme, on devait filmer [...] 35 m, à la télévision, c'était 45 m. On tournait un peu plus vite. Mais, tout le reste, c'était pareil. » Interview avec Timur Zel'ma, chef opérateur à Èkran, le 23 septembre 2015. Voir également Grigorij Taranenko, « Tvorčeskoe ob"edinenie "Èkran" », art. cit.

¹⁹⁰³ Voir à ce propos *infra*, chapitre 11.

¹⁹⁰⁴ Les premières expériences télévisées en Union soviétique ont lieu le 29 avril 1931 dans un laboratoire moscovite. À partir du 15 novembre 1934, les premières émissions de télévision expérimentale s'adressent à un public très restreint. En 1938 est mis en service le Centre expérimental de télévision de Leningrad tandis que s'achève la production d'un premier long téléfilm consacré aux vingt ans du Komsomol. Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, op. cit., pp. 33-38.

seconde moitié des années 1950 que la diffusion télévisée prend son essor. L'expansion de la télévision en URSS — autrement nommée la « téléfication » du pays — s'effectue en trois grandes phases¹⁹⁰⁵ : la période des « enthousiastes » pendant les années 1950, où des amateurs construisent des studios et diffusent à un niveau local (ce qui constitue vraisemblablement une originalité du cas soviétique) ; l'expansion de la couverture durant les années 1960 et le renforcement de l'institutionnalisation avec la création du Gosteleradio¹⁹⁰⁶ ; enfin, les décennies 1970-1980, qui correspondent à un âge d'or et d'hégémonie pour la télévision soviétique.

La propagation de la technologie télévisée est extrêmement rapide. De 400 postes de télévision en 1940 pour tout le pays, on passe à 10 000 en 1950 et à 4,8 millions dix ans plus tard¹⁹⁰⁷. L'équipement des foyers progresse à un rythme soutenu : d'un poste pour 12 000 personnes en 1950, le taux passe à un pour 15 personnes en 1970 et un pour 4 en 1980¹⁹⁰⁸. En termes de couverture télévisuelle, si 5 % de la population peut regarder la télévision en 1960, en 1986, 93 % de la population soviétique y a accès sur une surface qui constitue 86 % du territoire. Dans le cas de la téléfication, la différence urbain/rural opère en défaveur de la campagne, de la même façon que pour la cinéfication : à la fin de la période soviétique, 100 % du territoire urbain est couvert, mais seulement 90 % du territoire rural habité, ce qui laisse tout de même près de 20 millions de personnes, pour la plupart en Sibérie rurale, sans accès à la TV¹⁹⁰⁹. Dans les campagnes, la diffusion de la télévision se fait sur le modèle de la séance cinématographique, par le biais de sessions collectives dans les kolkhozes organisées par des brigades itinérantes envoyées par les studios régionaux¹⁹¹⁰.

Pourtant, dès la fin des années 1960, l'État soviétique se donne les moyens de couvrir l'ensemble de son territoire par l'utilisation de la technologie satellite. La diffusion d'émissions télévisées par système satellite sert à la fois à étendre l'influence idéologique soviétique hors de ses frontières et à l'intérieur de celles-ci. Le système Interspoutnik cherche

¹⁹⁰⁵ Je reprends ici la périodisation établie par Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit. ; et par Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, op. cit.

¹⁹⁰⁶ Créé en 1957 sur la base du Comité pour la radio d'URSS (*Radiokomitét SSSR*), le Comité d'État pour la radio et la télévision (*Gosudarstvennyj komitet po radioveščaniju i televideniju*) est placé sous l'égide du Conseil des ministres le 19 avril 1962. En 1970, il devient Comité d'État de l'URSS pour la télévision et la radio (*Gosudarstvennyj komitet SSSR po televideniju i radioveščaniju*) marquant symboliquement par ce changement de nom la première place acquise par la télévision.

¹⁹⁰⁷ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., p. 3.

¹⁹⁰⁸ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 11. Sur la diffusion de la technologie télévisuelle voir également de la même, « Finding a Home for Television in the USSR, 1950-1970 », *Slavic Review*, Vol. 66, n° 2, été 2007, pp. 278-306.

¹⁹⁰⁹ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., p. 3.

¹⁹¹⁰ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 209.

à assurer l'hégémonie de l'URSS en matière de télécommunications envers les pays du Tiers-Monde émergents et à contrer le système états-unien Intelsat¹⁹¹¹. La télévision devient ainsi un champ de bataille de la Guerre froide, aussi bien en ce qui concerne la couverture satellite qu'en termes de contenu : un des enjeux des programmes (à l'intérieur) est de convaincre les téléspectateurs de la supériorité du système socialiste¹⁹¹². À l'extérieur, les festivals socialistes de fictions télévisées forment une des arènes de la guerre idéologique. Un article de la *Pravda* de 1983 justifie la tenue du festival international de télévision en république socialiste de Tchécoslovaquie en ces termes :

La lutte des visions du monde dans l'arène internationale s'est amplifiée à un niveau sans précédent, a rappelé à son dernier plenum (en juillet) le CC du PCUS. Nous sommes convaincus du triomphe final de l'idée communiste. Les troubadours du capitalisme pourront objecter, mais il ne faut pas les laisser transformer en guerre chaude la guerre psychologique qu'ils ont engagée contre le socialisme mondial — guerre sans précédent par son ampleur et sa frénésie —, ce qui aurait pour conséquence de tuer tous les êtres vivants de la planète. C'est ce que font aujourd'hui les maîtres progressistes de la culture, comme en témoignent plusieurs films du récent festival international de télévision « Zlata Praga »¹⁹¹³.

Dans le même temps, la téléfication par satellite est aussi un enjeu à l'intérieur du pays. En plus d'être un puissant moyen de propagande pour servir le Parti-État, la télévision va dans le sens de la rhétorique du progrès soviétique *via* la promotion de la modernisation, la célébration de la technologie et du consumérisme, mais aussi par sa mission d'éducation des masses¹⁹¹⁴. Mais, parallèlement, elle va aussi contre l'idéologie soviétique en contribuant à

¹⁹¹¹ Le consortium intergouvernemental International Telecommunications Satellite Consortium (Intelsat) est créé le 20 août 1964 et regroupe 11 pays. L'organisation des télécommunications spatiales Intersputnik (*Meždunarodnaja organizacija kosmičeskoj svjazi Intersputnik*) est fondé le 15 novembre 1971 (le projet est lancé dès 1968) et regroupe 9 pays socialistes : l'URSS, la Pologne, la Tchécoslovaquie, la RDA, la Hongrie, la Roumanie, la Bulgarie, la Mongolie et Cuba. Grâce à une politique tarifaire très bon marché, l'URSS loue ses services satellite aux pays du Tiers-Monde. John Downing, « The Intersputnik System and Soviet Television », *Soviet Studies*, Vol. 37, n° 4, octobre 1985, pp. 465-483.

¹⁹¹² Stewart Anderson, Melissa Chakars, « Introduction », in Stewart Anderson, Melissa Chakars (dir.), *Modernization, Nation-building and Television History*, New York-Londres, Routledge, 2015, p. 9.

¹⁹¹³ V. Fedotov, « Ponimat' drug druga », *Pravda*, 7 juillet 1983, p. 6. Le festival présente 54 films issus de 36 pays et se tient dans la ville de Vltava. Dans le prolongement de la rhétorique de paix promue par l'URSS lors de la Guerre froide, la devise du festival est : « L'écran de télévision sert la cause de la connaissance et de la compréhension mutuelle entre les peuples. »

¹⁹¹⁴ Stewart Anderson, Melissa Chakars, « Introduction », *art. cit.* ; Melissa Chakars, « Flowers, steppe fire and Communists : Images of modernity and identity on TV shows from Soviet Buryatia in the Brezhnev years », in

l'atomisation de la société. Chaque citoyen peut désormais consommer la culture de masse soviétique selon ses propres termes. Puisque la technologie est entrée dans la sphère privée, la consommation culturelle se fait selon les choix du téléspectateur de manière individuelle et non plus collective¹⁹¹⁵. En outre, le flux de la diffusion TV participe à l'érosion de la conception téléologique du temps soviétique : par la répétition des programmes, la télévision ancre le spectateur dans un temps du quotidien, un temps calendaire, qui s'inscrit contre le temps révolutionnaire de l'avènement à venir du communisme¹⁹¹⁶. La télévision se révèle donc un médium aux enjeux ambivalents en termes politiques. Mais qu'en est-il en termes nationaux ?

b) La diffusion télévisée en Sibérie, Extrême-Orient et dans le Grand Nord

En tentant de répondre à la question de l'enjeu national à la télévision, je vais rester dans le « territoire » de cette thèse qui est la Sibérie, l'Extrême-Orient et le Nord de l'URSS. Bien que le territoire soviétique soit quadrillé de stations de télévision plus ou moins amateurs montées et opérées par des « enthousiastes » au cours des années 1950, une politique d'expansion de la diffusion à l'ensemble du territoire et issue du centre se met en place dans les années 1960. Les villes de Sibérie, d'Extrême-Orient et du Nord comptent dès les années 1950 parmi les terrains d'action des « enthousiastes » qui diffusent localement des programmes TV. La première station [*telecentr*] amateur de Tomsk émet régulièrement dès 1953, celle de Vladivostok est fondée en 1956, et, un an plus tard, c'est au tour de Tioumen. Les années 1950 voient l'ouverture de stations à l'initiative d'acteurs locaux à Omsk, Novossibirsk, Krasnoïarsk, Irkoutsk, Norilsk et Abakan¹⁹¹⁷. Mais le Parti, reprenant en main dans les années 1960 la télévision qui devient un moyen de communication d'importance, centralise la diffusion dans un mouvement contre les amateurs. Dans le même temps, il étend son rayon d'action grâce à la technologie spatiale pour former le système de couverture

Stewart Anderson, Melissa Chakars (dir.), *Modernization, Nation-building and Television History*, New York-Londres, Routledge, 2015, pp. 147-164.

¹⁹¹⁵ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*

¹⁹¹⁶ Sabina Mihelj, Simon Huxtable, « The Challenge of flow : State Socialist Television between Revolutionary Time and Everyday Time », *Media, Culture and Society*, Vol. 38, n° 3, avril 2016, pp. 332-348.

¹⁹¹⁷ Les premières émissions de la station de Tomsk couvrent un rayon de 35 km. Dix ans plus tard, en 1963, la station d'Omsk couvre six *rajony*, c'est-à-dire 70 000 téléviseurs qui desservent 250 000 personnes en ville et 100 000 personnes en zone rurale dans la région d'Omsk. Grâce à un système de relais amateur, cette zone peut s'étendre à 150-250 km autour de la station. Sur l'histoire du développement de la télévision en Sibérie, voir Viktor A. Vatolin, *Kino v Sibiri. op. cit.*, pp. 346-370 ; È.V. Vasil'evskaja, *Očerki istorii razvitija televidenija v Zapadnoj Sibiri*, Novossibirsk, Nauka Sibirskoe otdelenie, 1978 ; Tat'jana Toporkovaja, *Provincial'noe televidenie: utraty i obretenija: monografija*, Tioumen, Tjumenskij gosudarstvennyj universitet, 2008 ; Ju.M. Eršov, « Stanovlenie televidenija kak texnologii i social'nogo instituta v Sibiri (1952-1967 gg.) », *Sibirskaja zaimka*, 7 avril 2013, <http://zaimka.ru/ershov-tv/> (consulté le 12 juin 2016).

satellite le plus dense au monde à la fin des années 1980¹⁹¹⁸. Lors de son XXIII^e Congrès en 1966, le Parti prend des directives dans ce sens, visant tout particulièrement les régions périphériques :

De puissantes stations de radiodiffusion vont être construites pour desservir les régions éloignées de Sibérie, d'Extrême-Orient et d'Asie centrale. Le réseau de stations de télévision, qui permet d'assurer la diffusion de programmes de télévision dans presque tout le pays, s'étend considérablement. Par le biais de satellites artificiels, les programmes de la Télévision centrale pourront être captés dans la région de Magadan, au Kamtchatka, à Sakhaline, en Iakoutie et dans d'autres *rajony* éloignés¹⁹¹⁹.

La technologie satellite se met en place à partir du lancement de *Molnia-1* (« Éclair-1 ») le 23 avril 1965. Quelques jours plus tard, les habitants de Vladivostok peuvent regarder la parade du 1^{er} mai diffusée depuis la Place rouge¹⁹²⁰. Le satellite permet avant tout de replacer le sens de la diffusion du centre vers la périphérie, la station de Moscou étant devenue la Télévision *centrale* [*Central'noe televidenie*]. Après cette première expérience est déployé *Orbita*, un système de relais de transmission satellite, opérationnel le 2 novembre 1967 (pour le cinquantième de la révolution d'Octobre), grâce auquel 20 millions de téléspectateurs du Nord, de Sibérie, d'Extrême-Orient et d'Asie centrale ont la possibilité de regarder les émissions de Moscou. L'événement est marqué par la première émission en couleurs de la télévision soviétique qui concerne encore une fois une parade (celle du 7 novembre) sur la Place rouge¹⁹²¹. L'année 1967 marque un tournant dans l'histoire de la télévision soviétique qui devient véritablement unifiée et témoigne de la prédominance grandissante du centre à partir de ce moment-là. Il faut préciser que, jusqu'en 1969, les spectateurs d'une ville comme Tomsk ne voient que des programmes locaux¹⁹²². Grâce au

¹⁹¹⁸ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., p. 14 ; Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit. Un premier décret du Conseil des ministres d'URSS de 1955, « O merax po dal'nejšemu razvitiju televizionnogo veščanija v SSSR », oblige à construire des stations de télévision et des relais dans les régions et les républiques dans la période 1956-1958. Cependant, les programmes diffusés sont produits localement.

¹⁹¹⁹ *Materialy XXIII s"ezda KPSS*, Moscou, 1966, p. 150, cité par È.V. Vasil'evskaja, *Očerki istorii razvitija televidenija v Zapadnoj Sibiri*, Novossibirsk, Nauka Sibirskoe otdelenie, 1978, p. 36.

¹⁹²⁰ M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989, p. 96.

¹⁹²¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹²² Ju.M. Eršov, « Stanovlenie televidenija kak texnologii i social'nogo instituta v Sibiri (1952-1967 gg.) », art. cit.

lancement d'*Orbita*, la Télévision centrale diffuse depuis Moscou vers le reste du pays presque à sens unique¹⁹²³.

Orbita est amélioré en 1975 par l'utilisation du satellite géostationnaire *Radouga* (« Arc-en-ciel ») qui permet de diriger les antennes vers un point fixe (ce qui constitue une amélioration de *Molnia*), et complété en 1976 par le système *Èkran*¹⁹²⁴ qui couvre les zones peu peuplées du Nord et d'Extrême-Orient. Un troisième système, *Gorizont*, permet de couvrir l'URSS et le bloc socialiste en 1978¹⁹²⁵. La construction de stations de télévision s'étend, mais sous un plus grand contrôle du centre. En 1963, la station de Iakoutsk est mise en service, celle d'Anadyr ouvre en 1967, tandis qu'en 1968 sont fondées les stations de Komsomolsk, Nijnevartovsk et Khanty-Mansiïsk¹⁹²⁶. La presse et les autorités célèbrent ce mouvement de téléfication et la disparition progressive des « taches blanches¹⁹²⁷ ». Cependant, le territoire n'est pas couvert à 100 % et, comme pour la cinéfication, ce sont un certain nombre de lieux de vie des peuples du Nord qui échappent à la diffusion télévisée. La cartographie de la couverture reste difficile à établir du fait du manque d'informations à ce sujet dans la littérature spécialisée. Par exemple en Tchoukotka, région pour laquelle on dispose de plus de données, en 1973, la télévision n'est reçue que dans la ville d'Anadyr et dans le village de Bilibino, le reste de la région n'étant pas couvert¹⁹²⁸. Si la couverture progresse au fil du temps, ce n'est que lentement pour ces zones peu peuplées. Le village tchouktche d'Enmelen ne recevra la télévision qu'en 1987, c'est-à-dire très tardivement, et uniquement les programmes de Moscou, alors qu'existent des décrochages régionaux de Vladivostok ou d'Anadyr captés dans d'autres villages¹⁹²⁹.

¹⁹²³ Les stations locales continuent d'émettre et de produire du contenu en plus des émissions de Moscou. Leurs programmes peuvent éventuellement être diffusés au niveau national par la Télévision centrale s'ils sont jugés assez bons. La pratique débute en 1964 avec un programme de la station de Saratov. M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR*, op. cit., p. 92.

¹⁹²⁴ Ce système satellite ne doit pas être confondu avec l'unité de production de téléfilms qui porte le même nom.

¹⁹²⁵ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., p. 14 ; M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR*, op. cit., p. 114.

¹⁹²⁶ B. Olenin, « Vsled za solncem. TV i radio narodnostej sovetского Severa », *Televidenie i radioveščanie*, n° 12, 1982, pp. 30-31 ; Galina Diatchkova, « Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples », in Pamela Wilson, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham-Londres, Duke University Press, 2008, p. 218-219 ; È.V. Vasil'evskaja, *Očerki istorii razvitija televidenija v Zapadnoj Sibiri*, op. cit., p. 37.

¹⁹²⁷ V. Danilov, « Ešče million zritelej », *Pravda*, 3 mai 1968. Au XXIV^e Congrès du Parti en 1971, Brežnev se félicite que 70 % de la population du pays ait accès à la télévision depuis la mise en fonction d'*Orbita*. È.V. Vasil'evskaja, *Očerki istorii razvitija televidenija v Zapadnoj Sibiri*, op. cit. p. 71.

¹⁹²⁸ Un télespectateur de Tchoukotka, un certain Ju. Šuvelev, s'en plaint en écrivant à la presse. Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973.

¹⁹²⁹ Michel Perrot, « L'état des médias en Tchoukotka », pp. 149-157, ici pp. 150-151 ; Yvon Csonka, « Enmelen, village tchouktche », pp. 115-128, ici p. 119, articles tous deux issus de *Questions sibériennes « Les peuples du Kamchatka et de la Tchoukotka »*, Vol. 3, 1993.

En termes nationaux, la couverture satellite et l'ouverture de stations régionales permet néanmoins à l'Union soviétique d'affirmer un « interculturelisme égalitaire¹⁹³⁰ » entre les différentes nationalités soviétiques. Cependant, cet interculturelisme est toujours placé sous la subordination du centre. Il s'agit d'un côté de centraliser les émissions (de Moscou vers l'ensemble du pays), de l'autre d'accompagner les nationalités non russes vers la modernité selon la rhétorique de l'amitié entre les peuples soviétiques sous la primauté du « grand frère » russe et, enfin, d'unifier et d'intégrer visuellement et technologiquement les différentes régions et nationalités selon un processus qui n'est pas sans rappeler les ciné-expéditions de la fin des années 1920¹⁹³¹. Les réseaux nationaux diffusent en russe depuis le centre et les stations locales peuvent émettre dans les plages horaires « vides » laissées par la Télévision centrale. Et, si les studios régionaux peuvent en théorie développer deux ou trois chaînes pour leur propres programmes en plus de celui de Moscou, les émissions de la Télévision centrale sont toujours obligatoires, tel le programme quotidien d'actualités télévisées *Vremja* à partir de 1968¹⁹³². Dans la continuité du cinéma des premières années, la télévision va dans le sens de l'effort unificateur soviétique en matérialisant une unité spatiale (celle de la couverture satellite) doublée désormais d'une unité temporelle : les spectateurs des différentes régions, républiques et nationalités, s'ils choisissent d'allumer leur téléviseur, regardent le même programme au même moment¹⁹³³. L'expérience partagée, à l'échelle de l'Union, de la consommation de programmes télévisés uniformisés donne une dimension concrète à l'expérience soviétique¹⁹³⁴.

c) La télévision soviétique et les peuples du Nord

En ce qui concerne les nationalités du Nord, malgré les « taches blanches » de la téléfication dans plusieurs endroits du Nord, le titre de presse spécialisée *Televidenie i*

¹⁹³⁰ John Downing, « The Intersputnik System and Soviet Television », art. cit., p. 469. L'auteur s'appuie notamment sur l'exemple de l'Asie centrale perçu dans les années 1980 en Occident comme une poudrière nationale prête à exploser du fait du contexte géopolitique changeant, en particulier dans le monde islamique suite aux divers événements de 1979 (révolution islamique en Iran, prise de la Grande Mosquée de La Mecque, intervention soviétique en Afghanistan).

¹⁹³¹ Sur ces trois aspects respectivement, voir Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 187 ; John Downing, « The Intersputnik System and Soviet Television », art. cit., p. 477 ; Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, op. cit., p. 61.

¹⁹³² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 188.

¹⁹³³ Il existe un décalage dans les émissions afin d'essayer de réduire au maximum la distance et le décalage horaire interne au pays. Par exemple, un programme diffusé sur *Orbita* dans la tranche horaire de 14 h (heure de Moscou) sera diffusé sur celle de 17 h sur la 1^{re} chaîne « A » (en décalé) et sur celle de 19 h sur la 1^{re} chaîne centrale. *Svodki proxoždenija v èkran teleperedatč*, janvier 1973. GARF R-6903/33/30 (feuilles non numérotés).

¹⁹³⁴ Voir à ce propos Melissa Chakars, *The Socialist Way of Life in Siberia. Transformation in Buryatia*, Budapest, CEU Press, 2014, p. 224.

*radioveščanie*¹⁹³⁵ se félicite de ce que les plus puissants moyens de communication (TV et radio) soient désormais entrés dans les foyers des peuples du Nord. L’auteur de l’article perçoit cela comme un accomplissement des promesses de la constitution soviétique « qui garantit à chaque citoyen indépendamment de sa nationalité l’égalité de droits politiques, économiques, sociaux et culturels¹⁹³⁶ ». Dans cet article qui se félicite des progrès apportés par l’Union soviétique aux peuples du Nord sur le mode désormais familier de l’avant/après, le journaliste se réjouit de la diffusion radiotélévisée dans les langues locales en dépit de son aspect non rentable et d’un auditoire restreint (et qui maîtrise le russe la plupart du temps). La diffusion de programmes en tchouktche, iuit et russe en Tchoukotka, les émissions en iakoute et en russe en Iakoutie, ou en langue russe, nénètse, dolgane et nganassane dans le Taïmyr, doivent selon ce journaliste être mises au crédit de la politique soviétique des nationalités. Il faut toutefois noter que l’auteur ne fait pas forcément la différence entre la radio et la télévision dans sa présentation enthousiaste, si bien qu’on ne sait pas toujours de quel média il parle. À la lecture d’autres sources, il semble que la diffusion de programmes en langue nationale soit dévolue plus à la radio qu’à la télévision¹⁹³⁷.

Mais cet enthousiasme, qui contribue à la justification du système soviétique, doit être tempéré. En moyenne, les programmes en langues nationales, toutes langues de l’Union confondues, représentent 25 % du temps de programmation de la quatrième chaîne, créée justement en 1967 et qui a pour vocation de diffuser en langue russe et en langues locales de deux à six heures de programmes quotidiens¹⁹³⁸. Par ailleurs, la proportion de programmes en langue locale varie selon les régions¹⁹³⁹. Si les programmes semblent conçus sous l’angle de la stimulation et de la complémentarité réciproques, il s’agit avant tout de renforcer la cohésion

¹⁹³⁵ Le premier titre de presse dédié en partie à la télévision, *Sovetskoe radio i televidenie*, est fondé en 1957, il prend la suite de *V pomošč’ mestomu radioveščanju* (1952-1956), consacré à la radio. En 1970, la publication est renommée *Televidenie i radioveščanie*. Un autre hebdomadaire illustré, *RT (Radio-Televidenie)*, voit brièvement le jour de 1966 à 1967.

¹⁹³⁶ B. Olenin, « Vsled za solncem. TV i radio narodnostej sovetskogo Severa », *Televidenie i radioveščanie*, n° 12, 1982, pp. 30-31.

¹⁹³⁷ V. Arutjunova, « Bol’saja Ob’ : Taisija Lapsuj – žurnalistka i diktor », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 12, 1970, pp. 20-23 ; Michel Perrot, « L’état des médias en Tchoukotka », art. cit., pp. 149-150.

¹⁹³⁸ La télévision soviétique se distribue ainsi : en plus des chaînes locales émettent la Première chaîne (ex-chaîne centrale de Moscou) fondée en 1956, la Troisième chaîne éducative ajoutée en 1964 et la Quatrième chaîne à partir de 1967. Une Deuxième chaîne est lancée en 1982 : elle est principalement consacrée aux rediffusions.

¹⁹³⁹ « En Asie centrale, alors que la minorité russe ne représente que 10 % de la population, 75 % des programmes sont diffusés en langue russe. En Lettonie et en Estonie, où la proportion de Russes est d’environ 45 %, les films et programmes sont généralement réalisés en langue nationale et doublés en russe. » Kristian Feigelson, *L’URSS et sa télévision*, op. cit., p. 107.

étatique¹⁹⁴⁰. En effet, la politique linguistique télévisuelle est toujours en faveur du russe : bien que représentées, les langues nationales sont réservées à des programmes sur la musique folklorique ou sur l'industrie locale, tandis que les émissions populaires et les films sont en russe¹⁹⁴¹. La télévision, ainsi que l'affirme la politologue Ellen Mickiewicz, plutôt que de promouvoir les minorités soviétiques, participe surtout à leur russification¹⁹⁴².

Néanmoins, les programmes en langue locale revêtent une importance certaine pour les locuteurs des nationalités, comme l'ont montré les chercheurs qui ont examiné cet aspect. S'il existe peu de sources sur cette question, certains travaux l'abordent plus ou moins directement pour le cas de la Bouriatie et de la Tchoukotka¹⁹⁴³. Il ressort de ces travaux que, en dépit de la direction étatique de ces médias, ils sont à la fois un lieu de préservation des langues menacées par la scolarisation et représentent des opportunités d'emplois pour les locaux autochtones. En effet, si des médias véritablement autochtones émergent seulement à partir des années 1990 comme une nécessité à la suite des mouvements et revendications identitaires autochtones de la seconde moitié des années 1980 (mouvement qui s'est concrétisé dans l'organisation RAIPON issu du 1^{er} Congrès des peuples autochtones du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient en 1990), les expériences des médias autochtones, notamment en Tchoukotka et au Iamal, commencent sous le régime soviétique dans les années 1960¹⁹⁴⁴.

À l'instar des médias des « grands » peuples de Sibérie comme les Bouriates, ces expériences peuvent constituer des opportunités d'emploi¹⁹⁴⁵ ainsi qu'un « tremplin »

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 106-107 ; Melissa Chakars, « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television : programming for children, teens and youth in Buryatia », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016).

¹⁹⁴¹ D'après les calculs de Claude Robert, la proportion de diffusion radiotélévisée des langues tatare et russe en Tatarie en 1976 est de 1 à 16 en faveur du russe. Claude Robert, « Interrogations sur le plurilinguisme en RSFSR », in *Actes du colloque « Cultures et Nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1988, p. 163. Ce désavantage est reproduit dans l'édition, voir *Ibid.* ; Ben Fowkes, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », in Edwin Bacon, Mark Sandle (dir.), *Brezhnev reconsidered*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 68-89.

¹⁹⁴² Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., pp. 6-7 ; voir également Melissa Chakars, *The Socialist Way of Life in Siberia*, op. cit., p. 224.

¹⁹⁴³ Melissa Chakars, « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and télévision : programming for children, teens and youth in Buryatia », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016) ; Galina Diatchkova, « Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples », art. cit., pp. 214-231 ; Michel Perrot, « L'état des médias en Tchoukotka », art. cit.

¹⁹⁴⁴ Voir notamment la tableau des médias (radio et télévision) autochtones des peuples du Nord de la Fédération de Russie établi par Galina Diatchkova, « Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples », art. cit., p. 219. RAIPON est l'acronyme anglais de l'Association des peuples autochtones du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient (Russian Association of Indigenous peoples of the North, Siberia and Far East), en russe : Associaciia korennnyx maločislennyx narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossijskoj Federacii – AKMNSS i DV RF. <http://raipon.info/index.php>.

¹⁹⁴⁵ Plus de 60 % des journalistes et rédacteurs du secteur de la télévision et de la radio en Bouriatie étaient bouriates en 1979, à une époque où les représentants de la nation titulaire ne représentaient que 25 % des

médiatique pour les représentants des « petits peuples », comme c'est le cas pour la Nénète Anastasia Lapsouï¹⁹⁴⁶. Première journaliste autochtone du Iamal et future cinéaste, elle est connue des auditeurs locaux dans les années 1970 en tant que *diktor* (présentatrice) en langue nénète, mais aussi comme reporter (Fig. 90). Cette fonction lui permet de travailler sur des sujets d'actualités classiques, mais aussi sur des thèmes plus spécifiques comme la médecine traditionnelle nénète ou les biographies de héros de son peuple¹⁹⁴⁷. Cependant, le cas de Lapsouï semble constituer une exception et, à la fin de la période soviétique, certains déplorent encore le manque de personnel autochtone dans les médias et, par conséquent, de l'expression de leur point de vue, en Tchoukotka notamment. Cela semble une fois de plus constituer une différence entre « grands » (les Bouriates) et « petits » peuples de Sibérie¹⁹⁴⁸.



Figure 90. La future cinéaste Anastasia Lapsouï, alors première journaliste radio nénète en 1970
Photo parue dans *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 12, 1970

S'il est difficile d'évaluer avec les sources à disposition l'interprétation et la réception des messages médiatiques à destination des diverses nationalités de l'Union¹⁹⁴⁹, on ne peut pas ignorer la persévérance de la télévision soviétique à célébrer la « multinationalité » du pays. C'est le cas avec des émissions telles que *Au sein d'une même famille* (*V sem'e edinoj*), qui

habitants de la RSSA bouriate. Melissa Chakars, « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television », art. cit., p. 4 de l'édition électronique.

¹⁹⁴⁶ Lapsuj Anastasija Timofeevna (1944-). Née au sein d'une famille nomade d'éleveurs de rennes, Lapsuj est scolarisée de force à l'école-internat soviétique alors qu'elle ne parle pas russe. L'événement est si traumatisant qu'elle en perd (provisoirement) la vue. Après des études à l'institut pédagogique de Salexard (1963-1966), elle entre à la radio où elle travaille près de vingt ans. À partir des années 1990, elle coréalise des films documentaires, puis de fiction, avec le Finnois Markku Lehmuskallio. Elle réalise les premières fictions nénètes dans les années 2000 : *Les Sept Chants de la toundra* (*Seitsemän laulua tundralta*, 2000), *La Fiancée du septième ciel* (*Jumalan morsian*, 2004), *Neko, dernière de la lignée* (*Sukunsa viimeinen*, 2010).

¹⁹⁴⁷ V. Arutjunova, « Bol'saja Ob' : Taisija Lapsuj – žurnalistka i diktor », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 12, 1970, pp. 20-23. Bien que l'article présente « Taisija » Lapsuj, il s'agit bien ici d'Anastasija.

¹⁹⁴⁸ Michel Perrot, « L'état des médias en Tchoukotka », art. cit., p. 156.

¹⁹⁴⁹ Dans son article sur les médias en Bouriatie, Melissa Chakars parie sur une variété d'interprétation, mais n'aborde pas plus avant la question. Melissa Chakars, « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television », art. cit.

conforte l'idée d'un « écran de l'amitié [èkran družby]¹⁹⁵⁰ ». Il s'agit de vanter encore et toujours la dimension « nationale par la forme, socialiste par le contenu » de la culture soviétique. C'est ce qui apparaît dans un article signé de deux auteurs de l'émission, È. Vlassova et Iou. Krioutchkov, respectivement rédactrice et réalisateur au sein de la rédaction principale de la propagande de la Télévision centrale [redakcii propagandy CT], et qui, à l'occasion d'un numéro d'*Au sein d'une même famille* sur la Tchoukotka, répète à l'envi comme un mantra le récit des Tchouktches, passés des ténèbres de l'ignorance aux lumières de la connaissance sous sa forme scolaire, lumières apportées par Lénine avec celles du communisme et de l'électricité¹⁹⁵¹.

La Télévision centrale se veut être celle de toutes les nationalités qui forment l'Union, à l'image de la tour de télévision d'Ostankino à Moscou (la plus haute du monde), inaugurée en 1967, et célébrée par la presse comme le triomphe de la technologie socialiste et l'œuvre du peuple soviétique tout entier puisqu'elle est construite avec du matériel et de la main d'œuvre venus de toute l'Union¹⁹⁵². Mais ce rêve d'un empire unifié et harmonieux est contredit par l'apparition dans les années 1970-1980 d'émissions ciblées selon l'âge, le genre, les catégories professionnelles ou encore des tranches de publics disponibles à telle ou telle heure de la journée. L'auditoire que l'on veut uni et réconcilié est de fait de plus en plus segmenté¹⁹⁵³.

Par ailleurs, les émissions qui relèvent du département de propagande, comme *Au sein d'une même famille*, sont loin d'être plébiscitées par le public qui regarde principalement dans l'ordre de popularité : les (télé)films de fiction, les émissions de variétés (du type *La Petite Flamme bleue* [Goluboj ogoněk]) ou de jeux-concours (tel *Le Club des joyeux drilles et débrouillards* [KVN – Klub vesëlyx i naxodčivyx]), les pièces de théâtre, les concerts et les documentaires. En dernière position seulement se situent les actualités et les émissions de type sociétal¹⁹⁵⁴.

La production de téléfilms de fiction sur la thématique des peuples autochtones du Nord s'inscrit donc dans une logique qui vise à insérer la question nationale à la fois dans le format populaire de la fiction télévisée et à s'adresser à un segment de la société clairement identifié et désormais couvert par la télévision grâce à la technologie satellite. Les peuples du

¹⁹⁵⁰ Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, op. cit., p. 108. Feigelson cite d'autres émissions « communes » du même type : *Cultures et Coutumes* ou *L'URSS notre patrie*.

¹⁹⁵¹ È. Vlasova, Ju. Krjučkov, « Učitel' Tatro », *Televidenie i radioveščanie*, n° 2, 1973, pp. 21-23.

¹⁹⁵² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 211.

¹⁹⁵³ Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision*, op. cit., pp. 61-69.

¹⁹⁵⁴ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 270.

Nord soviétique ont droit à « leurs » téléfilms de fiction. Ce sera le cas avec une série de films, *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1970), *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972), *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981) ou encore *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982), tous réalisés par Anatoli Nitotchkine¹⁹⁵⁵ et produits par l'unité de création Èkran. Le premier film de cette série, *L'Ami de Tymantcha*, est tourné en 1969, soit dans la foulée de la mise en service du système satellite *Orbita* qui permet la diffusion des programmes de la Télévision centrale aux confins de l'Union. Ces fictions télévisées sont d'autant plus intéressantes qu'elles peuvent offrir des représentations différentes de celles des films de cinéma. Elles constituent par ailleurs une manière pour le centre de proposer du contenu télévisé adressé à un segment de l'auditoire soviétique situé à la périphérie de l'Union et nouvellement atteint par les ondes grâce à *Orbita*, dans le cas de *Tymantcha*, les Évenks et plus largement les peuples du Nord (Fig. 91).



Figure 91. Le logo d'Èkran en 1970 : la tour d'Ostankino à Moscou émet vers le pays tout entier¹⁹⁵⁶
Capture d'écran, *L'Ami de Tymantcha*

¹⁹⁵⁵ Nitočkin Anatolij Dmitrievič (1932-2001). Opérateur et réalisateur. Voir *infra*.

¹⁹⁵⁶ Traduction du carton : Unité de création « ÈKRAN » * Télévision centrale.

2) *L'Ami de Tymantcha*

A) Un téléfilm pour et sur les téléspectateurs du Nord

a) *Un réalisateur attiré par le Nord : Anatoli Nitotchkine*

Affirmons-le d'emblée : *L'Ami de Tymantcha* est un film important. Il s'agit de la première et, à ma connaissance, de la seule fiction télévisée soviétique en langue évenke tournée avec des acteurs évenks non professionnels. Produite par Èkran en 1969-1970, le film est réalisé par un jeune opérateur devenu réalisateur, Anatoli Nitotchkine, qui se « spécialise » dans les téléfilms sur le Nord.

Anatoli Nitotchkine accomplit l'essentiel de sa carrière à l'unité Èkran. Après un passage réussi à la faculté d'opérateur du VGIK qu'il termine en 1956¹⁹⁵⁷, Nitotchkine commence une carrière prometteuse de chef opérateur à Mosfilm. Son travail sur le film *Serioja* (*Serëža*, 1960), coréalisé par Gueorgui Danelia et Igor Talankine, attire l'attention de la presse¹⁹⁵⁸. Lors de son second film avec Danelia, *Le Chemin du quai* (*Put' k pričalu*, 1962), il tourne à Mourmansk, et « tombe amoureux » du Nord et de ses habitants. Jeune opérateur talentueux, mais désireux de filmer ce qu'il choisit, il se tourne vers la réalisation de documentaires dans un premier temps, avant de se lancer dans la fiction¹⁹⁵⁹. Nitotchkine réalise trois documentaires « d'auteur », c'est-à-dire où il est à la fois réalisateur, opérateur et scénariste : *Les amoureux ont besoin d'œilletons* (*Gvosdiki nužny vlyublennym*, 1964), *Ta Grande Sibérie* (*Tvoja bol'saja Sibir'*, 1967) et *La Rue de l'espoir* (*Ulica nadežd*, 1968)¹⁹⁶⁰, avant d'entrer à Èkran en tant que réalisateur où il officiera jusqu'en 1992. Si le premier film est un portrait de la jeunesse d'Europe aux accents antimilitaristes, les deux derniers pointent dans la direction qui dominera l'œuvre future du réalisateur : le Nord. Le premier est un voyage à travers le Nord et la Sibérie, de Doudinka à la Tchoukotka en passant par Norilsk ;

¹⁹⁵⁷ Avant d'entrer dans l'industrie du cinéma, il travaille brièvement comme correspondant photo pour le journal *Ogonëk* de 1950 à 1951. Dossier personnel étudiant de Nitočkin VGIK 2238.

¹⁹⁵⁸ Anonyme, « Operator Anatolij Nitočkin », *Moskovskaja kinonedelja*, 24 septembre 1961.

¹⁹⁵⁹ « En tant qu'opérateur, il était formidable. S'il était resté dans cette sphère, il serait devenu célèbre, mais la gloire ne l'intéressait pas. Il voulait faire les choses lui-même. L'opérateur doit tourner ce que veut le réalisateur. C'est pourquoi il a commencé, d'abord avec les films documentaires. » Interview avec Ekaterina Lebedeva, veuve d'Anatolij Nitočkin, le 27 septembre 2015. Voir également V. Xotulev, « O raznom, po raznomu », *Moskovskij komsomolec*, 5 mars 1963.

¹⁹⁶⁰ *Sovetskoe kino* relève l'aspect auteuriste de ces films : l'auteur d'un article sur Nitočkin y perçoit la personnalité du réalisateur. L. Golubkina, « Nitočkin – operator, Nitočkin – režisser », *Sovetskoe kino*, n° 1, 1968, pp. 2-3.

le second porte sur les constructeurs d'une ville dans la région de Tioumen¹⁹⁶¹. *Ta Grande Sibérie* se veut un portrait de l'immense « Grand Est » soviétique où cohabitent tous les extrêmes, dans une vision romantique de l'aventure offerte par les grands espaces. La Sibérie et le Nord y sont décrits comme des lieux de diversité, entre industrialisation héroïque et peuples autochtones préservés, ainsi que le reproduit graphiquement l'affiche du film (Fig. 92)¹⁹⁶².



Figure 92. Affiche de *Ta Grande Sibérie* : le Nord entre industrialisation et peuples autochtones.
Affiche du studio Mosfilm, mosfilm.ru

C'est véritablement lors du tournage de *Ta Grande Sibérie* que Nitotchkine le Moscovite découvre le Nord¹⁹⁶³. Issu de la mégapole urbaine soviétique, il peut laisser s'exprimer sa fascination dans son œuvre filmique. Dans un interview tardive pour le journal *Sovetskaja kul'tura*, il raconte l'origine de son intérêt :

Quand j'ai commencé à travailler dans le Nord, [...] ce qui m'a étonné, ce sont les conditions naturelles difficiles et je me suis intéressé aux gens qui vivaient dans ces conditions. Comment vit-on dans le Nord ? Comment vit-on dans le combat permanent avec la nature ? Peu à peu, j'ai compris qu'on ne vit pas dans un combat, mais dans une union avec elle. La nature en elle-même n'est bonne ni mauvaise¹⁹⁶⁴.

Son discours reflète la reconfiguration du rapport humain-nature qui se fait jour à ce moment-là et qui explique aussi l'intérêt que Nitotchkine porte à la thématique des peuples du Nord

¹⁹⁶¹ *Les amoureux ont besoin d'âillots* et *Ta Grande Sibérie* sont conservés au RGAKFD (respectivement RGAKFD 19680 et RGAKFD 20513). Les deux sont produits par Mosfil'm. Je n'ai pu localiser *La Rue de l'espoir*, seul un fragment est visionnable sur YouTube.

¹⁹⁶² Sur la réception de *Ta Grande Sibérie*, voir Evgenij Rabčikov, « Bol'shoe zerkalo », *Izvestija*, 16 décembre 1967 ; Anonyme, « Tvoja bol'saja Sibir' », *Literaturnaja gazeta*, 14 février 1968, p. 7.

¹⁹⁶³ Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

¹⁹⁶⁴ Larisa Jagunkova, « Nadežnye korabli mastera », *Sovetskaja kul'tura*, 29 novembre 1983.

dans son œuvre fictionnelle¹⁹⁶⁵. Car, s'il réalise des films sur d'autres thèmes, il reste associé aux films sur le Nord dans la mémoire des téléspectateurs¹⁹⁶⁶. Pour reconstruire le Nord à l'écran, Nitotchkine puise lui aussi dans le modèle canonique *Nanouk*¹⁹⁶⁷, tout en recherchant la collaboration avec des natifs des régions filmées. On peut voir l'œuvre de Nitotchkine comme une variation sur le Nord qui oscille entre, d'une part, la vision romantique soviétique du Nord et de l'Est (celle du sous-genre « de production ») portée par des documentaires comme *Ta Grande Sibérie* ou des fictions telle que *Dans les vents de la taïga* (*Na tažnyx vetrax*, 1979) et, d'autre part, une rencontre cinématographique avec l'Autre incarnés par les films de fiction sur les peuples du Nord comme *L'Ami de Tymantcha* qui reprend le principe des ethnografictions de « tourner avec » les peuples concernés ou *Les Plus Beaux Bateaux* et *Quand partent les baleines* coécrits avec l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou d'après ses œuvres littéraires (Fig. 93)¹⁹⁶⁸.

Figure 93. Tournages en Tchoukotka de téléfilms de Nitotchkine

(à g.) *Les Plus Beaux Bateaux* (1972) : les acteur K. Kasymjanov et Iou. Koni, et l'opérateur T. Zelma ;
 (à dr.) *Quand partent les baleines* (1981) : l'opérateur V. Broussine et le réalisateur A. Nitotchkine
 Archives personnelles d'Ekaterina Lebedeva

La télévision et l'unité Èkran représentent une opportunité pour le jeune réalisateur Nitotchkine qui n'a pas besoin d'attendre qu'on le laisse gravir lentement les échelons qui mènent à la réalisation, comme c'est le cas dans les studios de cinéma « établis ». La télévision, située plus bas sur la « table des rangs » culturelle soviétique¹⁹⁶⁹, est plus souple et ouverte aux nouveaux venus. Son premier scénario, *Arènto* (qui deviendra *L'Ami de*

¹⁹⁶⁵ Voir le chapitre 6 sur la figure écologique.

¹⁹⁶⁶ « [P]our les téléspectateurs, il est avant tout le chantre du Grand Nord. » *Ibid.* Voir également : N. Privalova, « Drug Tymanči », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 7, 1970, p. iv (encart).

¹⁹⁶⁷ Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

¹⁹⁶⁸ Sur ces films, voir *infra* chapitres 11 et 12.

¹⁹⁶⁹ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*

Tymantcha), coécrit avec un autodidacte du cinéma, Anatoli Bezouglov¹⁹⁷⁰, est proposé à Èkran qui l'accepte en même temps qu'elle laisse Nitotchkine réaliser. Le film, qui raconte l'amitié d'un garçonnet évenk et d'un louveteau, tombe à pic pour la Télévision centrale. En effet, le système satellite *Orbita* permet la diffusion dans les régions du Nord éloignées du centre depuis fin 1967. Le scénario de Nitotchkine et Bezouglov permet de « matérialiser » cette extension de la télévision centrale soviétique à l'ensemble du territoire en proposant un contenu « adapté » à des populations nouvellement touchées par la télévision (le tournage a lieu en 1969 pour une première diffusion en juin 1970¹⁹⁷¹ ; il est donc probable que Nitotchkine et Bezouglov aient proposé le scénario dans le courant de l'année 1968). Et ce, d'autant plus que l'auteur du film, fort de son expérience documentaire, souhaite tourner sur place avec des acteurs locaux non professionnels en accord avec la logique d'authenticité portée par le Dégel¹⁹⁷².

b) Tymantcha et son ami le loup : du « sauvage » dans la « civilisation »

La première fiction de Nitotchkine, *L'Ami de Tymantcha*, raconte l'histoire de l'amitié entre le jeune garçon évenk Tymantcha et un loup. L'animal, encore bébé, est offert à l'enfant par son père au retour d'une chasse où il a tué la mère louve. Tymantcha le baptise Aïavrik et le domestique tant bien que mal. Les deux amis sont vite inséparables, mais le loup se heurte à l'hostilité des habitants du village, que ce soit à l'école, au cinéma ou lors d'une course de traîneaux. La mère de l'enfant donne le loup à une équipe de géologues travaillant sur un chantier proche, mais, à la vue du désarroi qui s'empare de Tymantcha séparé de son ami, elle le lui rend. Après plusieurs incidents, dont la mort d'un chien, le père de l'enfant prend la décision de tuer la bête. Il ne peut cependant s'y résoudre et laisse le loup s'enfuir. Trois ans plus tard, alors que Tymantcha est attaqué par une meute de loups dans un lieu isolé, Aïavrik reconnaît son ami et se sacrifie pour lui sauver la vie.

À travers cette histoire d'amitié entre un enfant et un animal, le film déplace le motif de l'enfant autochtone figurant la part *sauvage* de l'humanité vers la figure du loup. Le thème principal qui traverse le film est en effet celui de la domestication de la bête sauvage et de la troublante similarité entre le chien (domestique) et le loup (sauvage). Le film déforme la figure de l'« enfant de la nature » incarné par l'autochtone du Nord, figure exprimée par le

¹⁹⁷⁰ Bezuglov Anatolij (?-?). Juriste de formation, Bezuglov s'est frayé un chemin dans l'industrie cinématographique en se faisant embaucher à Mosfil'm comme assistant. Il est par ailleurs voisin et ami de Nitočkin.

¹⁹⁷¹ À 19 h sur la 1^{re} chaîne. Voir la liste des diffusions des téléfilms en annexe.

¹⁹⁷² Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015.

cinéma parfois de manière littérale comme dans *Le Chien sauvage dingo* de Iouli Karassik. Dans ce dernier film, le personnage de l'enfant autochtone, qui incarnait l'étape de l'enfance de l'humanité, était périphérique, utilisé uniquement pour figurer l'enfance que devait quitter l'héroïne¹⁹⁷³. Dans *Tymantcha*, le personnage de l'enfant autochtone est au centre. Et, cette fois, c'est lui qui endosse les habits du « domesticateur », celui qui « civilise » le loup arraché à l'état sauvage.

À contresens de la tendance cinématographique de la même période qui est de montrer des autochtones proche de l'état de nature, le film offre une vision des Évenks parfaitement soviétisés : les personnages vivent dans un village aux maisons de bois bien alignées (Fig. 94) ; le père de Tymantcha est vétérinaire et travaille avec des tubes à essai, ce qui signale son « évolution » du stade d'éleveur nomade à celui de travailleur scientifique tout en restant dans le même domaine ; les bêtes à fourrure sont élevées en cage et non plus chassées ; les festivités sont célébrées sur le mode soviétique (courses de traîneaux) hors de tout contexte culturel autochtone.



**Figure 94. Un village évenk parfaitement soviétisé (à g.)
perturbé par l'introduction du « sauvage » dans la « civilisation » (à dr.)**
Captures d'écran, *L'Ami de Tymantcha*

Ces images du progrès soviétique appliqué aux autochtones sont entrecoupées de séquences à caractère plus « ethnographique », telles la scène du mariage évenk avec chants et danses ou celle de la capture des rennes au lasso lors du rassemblement dans le corral. Décrit ainsi, le film rappelle ceux de l'époque stalinienne, qui mettaient en scène la mission soviétisatrice accomplie. En réalité, *L'Ami de Tymantcha*, par l'utilisation d'une trame narrative centrée autour de la domestication et de l'acceptation du loup dans l'espace domestique, interroge sans cesse les notions de « sauvage » et de « civilisé ». Tout l'intérêt de

¹⁹⁷³ Sur ce film et cette figure, voir le chapitre 6.

l'œuvre réside dans le déplacement de cette question vers l'animal : les personnages issus des peuples du Nord ne sont plus représentatifs d'un hypothétique état sauvage de l'humanité face aux *Loutchas* civilisés, mais sont désormais porteurs de la civilisation face à la figure du sauvage incarné par l'animal.

L'introduction du loup sauvage dans l'espace domestique ne se fait pas sans heurts (il mord Tymantcha à plusieurs reprises, met la maison sens dessus dessous [Fig. 94], effraie les rennes rassemblés au corral, réduisant à néant les efforts des éleveurs, etc.) et provoque des oppositions au sein de la microsociété que constitue le village (certains habitants, petits et grands, exigent son expulsion). Un dialogue au début du film résume le dilemme provoqué par l'inadéquation du sauvage et du domestique : « — Un loup n'a rien à faire dans une maison », dit la mère de Tymantcha lorsque le loup est introduit dans la maison. « — Alors, il faut le tuer », répond le père. Seul le petit garçon arrive à trouver un terrain d'entente avec la bête. Il parvient à le domestiquer (joue avec lui, lui fait porter son cartable sur le chemin de l'école). Mais, en dépit de tous ses efforts, le loup est rejeté hors de la communauté « domestique ». Suite à la victoire de Tymantcha et Aïavrik lors de la course de traîneaux à chiens, les habitants du village se déchirent : un loup domestiqué est-il l'égal d'un chien ? La question est résolue par la négative et le père de Tymantcha est contraint de se séparer de la bête inexorablement sauvage et dont la domestication sera toujours remise en doute.

Les deux personnages centraux, l'Évenk Tymantcha et le loup Aïavrik, sont figurés comme appartenant à un entre-deux nature/culture dans lequel ils entretiennent une relation épanouie, mais seulement à l'écart des autres humains ou animaux. Le film contient plusieurs séquences où s'exprime l'harmonie entre l'enfant autochtone et le loup. L'amitié indiquée par le titre n'existe cependant que dans cet entre-deux. Comme Aïavrik a besoin de Tymantcha pour échapper à un lynchage dans la cour de l'école (où les enfants organisent spontanément une « battue »), Tymantcha a besoin d'Aïavrik et de sa part sauvage (sa mère le reprend aux géologues quand elle comprend que le bonheur et l'épanouissement de son fils dépend de la compagnie du loup). Mais l'un comme l'autre sont inadaptés au monde de l'autre (Aïavrik dans le monde des humains où on le rejette et Tymantcha dans le monde des loups où il échappe de peu à la mort). En ce sens, le film participe à la tendance marquée du cinéma soviétique qui construit l'enfant comme un être ontologiquement seul et qui ne peut trouver de place dans la société, à l'image du célèbre personnage animé Tchebourachka (lui [elle ?])

aussi à mi-chemin entre animal et humain)¹⁹⁷⁴. L'originalité de *Tymantcha* est que chacun des deux, Tymantcha et Aïavrik, le civilisé et le sauvage, a besoin de l'autre pour vivre, au sens propre comme au figuré : dans le monde des humains, Tymantcha sauve la vie d'Aïavrik, plusieurs fois menacé d'être tué (dans la cour de l'école, au campement d'été), tandis que, dans le monde des animaux, Aïavrik sauve le jeune garçon des loups en donnant sa vie dans une bataille à mort pour défendre son ami humain.

c) Une réflexion sur la modernité soviétique ?

Un fragment synthétise la problématique posée par le film : il s'agit de la séquence de la séance de cinéma. Dans cette scène clé, les habitants du village se rassemblent au club pour assister à la projection d'un film. Sur l'écran défilent les images d'une bande d'actualités reconstituées du ciné-journal *La Sibérie orientale (Vostočnaja Sibir')*. La voix-off du ciné-journal se félicite de ce que les Évenks « remplissent le plan à 110 % », tandis que les images reprennent le motif du commerce équitable (échange de fourrures contre le progrès soviétique). Dans une mise en scène qui rappelle la scène du cinéma des *Gens de la forêt*, les spectateurs autochtones dans la salle se voient à l'écran (Fig. 95).



Figure 95. Au cinéma, les spectateurs autochtones se voient à l'écran
Captures d'écran, *L'Ami de Tymantcha*

En faisant des personnages autochtones à la fois les objets et les spectateurs du film, le film illustre la mission de modernisation/soviétisation de l'URSS envers les peuples du Nord d'une manière classique. Ils sont figurés comme intégrés à la société soviétique des deux côtés de l'écran : simultanément objets filmés et spectateurs modernes. Je rappellerai ici que, par le biais de ce dispositif scénique autoréflexif mis en place dès *Les Gens de la forêt*, le

¹⁹⁷⁴ Birgit Beumers, « Comforting creatures in children's cartoons », in Marina Balina, Larissa Rudova (dir.), *Russian Children's Literature and Culture*, New York, Routledge, 2008, pp. 153-171 ; sur Čeburaška (quatre films entre 1969 et 1983), voir également Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, op. cit., p. 179.

cinéma entend représenter l'enjambement des millénaires censé avoir été accompli par les peuples du Nord sous le régime soviétique. Dans le cas de *Tymantcha*, la scène, qui illustre à merveille la rhétorique de la mission accomplie, entre en résonnance avec le nouveau média et exprime la fonction réflexive du téléfilm : offrir une image de soi aux peuples du Nord au sein de la télévision multinationale soviétique¹⁹⁷⁵. La séquence, par le biais de la mise en scène de la séance de cinéma, accomplit la promesse du téléfilm *Tymantcha* et de la diffusion *via Orbita*.

Mais la réflexivité figurée est détournée par l'irruption du *sauvage* dans cette scène établie du régime de représentation soviétique. En effet, le petit Tymantcha, devenu inséparable du loup Aïavrik, l'emmène au cinéma. Le sujet d'actualités qui suit celui des Évenks remplissant héroïquement le plan est consacré aux problèmes posés par les loups dans les troupeaux de rennes et montre la façon dont on résout la question en abattant les bêtes depuis un hélicoptère. Face à ces images, Aïavrik, le loup domestiqué — donc devenu lui aussi spectateur moderne — réagit en hurlant, ce qui provoque l'interruption de la séance et l'arrêt du film (Fig. 96).



Figure 96. Au cinéma, Tymantcha et son ami le loup (à dr.), devenu spectateur de sa mise à mort (à g.)
Captures d'écran, *L'Ami de Tymantcha*

La deuxième partie de la séquence dédouble la scène réflexive du cinéma en la détournant de son sens premier. Si la première partie offrait l'image heureuse et idéale de la modernisation/soviétisation des peuples du Nord illustrée par le cinéma, la seconde partie de la séquence se pose en contrepoint total. Le motif est dédoublé, positionné comme face à un miroir déformant : on passe d'une mise en scène de la modernité soviétique heureuse à celle d'une mise à mort implacable pour les nécessités de cette même modernité. Les loups sur

¹⁹⁷⁵ Il faut rappeler que le ciné-journal qui sert à cette mise en scène, *La Sibérie orientale*, est produit par le studio de Sibérie orientale de chroniques documentaires dont le rayon d'action inclut l'Évenkie et donc s'adresse, parmi son public, aux populations du Nord et de l'Est de la Sibérie.

l'écran de cinéma, par la conservation de leur état sauvage, sont une menace pour les rennes domestiqués (et l'accomplissement du plan) et, par conséquent, sont violemment éliminés du champ. Le film ne se prive pas de montrer la traque et les bêtes abattues à l'aide de nombreux plans en un montage parallèle, ce qui accentue encore la violence de la scène (on peut par ailleurs s'en étonner dans un film destiné aussi à un public enfantin). La séquence illustre le dialogue prononcé par les parents de Tymantcha au début du film et cité plus haut : l'animal n'a pas sa place au sein de l'espace domestique/civilisé et il doit être tué.

Est-ce aller trop loin dans l'analyse et l'interprétation du film que de voir dans cette séquence du cinéma une interrogation sur l'efficacité et la fonction de la soviétisation des peuples du Nord ? Je ne le crois pas, car le film juxtapose dans la séquence ces deux scènes à la signification opposée : l'une qui illustre la soviétisation, et donc la « civilisation », des peuples du Nord ; et l'autre l'élimination des loups considérés trop sauvages, la suppression de tout ce qui est indompté pour assurer la domestication sans faille de l'espace soviétique. D'un côté, les Évenks sont mis en scène comme doublement modernisés : spectateurs qui se regardent à l'écran intégrés à l'espace social soviétique. De l'autre, le loup-spectateur se voit impitoyablement mis à mort et rayé du champ de vision. On note à ce propos que l'hélicoptère utilisé pour tirer les loups renvoie à celui qui intervient plus tard dans le film pour livrer des marchandises (à l'instar du bateau d'*Igdenbou* ou d'*Alitet*) et secourir les malades pour les transporter à l'hôpital. C'est toute l'ambivalence de la mission soviétisatrice qui est interrogée ici. Étant donné que le film tout entier est un questionnement sur la limite instable entre le sauvage et le domestiqué, on peut dérouler un fil qui prolongerait l'interrogation sur l'état de civilisation apportée par l'Union soviétique aux peuples du Nord. De cette façon, *L'Ami de Tymantcha* apparaît finalement comme un film de son temps où s'exprime le regret d'un monde autochtone « sauvage » perdu par la « civilisation ». Mais le téléfilm exprime ces remords d'une manière originale par rapport aux représentations cinématographiques en approfondissant la figure de l'« enfant de la nature » et en soulignant son association constante avec son ami le loup. On remarque d'ailleurs que, dans la séquence du cinéma, les deux amis sont isolés des autres spectateurs par le cadre, réaffirmant leur solidarité et leur non-appartenance au reste de leur société (Fig. 96).

L'examen du scénario révèle que, dans sa version initiale, le film mettait l'accent plus fortement sur l'identification possible des humains (personnages et téléspectateurs) avec le

loup¹⁹⁷⁶. Et tout d'abord dans cette séquence du cinéma où, à l'issue du sujet d'actualités sur l'élimination des loups, le hurlement d'Aïavrik, qui réintroduit le sauvage dans la salle de cinéma moderne, aboutit à l'interruption de la séance. Le projectionniste veut expulser Tymantcha et Aïavrik, mais un spectateur (le géologue, futur acquéreur du loup) s'interpose, arguant du caractère « pacifique » — comprendre « domestiqué » — du loup. Dans le scénario, le « défenseur » du loup dit plus franchement au projectionniste : « Si on te tirait dessus comme ça, tu ne l'oublieras pas¹⁹⁷⁷. » D'autres moments indiquent que le loup a d'abord été pensé comme un personnage avec lequel le spectateur pouvait s'identifier, notamment à l'aide de la mise en scène de la subjectivité de l'animal : sa vision de certains objets sous un jour fantastique, qui devait être rendue par la déformation de l'objet à l'image, ou bien son écoute des réprimandes du méchant qui exige son expulsion et lui casse les oreilles, inconfort rendu par le biais d'un bruit désagréable¹⁹⁷⁸. La raison de la non inclusion de ces plans reste inconnue. Cependant, bien que l'identification avec le loup soit atténuée dans le produit final, l'existence de ces plans non tournés confirme l'effort du film à vouloir exprimer le point de vue du loup et surtout à permettre au spectateur de s'identifier avec la bête *sauvage*.

En somme, si le film donne *a priori* une image des Évenks parfaitement soviétisés et modernisés, c'est pour mieux mettre à distance le motif de la modernisation soviétique. *L'Ami de Tymantcha* ne fait pas que recouvrir d'un vernis national ce motif de la modernisation et de la civilisation, il le déplace pour faire des Évenks, peuple du Nord que l'Union soviétique se félicite d'avoir fait entrer dans la civilisation et le progrès, les garants de la civilisation face au *sauvage* représenté par le loup. Il n'est bien sûr pas anodin que ce soit le peuple évenk, un des peuples du Nord, qui soit choisi pour illustrer cette réflexion sur la limite floue entre « sauvage » et « civilisé », les peuples du Nord, rappelons-le, étant pensés à l'échelle de l'Union comme les plus « arriérés » et les plus proches d'un hypothétique état primitif de l'humanité. Le film réaffirme cette position soviétique s'il en est, mais, par le biais de l'association entre Tymantcha et Aïavrik, dont l'amitié n'est possible que dans cet entre-deux nature/culture que j'ai déjà évoqué, il propose aussi une réflexion sur la modernisation en accord avec la redécouverte du discours de l'authenticité si profondément associé au Dégel. Le film plaide à sa manière pour un certain relâchement de la planification, du contrôle et de

¹⁹⁷⁶ Režissërskij scenarij « Arënto [Drug Tymanči] », 1969. Archives personnelles de Timur Zel'ma, chef opérateur. Je le remercie ici chaleureusement de m'avoir transmis ce document.

¹⁹⁷⁷ *Ibid.*, plan 289 [feuillet non numéroté].

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*, plans 123 et 87.

la maîtrise de soi et invite à une réintroduction du spontané et du *sauvage*, autant de valeurs véhiculées par l'image des peuples du Nord. Le retour du recours à des acteurs non professionnels va dans ce sens : à la fois dans la logique du discours de l'authenticité et de la sincérité prônée par la réorganisation des valeurs suite au Dégel ; et, en termes de pratiques, retourne « aux sources » du cinéma soviétique multinational avant la reprise en main stalinienne et autoritaire au début des années 1930¹⁹⁷⁹.

B) Réappropriation et *empowerment* autour d'une fiction télévisée en langue évenke

a) Un succès de télévision qui renoue avec les méthodes ethnografictionnelles

L'Ami de Tymantcha est aussi un film important par son mode de fabrication : le film est en langue évenke et met en scène des acteurs évenks non professionnels, recrutés sur place. Le scénario, par contre, n'est pas l'œuvre d'Évenks. Il a été écrit par Nitotchkine et Bezouglov à Moscou, sans qu'ils s'appuient sur une autre source que leur imagination. En ce sens, le carton qui ouvre le film et qui proclame que ce dernier se base sur « une histoire qu'on raconte souvent dans le Nord » est une affabulation (peut-être destinée à renforcer la dimension d'authenticité du film ?)¹⁹⁸⁰. Cependant, le film, bien qu'écrit et réalisé par une équipe *loutcha*, reprend un mode de fabrication qui rejoint celui des ethnografictions de la fin des années 1920. Les acteurs sont tous des non-professionnels évenks (la nationalité des personnages du film) recrutés sur place. Le personnage de Tymantcha est interprété par un écolier de 11 ans, Sacha Barbasionok¹⁹⁸¹ ; le rôle du père est tenu par Vladimir Syngalaev qui travaille alors à la chaufferie de la maison de la Culture du *rajon* de Baïkit en Évenkie ; la mère est interprétée par Zinaïda Pikounova¹⁹⁸², jeune cadre autochtone alors en poste au comité de district du Parti [*okružkom partii*] du *rajon* de Tougouso-Tchoun ; le méchant Gouktchantchou est incarné par Afanassi Khromov, un chanteur évenk connu localement.

¹⁹⁷⁹ Voir à ce propos les chapitres 5 et 9.

¹⁹⁸⁰ Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015. Au départ, Nitočkin et Bezuglov ont le projet d'écrire un livre pour enfants. Nitočkin a en effet déjà coécrit avec Timur Zel'ma (par ailleurs son demi-frère) un livre de la sorte sur Mosfil'm : *Les Aventures de Kolia au studio de cinéma* (Anatolij Nitočkin, Timur Zel'ma, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965). Mais le second projet éditorial n'aboutit pas et devient le scénario qu'on connaît. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

¹⁹⁸¹ Barbasenok exerce aujourd'hui la profession de chasseur. Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 83.

¹⁹⁸² Pikounova Zinaïda Nikolaevna (1941-). Philologue évenke et spécialiste de la culture et du peuple toungouses [*tungusoved*]. Voir *infra*.

Appliquant de manière littérale le discours de l'authenticité, le film fait incarner le personnage du docteur par Nikolaï Kaplin, médecin principal de l'hôpital du secteur, et celui de la maîtresse d'école par Klavdia Kouchnikova, enseignante à l'école locale. Pour la scène du mariage, l'ensemble folklorique évenk *Osiktakan* (« petite étoile ») est recruté. Le film mobilise également les habitants des villages de Nidym et Sourinda dans le territoire de Krasnoïarsk où il est tourné (Fig. 97)¹⁹⁸³.



Figure 97. Tournage de *L'Ami de Tymantcha* :
Nitotchkine (à g.) dirige deux jeunes acteurs non professionnels évenks
 Photo parue dans *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003

Comme c'était le cas dans les ethnografictions, le réalisateur s'adjoint les services d'une consultante pour les questions évenkes : la pédagogue Nadejda Salatkina¹⁹⁸⁴. Pour trouver ses acteurs, Nitotchkine s'adresse au premier secrétaire du comité de district du PCUS, qui n'est autre que l'historien évenk Vassili Ouvatchan¹⁹⁸⁵. Celui-ci accepte le principe d'un tournage avec les habitants du district. Il met alors Nitotchkine en contact avec Zinaïda Pikounova, qui travaille au sein du comité, pour assister l'équipe. Son rôle, j'y reviendrai, sera déterminant.

Ces efforts sont récompensés par la réception positive du téléfilm par les téléspectateurs¹⁹⁸⁶. La situation est la même en ce qui concerne la presse qui note dans les

¹⁹⁸³ Il s'agit de V. Kaplin, A. Branat, A. Voronin, A. Mezeinin, Ja. Mežanz, V. Salatkin, V. Pikunov, V. Suprjaga.

¹⁹⁸⁴ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », art. cit., p. 80.

¹⁹⁸⁵ Sur ce dernier, voir le chapitre 5.

¹⁹⁸⁶ Le rapport sur le courrier des téléspectateurs note que *L'Ami de Tymantcha* a reçu des avis positifs mais ne donne aucun détail quant au contenu de ces lettres ni même leur nombre. Obzor pisem telezritelej za april'-dekabr' 1970. GARF R-6903/10/103/43ob. Sur le courrier des téléspectateurs et son traitement, voir le chapitre 11.

quelques articles consacrés au film le surcroît d'authenticité apporté à celui-ci par ces non-acteurs ethniques en plein accord avec la revalorisation des valeurs de sincérité à ce moment-là¹⁹⁸⁷. Max Polianovski, dans un article sur le film qui, en toute logique, a attiré son attention, remarque que le seul « Moscovite » du casting est le loup, Sultan de son vrai nom, finalement le seul « acteur » professionnel de la distribution. Ancien promoteur des films de Litvinov, Polianovski juge le film intéressant du point de vue ethnographique : il ne s'agit cependant plus d'un mode de vie exotique et sur le point de disparaître, mais du nouveau mode de vie et des nouvelles coutumes évenks, le mode soviétique [*po-novomu, po-sovetskij*]¹⁹⁸⁸. Il faut souligner que la presse, si elle s'intéresse à la méthode de tournage et particulièrement aux scènes avec le loup, reste totalement imperméable au discours du film sur la problématique sauvage/domestiqué qui forme pourtant la colonne vertébrale de l'œuvre.

Le film est un succès de télévision : il est diffusé 14 fois entre 1970 et 1984, dont trois fois pour la seule année 1970¹⁹⁸⁹. Le film constitue une valeur sûre de l'écran bleu et, bien qu'il ait été pensé comme un film pour enfants¹⁹⁹⁰, il n'est pas affiché comme tel dans les programmes TV, mais présenté en tant que « film en couleurs », encore une rareté à la télévision soviétique¹⁹⁹¹. Une projection a lieu à la Maison du cinéma de Moscou en présence de l'équipe du film à l'été 1970. Le film y est présenté entre autres à Sophia Loren, la star internationale alors de passage à Moscou et à son mari, le producteur Carlo Ponti, qui l'achète pour une diffusion télévisée en Europe¹⁹⁹². Enfin, *L'Ami de Tymantcha* reçoit la Nympe d'or, premier prix du festival international de téléfilms de Monte-Carlo où il est remarqué par le réalisateur italien Vittorio de Sica¹⁹⁹³. S'il est oublié des histoires du cinéma, en partie à cause

¹⁹⁸⁷ N. Privalova, « Drug Tymanči », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 7, 1970, p. iv (encart) ; S. Ikonnikova, « Mal'čik i volk », *Komsomol'skaja Pravda*, 4 novembre 1970. Seul le critique de *Sovetskaja kul'tura* trouve à redire sur l'intégration du matériau « documentaire » (les acteurs) à la fiction. I. Rudèn, « Urok dobroty », *Sovetskaja kul'tura*, 4 juillet 1970. Sur la question du discours de l'authenticité dans le cinéma après le Dégel, voir le chapitre 9.

¹⁹⁸⁸ Maks Poljanovskij, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », *Krasnojarskij rabočij*, 1^{er} juillet 1970. Rappelons que Poljanovskij a beaucoup œuvré pour faire connaître les films de Litvinov en son temps de gloire. Il est logique qu'un film comme *L'Ami de Tymantcha*, qui reprend un mode de fabrication proche de celui de Litvinov, l'ait intéressé.

¹⁹⁸⁹ Voir le tableau des diffusions du film en annexe. J'ai comptabilisé 14 diffusions sur les chaînes nationales en dépouillant les programmes TV imprimés dans la *Pravda* ou les *Izvetija* à partir d'une liste fournie par le Gosteleradiofond, qui détient les archives films de la Télévision soviétique. Je tiens ici à remercier Irina Igonina du Gosteleradiofond pour son aide.

¹⁹⁹⁰ Anatolij Aleksin, « Televidenie i deti », *Pravda*, 20 novembre 1971.

¹⁹⁹¹ Les premières transmissions régulières en couleurs datent de 1967, mais l'intégralité des programmes de la Télévision centrale en couleurs n'est effective qu'à partir de 1977, M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR*, op. cit., pp. 100 ; 115. *L'Ami de Tymantcha* cesse d'être présenté comme programme en couleurs en 1978. Voir le tableau des diffusions du film en annexe.

¹⁹⁹² Maks Poljanovskij, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », art. cit.

¹⁹⁹³ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », art. cit. p. 85.

de son statut de téléfilm et de film pour enfants, il fait pourtant partie des souvenirs d'enfance de nombreux téléspectateurs qui restent toutefois incapables de citer les noms de ses auteurs¹⁹⁹⁴.

Mais il est un endroit où le film possède un statut particulier : l'Évenkie.

b) Un film en langue évenke : l'apport de la philologue évenke Zinaïda Pikounova

Bien qu'écrit et réalisé par une équipe moscovite, *L'Ami de Tymantcha* est un film qui a bénéficié de l'influence des Évenks qui ont participé au tournage, en particulier Zinaïda Pikounova, future philologue de la langue évenke et militante du mouvement revivaliste autochtone (Fig. 98)¹⁹⁹⁵.



Figure 98. La future philologue et activiste Zinaïda Pikounova dans le rôle de la mère de Tymantcha
Capture d'écran, *L'Ami de Tymantcha*

Contactée par Nitotchkin sur les conseils d'Ouvatchan, Pikounova, alors jeune cadre locale du Parti, n'est pas seulement actrice sur le tournage : elle est chargée de traduire le scénario en évenk et son influence aura des conséquences sur le produit filmique final, tout comme le film aura des répercussions inattendues sur son destin. *L'Ami de Tymantcha*, film qui lui doit beaucoup, constitue en effet une sorte de « moment » déclencheur dans la vie de Pikounova. L'espace du film, tourné en collaboration avec les autochtones, devient un espace

¹⁹⁹⁴ « On me demandait ce que faisait mon père, [je répondais :] il est réalisateur. Qu'a-t-il tourné ? [...] J'étais toujours *L'Ami de Tymantcha* et on me répondait très souvent : "On a grandi avec ce film, on l'a vu dans l'enfance." [...] Les gens ne connaissent pas le réalisateur, personne ne le connaît. Mais le sujet... » Interview avec Anastasija Nitočkina, fille d'Anatolij Nitočkin, le 27 septembre 2015.

¹⁹⁹⁵ Zinaïda Pikounova n'était pas disponible pour un entretien lors de la rédaction de cette thèse. Je la remercie néanmoins de m'avoir indiqué les articles de presse régionale évenke sur sa carrière politique, pédagogique et cinématographique.

non seulement négocié, mais aussi d'affirmation et de réappropriation de sa culture pour les Évenks qui ont participé au tournage, ainsi que d'*empowerment* pour Pikounova¹⁹⁹⁶.

Née dans le village évenk de Techmdalsk, Pikounova, à l'issue de ses études, travaille quelques temps au tchoum rouge de Mourotaï où elle voyage à travers la taïga pour enseigner la lecture aux éleveurs de rennes nomades et distribuer des livres. Après un passage à l'Institut Herzen de Leningrad entre 1961 et 1966, elle rentre diplômée de russe et de littérature et enseigne à l'école primaire en Évenkie. Parallèlement, elle entame une carrière politique au comité exécutif local [*okrispolkom*], puis devient première secrétaire du comité régional du Komsomol, avant d'être nommée spécialiste au département d'agitation et de propagande du comité régional du PCUS [*OK KPSS*]¹⁹⁹⁷. C'est à ce moment-là que Nitotchkine la contacte. Au départ chargée d'assister le réalisateur pour le casting, elle obtient un des rôles principaux et est chargée de traduire en évenk le scénario, initialement écrit en russe et dont la traduction n'était pas prévue. C'est en effet une fois sur place que le script doit *s'adapter* à ses interprètes évenks. Comme le rapporte Pikounova dans une interview tardive pour *Severnnye prostori*, un magazine local :

Le scénario a dans un premier temps été écrit en russe, mais, pendant le tournage, tout était mou [*vjalo*], sans entrain, on sentait une certaine gêne. Les acteurs, je le rappelle, étaient non professionnels. On a alors décidé de faire une traduction en urgence. Cependant, chaque acteur évenk prononçait involontairement ses dialogues [en évenk] : « *Minngi Ajavrik, so ajakakun !* [Mon Ajavrik, comme tu es mignon]. » Alors, l'idée m'est venue, à moi et à d'autres participants : « Peut-être qu'on pourrait parler en langue maternelle ? » À cette époque, tous les Évenks, vieux comme jeunes, pouvaient encore parler couramment la langue de leurs ancêtres. On a essayé. Et ça a marché¹⁹⁹⁸ !

La rencontre entre les acteurs évenks et le scénario rend le film unique. Au départ simple procédé destiné à faciliter le travail actoral, le jeu en langue maternelle s'impose au film lui-même. Le procédé fonctionne si bien que Nitotchkine conserve les dialogues

¹⁹⁹⁶ Sur la notion d'*empowerment*, voir *infra*.

¹⁹⁹⁷ Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4.

¹⁹⁹⁸ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 85. Je n'ai pas réussi à trouver d'informations sur le magazine *Severnnye prostory* outre le fait qu'il est édité en Évenkie. L'article m'a été transmis par la journaliste Marina Nemtuškina, sur les conseils de Zinaïda Pikounova. Je les remercie toutes les deux. Voir également Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », in Erich Kasten (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, pp. 129-130.

enregistrés en évenk pour la version finale¹⁹⁹⁹. Précisons dès à présent que ce changement linguistique n'a rien d'évident à ce moment et ce, pour deux raisons : les films de fiction sont, rappelons-le, diffusés en russe à la télévision²⁰⁰⁰ ; par ailleurs, la langue évenke n'est pas enseignée en URSS, je reviendrai sur ce point.

Le film est diffusé en évenk à la télévision, accompagné d'une *voice-over*²⁰⁰¹ en russe. Le texte russe est déclamé par la présentatrice [*diktor*] Valentina Leontieva, extrêmement connue et appréciée en URSS à l'époque, affectueusement surnommée « *tiotia Valia* [*tětja Valja*] » par son public²⁰⁰². Par la juxtaposition des deux voix, celle « exotique » des acteurs évenks et celle familière de *tiotia Valia*, le film crée un lien qui permet de s'adresser la fois aux téléspectateurs autochtones d'Évenkie et des autres régions du Nord ainsi qu'à tous les téléspectateurs soviétiques, dans la logique d'intégration des différentes nationalités à la « supranation télévisuelle » soviétique. Cependant, la voix de Leontieva est toujours décalée, de façon à laisser entendre les dialogues évenks (dont le volume sonore n'est pas atténué), et certains dialogues non essentiels à la compréhension de l'action ne sont pas traduits du tout. Ce procédé permet à ceux qui ne parlent pas l'évenk d'entendre la musique de la langue et à ceux qui la comprennent d'écouter *leur* langue à la télévision pansoviétique. Dans les deux cas, le moyen technique choisi donne une visibilité (ou plutôt une *audibilité*) à la langue évenke quasi unique dans le paysage audiovisuel soviétique²⁰⁰³.

Dans l'ensemble multinational soviétique, de nombreuses langues coexistent et le pouvoir a toujours affirmé sa volonté de ne pas les opprimer. Cependant, en l'absence de modalités réelles d'application, l'égalité des langues reste illusoire et la hiérarchie linguistique suit celle des unités administratives nationales²⁰⁰⁴. Depuis la généralisation du son au cinéma,

¹⁹⁹⁹ La plupart des dialogues du film sont tournés en son synchrone. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015. Certains rôles sont doublés à Moscou par un autre Évenk, Vasilij Čepalov, alors étudiant à la haute école du Parti. Natalija Spiridova, « *Fil'm-ljubov'* », art. cit., p. 83.

²⁰⁰⁰ Ellen Propper Mickiewicz, *Split signals*, op. cit., p. 7.

²⁰⁰¹ La *voice-over* désigne une traduction sous la forme d'une voix off (d'un personnage n'apparaissant pas à l'écran) diffusée par-dessus le son original. « Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle », *L'Écran traduit*, Hors-série n° 2, 2014, p. 43.

²⁰⁰² Leont'eva Valentina Mixajlovna (1923-2007). Elle présente des émissions populaires telles que *Du fond du cœur* (*Ot vsej duši*) ou le programme pour enfants *Bonne nuit, les petits* (*Spokojnoj noči, малыši !*). F. Razzakov, dans son histoire de la télévision soviétique, la classe numéro un parmi les stars du petit écran. Fedor Razzakov, *Gibel' sovetskogo TV. Tajny televidenija: ot Stalina do Gorbačëva 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009, pp. 116-138. En russe, le terme *tětja* désigne, dans le champ sémantique de la famille, la tante et également, dans le vocabulaire enfantin, toute personne adulte de sexe féminin. Je choisis ici de ne pas traduire et de transcrire « *tiotia* » pour insister sur le caractère affectueux du terme. Sur la relation d'intimité du public et des *diktor*, voir Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 240-243.

²⁰⁰³ Comme autre exemple de cette pratique, voir le cas de *Quand partent les baleines*, analysé au chapitre 12.

²⁰⁰⁴ Ceci est encore plus vrai en RSFSR où la russification prend le dessus suite aux révisions de la politique nationale de 1932 et aux réformes de 1958-1959 pour la liberté de choix de la langue d'enseignement qui donnent la faveur au russe, seule véritable langue de la mobilité sociale. Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le

la question linguistique se pose avec acuité au sein d'un pays qui n'a de cesse d'afficher sa « multinationalité²⁰⁰⁵ ». En vain, car les difficultés organisationnelles et financières, aggravées par les révisions de la politique des nationalités après 1932, font du doublage et du sous-titrage dans les langues de l'Union des pratiques marginales, en particulier à l'intérieur de la RSFSR²⁰⁰⁶. Par ailleurs, concernant les peuples de Sibérie, ces pratiques restent réservées encore une fois aux « grands » peuples dotés d'une république autonome, tels les Iakoutes qui bénéficient de certains films sous-titrés et/ou doublés dans leur langue²⁰⁰⁷. Bien que tourner les films « nationaux » en langue nationale permette en théorie de matérialiser le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu » sans présenter *a priori* de danger « idéologique » (c'est-à-dire nationaliste²⁰⁰⁸), les films à thème national, hors des productions des républiques socialistes, sont distribués en russe (si besoin en doublant les acteurs nationaux parlant la langue de Pouchkine avec un « accent »²⁰⁰⁹).

En conséquence, les langues des peuples du Nord n'ont que peu droit de cité sur les écrans soviétiques. Le visionnage des films sur la thématique confirme que les dialogues font la part belle au russe et que la langue nationale n'est audible qu'au détour d'une ligne de dialogue ou deux. Jamais traduits, ces courts dialogues n'ont visiblement pas d'importance narrative et ne sont présents que pour donner une « couleur » autochtone aux personnages²⁰¹⁰. Du côté des réalisateurs, restreindre l'espace d'expression en langue nationale peut être une manière de conserver le contrôle sur le film. Ainsi, lorsque Vitali Melnikov, lors de la postproduction du *Chef de la Tchoukotka*, fait appel à deux Tchouktches (un homme et une

gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette Cadiot, Dominique Arel, Larissa Zakharova (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, pp. 5-33.

²⁰⁰⁵ Sur les efforts de l'industrie cinématographique soviétique — peu couronnés de succès — de sous-titrage et de doublage dans les langues de l'Union, voir Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, Vol. 55, n° 3-4, 2014, pp. 295-320.

²⁰⁰⁶ Les studios des républiques tournent dans la langue titulaire, tandis que les films sont ensuite doublés en russe pour l'exploitation pansoviétique.

²⁰⁰⁷ En Iakoutie, le sous-titrage des films dure jusqu'en 1969, date à laquelle le Conseil des ministres de la RSSA de Iakoutie ordonne le doublage de films en langue iakoute. La pratique se prolonge jusqu'au milieu des années 1980, quand les financements pour le doublage disparaissent, la raison invoquée étant que, désormais, la majorité des spectateurs comprend le russe. Stepan Nikolaevič Sivcev, *Stanovlenie kinematografa v kul'ture Jakutii*, Thèse de *kandidat*, Institut russe de culturologie, Moscou, 2005, p. 94. En fonction des données, le chiffre total des films doublés en iakoute sur la période concerne toutefois une mince portion de la totalité de la production totale soviétique : entre 4 et 9 %. Caroline Damiens, « Cinema in Sakha (Yakutia) Republic : Renegotiating film history », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-damiens.shtml>.

²⁰⁰⁸ Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant », art. cit., pp. 316-317.

²⁰⁰⁹ Irina Tcherneva, *Le cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014, p. 305.

²⁰¹⁰ On peut ainsi entendre quelques phrases en tchouktche dans *Les Sept Braves* ou *Alitet s'en va dans les montagnes* par exemple. Leur insignifiance narrative est transcodée dans le fait même qu'on ne pense pas à les traduire.

femme) pour postsynchroniser en studio les quelques dialogues en langue locale, il doit recourir à une tierce personne pour vérifier la teneur des propos tenus. Ainsi qu'il le rapporte dans ses Mémoires, la langue étrangère à ses oreilles est incompréhensible pour lui alors qu'il éprouve un besoin de contrôler ce qui est dit²⁰¹¹. Au regard de cette dernière remarque, *L'Ami de Tymantcha* apparaît encore plus exceptionnel dans sa facture. Il fait ressortir la confiance du réalisateur Nitotchkine en ses co-auteurs évenks, avec qui il a choisi de collaborer, en particulier Pikounova, responsable de la traduction. Cette relation de confiance est confirmée par l'amitié qui lie les deux personnages qui conserveront une relation jusqu'au décès du réalisateur²⁰¹².

En outre, le film, diffusé à l'échelle de l'Union, permet d'affirmer la langue évenke dans sa dimension symbolique de marqueur de l'identité, auprès de ses locuteurs comme de ses non-locuteurs. Placer la langue dans le contexte d'un téléfilm, objet diffusé par le biais de l'instrument de la modernité soviétique dernier cri (et qui plus est un téléfilm qui situe son action dans le temps présent), fonctionne comme une démonstration de la compatibilité de l'évenk avec la culture soviétique contemporaine et montre une langue qui n'est pas cantonnée dans une époque, ni un territoire²⁰¹³. Diffusé à la Télévision centrale, le film permet d'affirmer la culture évenke, dans les limites de l'écran bleu certes, mais à l'échelle de la nation multinationale soviétique tout entière. Enfin, il faut le souligner, l'« évenkisation » du film, non prévue au départ, résulte d'une certaine forme de réappropriation du film par ses interprètes.

En plus d'exposer la langue autochtone sur l'écran bleu, la traduction du scénario permet de rendre « les nuances du mode de vie évenk de la taïga²⁰¹⁴ » qui ne peuvent être rendues en russe et de « corriger » certains éléments, comme les noms des personnages. Dans

²⁰¹¹ « Je remarquai que, dans certains cas, ce qui sortait de la bouche des interprètes m'était incompréhensible, ils [les doubleurs] s'amusaient joyeusement [*oni už očen' burno veselilis'*]. Ils répondirent à mes questions en me disant qu'ils s'amusaient de ce que tout irait bien. Mais je ne pouvais en aucun cas vérifier ce qu'ils disaient. En cachette, j'invitai une spécialiste de la langue tchouktche à visionner les scènes déjà doublées. C'était une jeune et mignonne doctorante [*sic*]. Elle refusa de traduire quelques phrases qui provoquaient particulièrement le rire chez mes artistes tchouktches. Il se trouve que, dans les scènes de figuration où les Tchouktches sont en conflit avec Khramov-Gribov, les deux doubleurs avaient ajouté des mots et expressions totalement non censurés [des grossièretés]. Bien évidemment, je m'en indignais. Mais ils s'étonnaient. "Nous parlons toujours comme ça lorsque nous sommes en colère", m'expliquèrent-ils. » Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, Saint-Pétersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 239.

²⁰¹² Interview avec Ekaterina Lebedeva le 27 septembre 2015.

²⁰¹³ Précisons que les langues autochtones sont souvent très dialectisées et n'ont pas toujours vocation à incarner un territoire national. C'est surtout et encore du point de vue *loutcha* que cette circonscription dans un espace et un temps fait sens.

²⁰¹⁴ Zinaida Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », art. cit., p. 129.

sa première version, le scénario s'appelait *Arènto* du premier nom du loup (Fig. 99) et Tymantcha se nommait Gaïmo²⁰¹⁵.

Figure 99. Tournage de *L'Ami de Tymantcha* sous son premier titre non évenk *Arènto*
Archives personnelles de Timour Zelma

Une fois passé entre les mains de Pikounova, les personnages prennent des noms évenks porteurs de sens²⁰¹⁶. Ainsi, Tymantcha signifie « celui qui est né tôt le matin dans la taïga ou celui qui est lumineux » et Aïavrik, « celui qu'on aime, ou l'aimé »²⁰¹⁷. Ces changements contribuent à ajouter de la vraisemblance ethnographique au film en même temps qu'ils proposent une représentation cinématographique non totalement exogène pour les Évenks. En ce sens, *L'Ami de Tymantcha* est un film à l'espace négocié, qui renoue avec les pratiques ethnografictionnelles de la fin des années 1920. Il le fait à la télévision, alors que, on l'a vu, le cinéma continue à pratiquer une forme de casting traditionnel en refusant au maximum d'avoir recours aux acteurs non professionnels autochtones dans les films à thème autochtone du Nord.

Pour cette raison, *L'Ami de Tymantcha* revêt une certaine importance pour les Évenks qui se le sont, en quelque sorte, réapproprié. Toujours selon Zinaïda Pikounova

²⁰¹⁵ Le film s'est ensuite nommé *Appelle le loup ! (Pozovi volka!)*, avant de prendre son titre définitif. Režissërskij scenarij « Arènto [Drug Tymanči] », 1969. Archives personnelles de Timur Zel'ma.

²⁰¹⁶ Dans sa première version, le scénario privilégiait les noms tchouktches tels Arènto ou Rultyna.

²⁰¹⁷ Pikounova ne change rien d'autre de significatif, le scénario de travail (découpage technique) étant très proche de la version finale. Seule une scène dans laquelle elle joue présente une modification : au lieu de vendre le loup au géologue, la mère de Tymanča le lui donne pour rien. Režissërskij scenarij « Arènto [Drug Tymanči] », 1969, plans 320-321.

Lors de la première du film, la salle de la maison de la Culture du *rajon* était comble. [Les spectateurs] se reconnaissaient l'un l'autre [*uznavali drug druga*]. Tous étaient fiers qu'on ait pu faire un tel film-déclaration d'amour [*fil'm-ljubov'*] à la nature, aux animaux, à la langue maternelle et à la terre natale. Pour l'Évenkie, ce fut un *important événement historique*²⁰¹⁸.

Des années après la première diffusion du film, à la suite de la chute de l'URSS et au sein du mouvement revivaliste des peuples autochtones minoritaires de Sibérie, du Nord et d'Extrême-Orient russe dans les années 1990, les auteurs du film sont invités au Grand Souglan, premier Congrès des Évenks de Russie qui s'est tenu en 1993 à Toura, ce qui témoigne du statut notable de l'œuvre pour la culture évenke. Le film peut également servir à l'occasion de prise de contact avec des représentants des peuples à l'étranger au sein du mouvement international autochtone²⁰¹⁹. Pour Pikounova, *L'Ami de Tymantcha* opère avant tout comme une preuve de l'existence et de la ténacité de sa langue, l'évenk, lancée à la face de l'Union soviétique et du monde. Pikounova aime à insister sur le fait que le film donne à entendre la langue d'un « petit » peuple et rappelle la réaction qu'aurait eu le cinéaste italien Vittorio De Sica lors de la projection du film au festival de Monte-Carlo en 1970 : « Comment, en Russie soviétique, a-t-on conservé la langue de ce peuple sauvage [*sic*]²⁰²⁰ ?! »

c) Le film comme facteur d'empowerment autochtone

La question de la langue est en effet centrale le contexte des années 1960-1970. Au moment où l'équipe moscovite d'Ècran fait appel à Pikounova, celle-ci, à l'instar d'autres autochtones de Sibérie, du Nord et d'Extrême-Orient, fait le triste constat de la disparition progressive de sa langue maternelle. En tant qu'enseignante à l'école, elle est confrontée chaque jour à la raréfaction de l'usage de l'évenk chez les plus jeunes.

Si, historiquement, l'URSS est le premier État moderne à garantir l'éducation dans la langue maternelle, dans la pratique, les choses se passent moins idéalement. Durant les années 1920, une entreprise de latinisation, c'est-à-dire l'application de l'écriture latine aux langues allogènes d'URSS qui n'avaient encore jamais été écrites ou qui employaient un alphabet jugé

²⁰¹⁸ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », art. cit., p. 86. Les italiques sont de moi.

²⁰¹⁹ « [E]n 1993, Anatolij Dmitrievič Nitočkin m'a offert une cassette de *L'Ami de Tymantcha* que j'ai montrée dans un village inuit en Alaska. Tout le village s'est réuni pour voir le film. Et le texte a été traduit du russe vers l'inuit et l'anglais ». *Ibid.*

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 85.

trop complexe, est mise en œuvre, notamment dans le but de les enseigner à l'école²⁰²¹. En ce qui concerne les langues du Nord, un alphabet unifié est institutionnalisé sur la base de la graphie latine entre 1928 et 1931 pour quatorze langues autochtones codifiées²⁰²². Cependant, une certaine hiérarchie linguistique, calquée sur celle des unités ethno-territoriales, se fait jour, surtout à partir de la fin des années 1930 qui voit la disparition des alphabets non cyrilliques et la dotation d'un nouvel alphabet à base cyrillique pour les langues codifiées afin de faciliter l'apprentissage du russe. La réforme de 1958, qui offre la liberté de choix de la langue d'enseignement, entérine la position de force du russe, clé de la mobilité sociale, et accélère la disparition de langues dépossédées de leur utilité sociale²⁰²³. La langue russe est en effet perçue comme l'unique langue de communication et ce, particulièrement en RSFSR. Langue au statut « mondial », elle est investie d'une mission historique : « transmettre aux divers peuples soviétiques l'acquis de la science moderne et de la culture universelle²⁰²⁴ » et, en tant que langue de Lénine, elle est vue comme l'idiome dans lequel s'élabore la pensée progressiste, quand elle n'est pas décrite tout bonnement comme la langue qui « reflète le mieux la réalité²⁰²⁵ ». Cette conception reproduit l'échelle hiérarchique de développement des nationalités (certaines langues sont plus développées que d'autres, qui sont condamnées à se spécialiser dans le domaine de la « tradition ») et aboutit à faire du bilinguisme à la soviétique en RSFSR une variation de la « folklorisation²⁰²⁶ ».

Dans le Nord, si on ne peut mettre au jour une politique éducative qui soit homogène et cohérente sur toute la période soviétique, force est de constater la domination hégémonique du russe dans l'enseignement²⁰²⁷. De la fin des années 1950 au milieu des années 1970, les

²⁰²¹ G. Imart, « Le mouvement de "latinisation" en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 6, n° 2, 1965, pp. 223-239.

²⁰²² Il s'agit du saame, du mansi, du khanty, du nénétsse, du selkoupe, de l'évenk, de l'évène, du nanaï, de l'oudégué, du tchouktche, du nivkhe, du kète et de l'eskimo. Eva Toulouze, « Les peuples du Nord de la Russie : du statut de sujet à la dignité d'actants ? », *Boréales*, n° 74-77, 1998, pp.139-168.

²⁰²³ Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », art. cit.

²⁰²⁴ Claude Robert, « Interrogations sur le plurilinguisme en RSFSR », in *Actes du colloque « Cultures et Nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1988, p. 157.

²⁰²⁵ Andrèa Khylya Hemour, *La politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010, p. 101.

²⁰²⁶ *Ibid.*, pp. 155-164. Pour une vision autosatisfaite qui reflète l'attitude officielle soviétique en matière de langues, voir M.I. Isaev, « La langue comme moyen de communication culturelle dans la Russie multinationale », in *Actes du colloque « Cultures et Nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1988, pp. 167-168.

²⁰²⁷ Elena Liarskaya, « Boarding school on Yamal: history of development and current situation », in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, pp. 159-180. Une revue, *Russkij jazyk v nacional'noj škole*, est tout entière consacrée à la question de l'enseignement du russe aux non-Russes. Claude Robert, « Interrogations sur le plurilinguisme en RSFSR », art. cit.

langues autochtones sont *de facto* reléguées hors de l'espace de l'école, à l'image d'autres attributs culturels, bannis au nom de l'uniformisation et du progrès²⁰²⁸. Si, en 1958, les peuples du Nord pouvaient encore avoir droit à un enseignement dans la langue maternelle pour les première et deuxième classes, cette possibilité a disparu en 1972 où seules les petites classes ne disposent que de l'éventualité d'un enseignement linguistique en tant que matière séparée²⁰²⁹.

Le besoin de traduire le scénario de *Tymantcha* en évenk pour faciliter le travail de tournage va mener Zinaïda Pikounova à la redécouverte de sa propre langue et à la nécessité de la ré-enseigner à ses locuteurs. Comme elle le déclare sans ambages :

C'est le tournage de ce film qui m'a obligée à retourner à la pédagogie et à étudier sérieusement la langue évenke. [...] C'est ce film précisément qui m'a fait me demander pourquoi la langue évenke n'était pas enseignée dans les écoles d'Évenkie. Dans les années 1970, j'ai quitté le département d'agitation-propagande de l'OK KPSS pour devenir professeur de langue et de littérature russes dans la toute nouvelle école-internat de Toura. Il n'y avait pas de méthode ni de manuels pour enseigner l'évenk. J'ai la première mené des expériences d'enseignement de la langue maternelle de la 4^e à la 8^e classe. Le responsable de l'éducation populaire du district, Konstantin Vassilevitch Stourov, soutenait cette idée. Plus tard, dans cette même école, Z.G. Inechina, N.V. Salatkina et N.I. Choumak ont enseigné la langue maternelle²⁰³⁰.

De fait, les premières projections du film en langue évenke dans les alentours de son lieu de tournage se heurtent à des difficultés de compréhension de la part des spectateurs à qui

²⁰²⁸ « Et pire que tout : on ne nous laissait pas porter nos affaires, les chaudes *malitsa* (vêtement traditionnel nénètse) et les *kisy* (bottes en peau de renne), bien que beaucoup d'entre nous en avaient d'une belle qualité. [...] En revanche, dans nos abécédaires colorés avec lesquels nous apprenions à lire et à écrire, étaient représentés, pratiquement à chaque page, des enfants au sourire radieux et en costume national. En classe de huitième, à ma question de savoir pourquoi les enfants des images étaient en *malitsa* quand, nous, nous n'étions pas autorisés à les porter, mon institutrice fut incapable de répondre. » Nina Yadnié, extrait de *Moi, native de la toundra* (Tioumen, 1995), in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001, p. 34.

²⁰²⁹ Voir les chiffres fournis par B. Silver, « The status of national minority languages in Soviet education: An assessment of recent changes », *Soviet Studies*, Vol. 26, n° 1, 1974, p. 33, cité par Andrèa Khylya Hemour, *La politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, op. cit., pp. 121-122. Les données disponibles à propos les peuples du Nord concernent les Mansis, Nénètses, Khantys, Tchouktches, Évenks, Iuits, Koriaks, Évènes et Nanaïs.

²⁰³⁰ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », art. cit., pp. 80 ; 85. Dans un autre article, Pikounova déclare que le film l'a « forcée » à prendre en main le futur de sa langue. Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », art. cit., p. 130.

il est destiné, certains d'entre eux ayant perdu des éléments de leur langue comme le rapporte Pikounova dans un autre article :

[Q]uand le film fut projeté dans les villages du district, un problème inattendu survint. Tous les spectateurs, en particulier parmi les jeunes et les enfants, ne comprenaient pas toute la richesse de leur langue maternelle ou les diverses nuances de sens ou de ton. Il a alors fallu traduire le film en russe [...] ²⁰³¹.

L'incident constitue le déclic définitif qui pousse Pikounova à travailler sur la question de l'enseignement de la langue évenke. À l'échelle régionale, elle est à l'initiative d'un mouvement important de réintroduction de l'enseignement de la langue maternelle dans le système scolaire soviétique ²⁰³². Pour cela, elle part de rien et crée une méthode pédagogique pour l'apprentissage de la langue évenke. Elle reprend ses études et soutient une thèse en 1978 sur la *Classification des parties du discours dans les langues du groupe tOUNGOU-SO-MANDCHOU*. Mêlant la théorie à la pratique, elle a depuis publié plusieurs ouvrages pédagogiques, dictionnaires évenks et articles scientifiques sur le sujet ²⁰³³. En 1989 est créée à son initiative l'association des peuples autochtones minoritaires du Nord *Aroun* (« renaissance »). Par ailleurs, elle participe activement à l'élaboration d'une méthode pédagogique pour les écoles nomades (écoles qui permettent d'enseigner aux enfants dans leur langue maternelle sans les couper de leurs parents et de leur culture) ²⁰³⁴.

D'après les déclarations de Pikounova sur l'élément déclencheur qu'a constitué le film, on peut considérer que celui-ci a agi comme facteur d'*empowerment* pour la jeune cadre évenke. La notion d'*empowerment*, si elle reste difficile à circonscrire et encore plus à traduire en français, me semble ici utile pour analyser la mise en rapport du film à l'agentivité

²⁰³¹ Zinaïda Pikounova, *Ibid.*, pp. 129-130.

²⁰³² Les langues autochtones ont été, rappelons-le, pour certaines enseignées à la fin des années 1920.

²⁰³³ Voir par exemple Z.N. Pikounova, *Kniga dlja učitelej évenkijskoj školy (5-9 klassy)*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993 ; de la même, *Kartinnyj slovar' évenkijskogo jazyka*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999 ; de la même, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », art. cit., pp. 123-137 ; avec R.I. Pikounova, *Éncyklopedija prirody: flora*, Saint-Petersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004.

²⁰³⁴ Sur la biographie de Pikounova, voir Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », art. cit. ; Anonyme, « Tungusovedu Zinaïde Pikunovoj – 70 let », *Évenkija*, <http://www.evenkya.ru/news/pikounova.html> (consulté le 28 mai 2016). Sur les écoles nomades évenkes, voir Alexandra Lavrillier, « Anthropology and Applied Anthropology in Siberia: Questions and Solutions concerning a Nomadic School among Evenk Reindeer Herders », in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, pp. 105-127. Voir aussi le film documentaire *L'École nomade* (Michel Debats, La Gaptière Production, 2008) sur le projet de l'association franco-évenke Sekalan. <http://ecolenomadeevenk.over-blog.com>.

et l'activité future de Pikounova. *Empowerment* a parfois été traduit en français par « habilitation », « capacitation » ou « pouvoir d'agir »²⁰³⁵. Cette dernière variante rend peut-être le mieux l'application que je fais au cas de Pikounova du terme anglophone initial que je choisis cependant ici de ne pas traduire. Dans sa définition la plus sommaire, l'*empowerment* renvoie à « la capacité des personnes et des communautés à exercer un contrôle sur la définition et la nature des changements qui les concernent »²⁰³⁶. Cependant, le mot *empowerment* est un concept souple qui véhicule plusieurs sens, et auquel trop souvent chacun peut donner celui qui lui convient²⁰³⁷. Aussi, si le terme traite de la question du pouvoir, il peut être détourné d'un sens émancipateur vers une conception plus paternaliste (qui donne du pouvoir à qui et pour quoi faire ?)²⁰³⁸. On privilégiera ici une conception qui donne la priorité au point de vue des individus ou des communautés placés dans une position subalterne et qui vise à exercer plus de contrôle sur les choses importantes pour soi ou sa communauté, à devenir l'agent de sa propre destinée. Le processus d'*empowerment* revient à désigner « implicitement un état de fait initial que l'on pourrait caractériser par une emprise insuffisante sur le cours des événements et des conditions de vie qui façonnent notre quotidien »²⁰³⁹ que l'on souhaite changer pour un autre, envisagé comme plus souhaitable de son point de vue. Il faut insister sur le caractère *dynamique* de l'*empowerment*, qui ne doit pas être confondu avec le simple octroi d'un surcroît de pouvoir, mais recoupe plutôt une mise en capacité issue de l'*articulation* entre la mise en action et la disponibilité des ressources qu'elle requiert.

C'est le cas précisément de l'articulation entre l'utilisation de la langue évenke dans *L'Ami de Tymantcha* et la mise en action de Pikounova (introduire l'enseignement de l'évenk dans le système scolaire soviétique). Le fait que la langue évenke soit d'abord mise en valeur dans l'espace du film (l'espace dans sa double acception d'espace filmique diégétique et d'espace interactif du tournage) participe à sa (re)découverte et sa réappropriation par les

²⁰³⁵ Yann Le Bossé, « De l'« habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'*empowerment* », *Nouvelles pratiques sociales*, Vol. 16, n° 2, 2003, pp. 30-51.

²⁰³⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁰³⁷ Jean-Pierre Deslauriers, « Réflexions sur le colloque « Travail social et *empowerment* à l'aube du XXI^e siècle » », *Nouvelles pratiques sociales*, Vol. 12, n° 2, 1999, pp. 165-169.

²⁰³⁸ Voir à ce propos l'article d'Anne-Emmanuèle Calvès qui dénonce la manière dont « l'*empowerment* passe d'un processus de conscientisation et de mobilisation politique venant de la base et visant la transformation radicale des structures de pouvoir inégalitaires, à un concept vague et faussement consensuel, qui assimile le pouvoir aux choix individuels et économiques, dépolitise le pouvoir collectif, et est instrumentalisé pour légitimer les politiques et les programmes de développement *top-down* existants ». Anne-Emmanuèle Calvès, « « Empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, Vol. 4, n° 200, 2009, pp. 735-749.

²⁰³⁹ Yann Le Bossé, « De l'« habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'*empowerment* », art. cit., p. 42.

autochtones dans les années 1970. J'insiste sur le fait que le film n'est pas ici envisagé comme un élément extérieur qui viendrait montrer « ce qu'il faut faire » de la langue, mais forme plutôt une condition qui, grâce — et uniquement grâce — à la « rencontre » avec Pikounova (et d'autres participants au tournage), aboutit à la définition du changement à viser (l'enseignement de la langue dans le système scolaire) et à la mise en place de modalités d'action (création de méthodes pédagogiques). L'*empowerment* reste un processus profondément interactif « qui repose *simultanément* sur l'implication active des personnes et sur l'aménagement des conditions de réalisation de l'action visée²⁰⁴⁰ ». Le fait que le film voie ses dialogues passer du russe à l'évenk pendant le processus de tournage, au contact des Évenks participants, est important. Tout aussi important est le contexte du mouvement grandissant de revitalisation de la langue évenke (à l'instar d'autres langues autochtones) dans les années 1970, qui contribue à la mise en action de Pikounova (elle reconnaît elle-même le soutien de sa hiérarchie locale et la continuation de son travail par ses collègues²⁰⁴¹).

Sous l'impulsion du mouvement de revitalisation qui se fait jour face à cette situation catastrophique²⁰⁴², le régime s'assouplit un peu et le Département du Nord de l'Institut des écoles du Nord (héritage du lointain Comité du Nord) rouvre en 1973 après 11 ans de fermeture²⁰⁴³. Il permet la préparation de curriculums en évenk, tchouktche et nènètse²⁰⁴⁴.

Le film *L'Ami de Tymantcha* apparaît donc comme un des facteurs, à l'instar d'autres de plus ou moins grande importance, à prendre en considération dans la réintroduction de la langue autochtone dans le système scolaire soviétique. Élément inattendu dans le processus de revitalisation, le film fonctionne comme un exemple de réappropriation originale et de réinterprétation de l'espace du film d'une façon à la fois similaire et différente des exemples précédents des ethnografictions : ici le film, espace télévisuel destiné à aller dans le sens de l'intégration des peuples du Nord à l'entité supranationale soviétique, est un lieu d'*empowerment* pour l'Évenke Pikounova dans son rapport à sa langue. Le film est à la fois

²⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 35. Les italiques sont de moi.

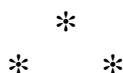
²⁰⁴¹ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », art. cit., p. 85.

²⁰⁴² Le milieu des années 1970 est considéré comme un « jalon significatif » dans l'histoire des peuples du Nord qui se mettent en quête de leurs propres traditions. Anne-Victoire Charrin, « La parole des peuples de Sibérie », *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, n° 28-29, 2003, p. 13. Sur ce moment, voir le chapitre suivant.

²⁰⁴³ Si certaines langues sont réintroduites dans le système scolaire, la nouvelle constitution de 1977 transforme le droit d'utiliser sa langue maternelle en *possibilité* ainsi qu'en *possibilité d'un enseignement à l'école dans la langue maternelle*. Voir Andrèa Khylya Hemour, *La politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, op. cit.

²⁰⁴⁴ Dennis A. Bartels, Alice L. Bartels, *When the North was red : Aboriginal Education in Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995, p. 56. Pour un descriptif détaillé du processus et des problèmes posés par l'enseignement de l'évenk, voir Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », art. cit.

détourné de son but et réinvesti selon un sens cohérent par ceux à qui il est destiné et qui ont participé à sa fabrication.



Alors que la télédiffusion s'étend considérablement en Union soviétique, les politiques de diffusion comme les contenus sont caractérisés par une tension entre promotion des nationalités et russification par le moyen du nouveau médium. La Télévision centrale cherche à s'adresser à chacun des segments de son auditoire, y compris les peuples du Nord, notamment au moyen des téléfilms, une des formes favorisées par le public. Téléfilm destiné de manière privilégiée aux téléspectateurs du Nord, *L'Ami de Tymantcha* est le cas exemplaire d'un programme qui vise une population particulière autant que le public soviétique tout entier, en revisitant le motif de la modernisation et en brouillant la limite floue entre sauvage et civilisé. Construit avec la participation d'autochtones dans le but de leur donner une pleine visibilité sur l'écran bleu qui est retransmis désormais sur la presque totalité du territoire, le film constitue également un cas original et singulier de réinterprétation de l'espace du film à des fins inattendues de revitalisation linguistique et culturelle.

Le phénomène renvoie aux réappropriations et aux compensations inattendues par les acteurs autochtones non professionnels, constatées lors des tournages d'ethnografictions à la fin des années 1920²⁰⁴⁵. Dans les deux cas, il est important de noter que ces réappropriations de soi à travers l'espace du tournage du film sont circonscrites à des moments particuliers de l'histoire de l'expansion des deux médias visuels dans les régions périphériques du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient : cinéfication dans les années 1920 puis téléfication à la fin des années 1960. Ces deux moments marquent dans les deux cas les débuts de la diffusion du médium dans ces régions. Les pratiques de co-construction et de « détournement » par les autochtones qui participent à ces tournages de film témoignent des tâtonnements associés aux premiers pas du médium sur un terrain nouveau. Elles traduisent la participation des autochtones aux nouveaux médias. Des possibilités s'ouvrent, intimement liées aux improvisations et aux essais occasionnés par l'aspect pionnier de ces tournages qui veulent associer leur futur public aux films produits. Cependant, ces possibilités se referment assez vite, dans un cas comme dans l'autre, puisque ces pratiques collaboratives cessent d'exister

²⁰⁴⁵ Voir le chapitre 7.

sous cette forme après leurs premiers essais dans ce nouvel environnement et, avec le temps, les pratiques de tournage sont « domestiquées ». En termes d'incarnation actorale, les tournages de téléfilm renouent rapidement avec des façons de procéder plus « classiques » dans le cinéma soviétique : tourner avec des acteurs professionnels aux traits asiatiques. Toutefois, en termes de participation, la donne semble changer : entre les deux moments (fin des années 1920 et fin des années 1960), un changement de taille s'est opéré. Désormais, l'URSS compte plusieurs écrivains et intellectuels autochtones issus des peuples du Nord. Comme on l'a noté dans le chapitre précédent, en termes de politique culturelle cinématographique, l'URSS fait preuve d'une hiérarchisation ethnique selon la place des nationalités sur l'échelle historique soviétique de développement. Si la formation des autochtones du Nord aux métiers du cinéma ne fait pas partie des priorités soviétiques, celle des écrivains en est une. Ainsi, les téléfilms, dont un des enjeux est la représentation des peuples du Nord nouvellement touchés par la télévision, peuvent bénéficier de l'apport de ces professionnels de l'écriture que sont ces écrivains pour endosser la nouvelle fonction de scénariste. Le plus établi d'entre eux, Iouri Rytkhéou, qui cherche au même moment à s'essayer à l'écriture cinématographique, se révèle un candidat idéal.

CHAPITRE 11 :
IOURI RYTKHÉOU SCÉNARISTE :
LES PLUS BEAUX BATEAUX ET LA RÉAPPROPRIATION DE L'IMAGE ANIMÉE

1) Un écrivain autochtone tenté par le cinéma

A) La double identité, tchouktche et soviétique, de l'écrivain Iouri Rytkhéou

a) La recherche de soi, avec ou contre les modèles soviétiques ?

Iouri Rytkhéou est né en 1930 à Ouelen en Tchoukotka²⁰⁴⁶. Parmi la trentaine de iarangues de ce village tchouktche alors en pleine soviétisation, on trouve une station polaire, un magasin et une école (où officie déjà un instituteur tchouktche, Tatro, produit de la première génération d'autochtones formés par l'Union soviétique²⁰⁴⁷). Le lieu est d'ailleurs l'un des objets du tournage de la ciné-expédition dirigée par Litvinov en 1932-1933 : de Ouelen, le film montre la base culturelle et les iarangues, des enfants tchouktsches jouant des instruments russes (balalaïka et accordéon) et d'autres dansant sous le portrait de Staline (Fig. 100). Le petit Rytkhéou se trouve-t-il parmi l'assistance, voire à l'image ? Ce n'est pas impossible. Et tandis que Litvinov met le pied à l'étrier à Semouchkine en matière de scénario (rappelons que Litvinov le crédite du script de *Djou*), on peut imaginer que l'enfant Rytkhéou, alors âgé de deux ou trois ans, se trouve parmi les personnes filmées.

²⁰⁴⁶ Rytchéou Jurij Sergeevič (1930-2008). De son nom tchouktche : Rytchéou. Les prénom et patronyme russes sont des ajouts dus à l'administration soviétique. Voir sa biographie *infra*. Dans les références bibliographiques qui suivent, son nom est orthographié Yuri, Youri, Iouri Rytkhéou, Rytkheu, ou Rytkheou selon le système de translittération adopté par les auteurs des travaux cités. Les différentes orthographes seront respectées.

²⁰⁴⁷ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Institut des langues et civilisations orientales-Paris III, 1981, p. 7. Tatro sera le héros d'un des numéros de l'émission qui célèbre la multinationalité de l'Union, *Au sein d'une même famille*. Voir È. Vlasova, Ju. Krjučkov, « Učitel' Tatro », *Televidenie i radioveščanie*, n° 2, 1973, pp. 21-23.

**Figure 100. Célébration soviétique à Ouelen, village natal de Rytkhéou, filmée par la ciné-expédition de Litvinov en 1932-1933²⁰⁴⁸.
Capture d'écran, *Sur les rives de la mer des Tchouktsches***

Le jeune Rytkhéou est élevé dans la tradition des chasseurs d'animaux marins. Après une scolarité réussie en Tchoukotka (un passage par l'institut pédagogique d'Anadyr), Rytkhéou quitte sa terre natale pour entrer à l'Institut des peuples du Nord à Leningrad en 1948. Il entreprend alors de traduire les classiques de la littérature russe en tchouktche. Outre Pouchkine, Tolstoï et Gorki, il traduit également les œuvres de Semouchkine, l'écrivain soviétique qui a fait de la Tchoukotka la matière première de son œuvre. Dès son arrivée à Leningrad, sur les conseils de ses professeurs, Rytkhéou écrit à ce dernier qui vit alors à Moscou. Commence alors une relation de maître à élève entre les deux hommes. Très vite, le jeune écrivain envoie ses premières œuvres à celui qu'il considère comme son « maître » pour avoir son avis. En retour, Semouchkine lui renvoie ses brouillons commentés²⁰⁴⁹. Il fait office pour le jeune auteur de « véritable université de littérature²⁰⁵⁰ », mais aussi de guide et de confident. Dans son livre de souvenirs, Semouchkine raconte la visite de Rytkhéou à sa datcha et l'excursion qu'il lui a réservée : visite d'un kolkhoze, d'une usine, etc. où le jeune Tchouktche peut voir de ses yeux ce qu'il ne connaît encore que par la littérature ou le cinéma²⁰⁵¹. Dans ce qui semble être une des premières lettres de leur correspondance²⁰⁵², le

²⁰⁴⁸ Traduction de la banderole : « En avant pour la construction du socialisme dans le 2^e plan quinquennal ! ».

²⁰⁴⁹ Jurij Rytchéou, *Pod sen'ju volšebnoj gory (Putešestvija i razmyšlenija – Doroga v Leningrad. Povest')*, Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1974, pp. 99-100. Cité par Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchéou. Istoki i èvoljucija tvorčestva*, Magadan, Magadanskoe knižskoe izdatel'stvo, 1979, pp. 39-40.

²⁰⁵⁰ Vladimir Sangi, « Ot fol'klora k sovremennoj xudožestvennoj literature », *Poljarnaja zvezda*, n° 4, 1976, p. 82. Cité par Ju. M. Šprygov, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁵¹ Tixon Sěmuškin, *Ugrjum-sever. Vstreči, vpečatlenija, rasskazy*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1968, pp. 81-84. Selon une anecdote rapportée par Sěmuškin, leur première rencontre aurait eu lieu en Tchoukotka, alors que Rytchéou, âgé de 7 ans, déambulait nu autour de la iarangue familiale. Il est cependant difficile d'affirmer que cette rencontre ait eu lieu. En effet, à la date supposée, Sěmuškin a déjà quitté la Tchoukotka depuis plusieurs années et est censé travailler sur le manuscrit de *Tchoukotka* et le scénario des *Romantiques*. Il peut s'agir ici

jeune étudiant tchouktche fait aussi part à l'écrivain confirmé de ses difficultés d'adaptation à la vie urbaine russe :

Je travaille beaucoup. Mais je n'arrive pas du tout à m'acclimater. La journée, je m'abrite de la chaleur dans ma chambre. Je ne sors dans la rue que le soir. En outre, j'ai beaucoup de mal à me faire à l'idée que la bouillie des étudiants est meilleure que la viande de morse. Je commence même à en rêver la nuit. Il me semble que je pourrais dévorer un morse entier avec ses défenses²⁰⁵³.

Semouchkine prend le jeune auteur sous son aile et l'« embauche » pour l'adaptation de son roman *Alitet s'en va dans les montagnes* en pièce de théâtre en 1952-1953 sous le titre *La Fin d'Alitet (Konec Aliteta)*²⁰⁵⁴. Bien que la pièce n'ait été, semble-t-il, jamais montée²⁰⁵⁵, elle témoigne d'un passage de relais entre l'écrivain « officiel » de la Tchoukotka, Semouchkine, et le jeune Tchouktche destiné à figurer par son œuvre littéraire le succès de la politique soviétique des nationalités. Le récit de la libération et du sauvetage des peuples du Nord n'en aura que plus de force s'il est rédigé par un de ses représentants. Lors d'une de ses premières publications, Rytkhéou est « sponsorisé » par Semouchkine qui le présente aux lecteurs en introduction à son texte *Le Temps de la fonte des neiges*²⁰⁵⁶.

Dans cette entreprise, les livres de Semouchkine, en particulier *La Tchoukotka* et *Alitet*, font office pour Rytkhéou de modèle et de contre-modèle à la fois. Il s'agit en effet, d'un côté, de la prose et du récit soviétique sur la Tchoukotka tels qu'ils doivent être écrits²⁰⁵⁷, et, de l'autre, d'un miroir déformant de soi. Comme Rytkhéou l'écrira dans un article en 1972 à propos de la lecture de *La Tchoukotka* : « C'était une sensation étonnante, inédite, le genre

pour Sëmuškin d'une façon d'affirmer sa « paternité » sur l'auteur à venir, la nudité de l'enfant aidant. *Ibid.*, pp. 78-79.

²⁰⁵² Les archives de Sëmuškin conservées au RGALI ne contiennent qu'une seule lettre de Rytxèu. Celle-ci est malheureusement presque illisible du fait de l'écriture difficilement déchiffrable de Rytxèu. D'après ce que j'ai pu en comprendre cependant, elle atteste d'une relation suivie entre les deux hommes. Rytxèu s'y excuse d'un événement passé (sans plus de précisions) et annonce qu'il enverra prochainement des nouvelles [*rasskazy*]. Lettre de Rytxèu à Sëmuškin, sans date (1950). RGALI 2891/1/237/1.

²⁰⁵³ Lettre de Rytxèu à Sëmuškin, sans date, reproduite dans Tixon Sëmuškin, *Ugrjum-sever*, op. cit., p. 80.

²⁰⁵⁴ *Konec Aliteta*. Titre alternatif : *O čëm pojut skaly (Ce que chante les rochers)*. Pièce en 4 actes et entre 7 et 10 tableaux selon les versions. Adaptation signée T. Sëmuškin, Ju. Rytxèu et Vladimir Musatov (1910-1993, acteur de théâtre). Trois versions sont conservées au RGALI : RGALI 656/5/7285 (1952) ; RGALI 2891/1/28 (1952) ; RGALI 656/5/7286 (18 juillet 1953).

²⁰⁵⁵ Il n'existe pas de version éditée de la pièce et elle ne figure dans aucune bibliographie de l'un ou de l'autre. Ceci semble également confirmé par l'annotation négative, manuscrite et anonyme (signature illisible), d'un membre du Glavrepertkom sur un exemplaire de la pièce : « La pièce est schématique et ne rend pas la richesse du roman. Inutile de la retravailler. » Daté du 11 mai 1953. P'esa « Konec Aliteta », 1952. RGALI 656/5/7285/1.

²⁰⁵⁶ Tixon Sëmuškin, « Rytxèu. Vstupitel'naja stat'ja », *Roman-gazeta*, n° 13, 1958, 4^e de couverture.

²⁰⁵⁷ Rappelons que Sëmuškin a reçu un prix Staline.

d'impression que j'ai lorsque je contemple longuement mon reflet... Mais cette fois-ci, c'est le livre de T. Semouchkine qui faisait office de miroir²⁰⁵⁸. » Le reflet proposé par la prose soviétique n'en est pas moins pour l'auteur tchouktche faussé et schématique. Dans le même texte, il exprime son désaccord en ces termes :

Je dis alors à Tikhon Zakharovitch [Semouchkine, à propos d'*Alitet*] que, malgré tout l'enthousiasme que son livre suscite en moi, je trouve que les Tchouktches tels qu'il les a décrits sont quelque peu idéalisés, presque privés de défauts, et même lorsqu'ils ont des aspects négatifs, ceux-ci sont bien innocents. Cette idéalisation, cette pure blancheur, cette innocence des personnages, même négatifs, élève en quelque sorte le peuple, le détache de la terre et — ce qui pour moi est inadmissible — crée l'impression qu'il est pour ainsi dire l'opposé des autres peuples. Alors que j'avais envie de voir dans la littérature mon compatriote bien en chair, parent de tout le reste de l'humanité, non seulement par ses vertus, mais aussi par ses défauts, ses mauvais penchants. C'est ainsi qu'à l'origine il y a un détonateur polémique : l'envie d'engager la discussion avec mon maître²⁰⁵⁹.

Rytkhéou souhaite ainsi rectifier les représentations littéraires des Tchouktches, mais aussi par conséquent cinématographiques, puisque ces deux romans sont portés à l'écran à un moment où ils forment pratiquement les seuls films sur les peuples du Nord. Pour Rytkhéou, *Alitet* est d'abord un personnage tragique, ce que Semouchkine ne comprend pas²⁰⁶⁰. Après de ses professeurs de l'Institut, il critique

[...] les livres dans lesquels les Tchouktches, les Eskimos [Iuits] et les autres peuples du Nord étaient maladroitement dépeints. Cela le blessait sincèrement pour son peuple lorsqu'on en parlait comme d'une espèce de joujou exotique, et il était difficile de ne pas être d'accord avec lui, sinon dans tous les cas, du moins dans un grand nombre d'entre eux²⁰⁶¹.

Cependant, l'œuvre de Rytkhéou ne se distingue pas par une critique acerbe du système soviétique, loin de là. Sa nationalité lui donne la légitimité nécessaire pour devenir

²⁰⁵⁸ Ju. Rytchéou, « Pod sen'ju volšebnoj gory (Vospominanie) », *Družba narodov*, 10, 1972, p. 211. Cité par Monique Salzmänn, *Iouri Rytchéou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 44.

²⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 220. Cité par Monique Salzmänn, *Ibid.*, p. 46-47.

²⁰⁶⁰ Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchéou*, op. cit., p. 27.

²⁰⁶¹ B. Leonov, postface au *Temps de la fonte des neiges (Vremja tajanja snegov)*, Moscou, *Izvestija*, 1969, p. 607. Cité par Monique Salzmänn, op. cit., p. 45.

l'auteur soviétique par excellence sur la Tchoukotka²⁰⁶². Mais pour atteindre ce statut, il lui faut aussi respecter le « canon » soviétique et la rhétorique du sauvetage des peuples du Nord et de l'enjambement des millénaires qui s'ensuit. Aussi Rytkhéou, en construisant son œuvre dans les limites de la rhétorique soviétique sur les peuples du Nord, adopte une attitude ambiguë : à la fois représentant de son peuple et de sa culture dans l'URSS multinationale et instrument de la promotion de la politique nationale soviétique.

b) Symbole de la réussite de la politique nationale soviétique : un rôle difficile à tenir

Rytkhéou n'est ni le premier Tchouktche à passer par l'Institut des peuples du Nord²⁰⁶³, ni le premier littérateur issu de son peuple²⁰⁶⁴. Cependant, dans l'imaginaire soviétique, il incarne une sorte de figure de leader national sur le plan culturel²⁰⁶⁵. Il publie dès 1951 dans des revues (*Molodoj Leningrad*, *Ogonëk*, *Novyj mir* ou *Dal'nyj Vostok*). Son premier ouvrage, le recueil de nouvelles *Les Gens de notre littoral* (*Ljudi nashego berega*), écrit en tchouktche, paraît dans une traduction en russe²⁰⁶⁶ en 1953 (ses œuvres ultérieures seront rédigées directement en russe). Il est un chantre du régime particulièrement ardent. Ses premières œuvres mettent en avant une vision uniquement positive de la soviétisation²⁰⁶⁷. Il s'illustre également par plusieurs articles qui reprennent la rhétorique soviétique des peuples du Nord vivant dans l'obscurité de la tradition et éveillés par la lumière apportée par Lénine via l'électrification et les Lumières (par exemple : « La lumière d'Ilitch²⁰⁶⁸ » ; « De la lampe à

²⁰⁶² Une place qu'il n'aime pas, semble-t-il, partager. Ce serait la raison de sa dispute avec Anatolij Nitočkin qui met fin à leur collaboration cinématographique, lorsque ce dernier choisit d'adapter le roman d'un autre sur la Tchoukotka. À ce propos voir *infra*. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²⁰⁶³ Le premier Tchouktche à partir pour Leningrad pour y recevoir une éducation en 1926, Tèvljanto (1905-1959), deviendra président du comité exécutif de district de Tchoukotka, puis premier député tchouktche au Soviet suprême de 1937 à 1946.

²⁰⁶⁴ Avant lui, on peut citer Fëdor Tynètëgyn (1920-1940). Fils d'un chasseur-éleveur de rennes, étudiant à l'Institut des peuples du Nord, il publie en 1940 à Leningrad son unique œuvre (en russe et en tchouktche) : *Les Contes des gens du renne* (*Skazki čauču*). Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchëu. Istoki i evoljucija tvorčestva*, Magadan, Magadanskoe knižskoe izdatel'stvo, 1979, p. 3.

²⁰⁶⁵ Boris Chichlo, « L'Anthropologie soviétique à l'heure de la perestrojka », *Cahiers du monde russe et soviétique* « Regards sur l'anthropologie soviétique », Vol. XXXI, n° 2-3, avril-septembre 1990, p. 226.

²⁰⁶⁶ Signée Aleksandr Smoljan.

²⁰⁶⁷ Virginie Vaté, « Rytkheu, Yuri », in Mark Nuttall (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, Vol. 3, New York, Routledge, 2005, p. 1808.

²⁰⁶⁸ Jurij Rytchëu, « Svet Il'iča », *Magadanskaja Pravda*, 22 avril 1960. Cité par Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchëu, op. cit.*, p. 61.

huile à l'atome²⁰⁶⁹ »), ainsi que le paradigme de l'enjambement des millénaires effectué par les peuples du Nord grâce à la Révolution (« Ceux qui ont enjambé des millénaires²⁰⁷⁰ »).

Très vite, ses œuvres sont traduites (dès 1954) et diffusées à l'étranger où elles deviennent un des instruments idéologiques de la Guerre froide. Rytkhéou est traduit en treize langues étrangères et diffusé dans trente pays. Outre les classiques idiomes occidentaux, on trouve le swahili, l'amharique, l'arabe et le vietnamien, ce qui témoigne d'une volonté de diffusion de ses livres dans les nations d'Afrique et d'Asie alors en pleine décolonisation²⁰⁷¹. À travers ces traductions, c'est aussi la politique soviétique des nationalités qu'on tente d'« exporter » en tant que modèle alternatif au monde capitaliste et colonial occidental. Les populations en position subalterne — colonisées, racisées (comme les Noirs aux États-Unis) et autochtones (par exemple les Aborigènes en Australie) des nations du Premier monde — sont en effet particulièrement visées par la politique extérieure soviétique selon une tradition qui remonte aux années 1930, mais qui s'affirme avec force après la crise de Suez en 1956. Des échanges sont organisés et des liens sont cultivés par le biais des partis communistes implantés à l'étranger de manière à montrer que l'URSS a, contrairement au modèle concurrent, résolu la question nationale²⁰⁷². Au sein de ce mouvement, la culture et les arts ne sont pas négligés²⁰⁷³. La question des peuples autochtones est ainsi un des enjeux idéologiques de la Guerre froide qui affecte jusqu'à la recherche académique²⁰⁷⁴. Rytkhéou lui-même, lorsqu'il voyage à l'étranger en tant que représentant privilégié des « petits » peuples d'Union soviétique lors de visites officielles, soutient infailliblement cette rhétorique et affirme que la question est résolue en URSS, ce qui lui vaut d'être critiqué et taxé de « représentant de la *nomenklatura* indigène²⁰⁷⁵ » ou d'apparatchik soviétique.

²⁰⁶⁹ Jurij Rytchéou, « Ot žirnika do atoma », *Daln'nyj vostok*, n° 12, 1970, p. 93. Cité par *Ibid.*, p. 68.

²⁰⁷⁰ Jurij Rytchéou, « Perešagnuv cerez veka... », *Voprosy literatura*, n° 6, 1977, p. 10. Cité par *Ibid.*, p. 87. Voir en français : Iouri Rytcheou, « Ceux qui ont enjambé des millénaires », *Europe*, n° 585-586, janvier-février 1978, pp. 6-16.

²⁰⁷¹ Voir la bibliographie établie par Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchéou, op. cit.*, pp. 141-143.

²⁰⁷² Sur l'efficacité en demi-teinte de cette politique, voir : Constantin Katsakioris, « L'Union soviétique et les intellectuels africains. Internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de la décolonisation, 1954-1964 », *Cahiers du monde russe*, Vol. 47, n° 1, 2006, pp. 15-32 ; Jon Piccini, « “People treated me with equality”: Indigenous Australians, the Soviet Union and the Cultural Cold War », (sans date) [https://www.academia.edu/27425883/ People treated me with equality Indigenous Australians the Soviet Union and the Cultural Cold War 1951-1968](https://www.academia.edu/27425883/People_treated_me_with_equality_Indigenous_Australians_the_Soviet_Union_and_the_Cultural_Cold_War_1951-1968) (consulté le 18 août 2016).

²⁰⁷³ Sur la politique culturelle, voir plus particulièrement : Matthieu Renault, « Othello au pays des soviets : sur Paul Robeson », *Période*, janvier 2016, <http://revueperiode.net/othello-au-pays-des-soviets-sur-paul-robeson/> (consulté le 18 août 2016) ; Gabrielle Chomentowski, « L'expérience soviétique des cinémas africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n° 26, 2016, pp. 111-125.

²⁰⁷⁴ Dennis Bartels, Alice L. Bartels, « Indigenous Peoples of the Russian North and Cold War Ideology », *Anthropologica*, Vol. 48, n° 2, 2006, pp. 265-279.

²⁰⁷⁵ Boris Chichlo, « L'anthropologie soviétique à l'heure de la *perestrojka* », art. cit., pp. 226, 231 (n. 27).

Un fascicule en français édité à Moscou témoigne de cette pratique d'« exportation » culturelle et politique de la rhétorique de l'enjambement des millénaires des peuples du Nord. Le titre de l'ouvrage, *De la toundra à l'université*, est censé résumer la politique soviétique envers les peuples du Nord sous un jour évidemment positif. Rytkhéou y écrit en des termes on ne peut plus clairs sa reconnaissance à l'URSS de l'avoir « sorti des ténèbres » :

En quittant la hutte [iarangue] le matin, il me semblait franchir des siècles. Je me retrouvais dans un monde tout autre, celui des livres, du savoir, de l'avenir. [...] et je repense aux « graisseux » [lampes à huiles] des yarangas [iarangues] dont la lueur éclaira les premiers pas de ma génération vers l'université. Un lampion en pierre tendre rempli de suif de phoque avec une mèche de mousse cueillie dans la toundra... Il annonçait la grande lumière du progrès, la voie qui, menant du mode de vie primitif au socialisme, serait franchie en quelques décennies au lieu de millénaires²⁰⁷⁶.

Entre passé et avenir, obscurité et lumière, ignorance et savoir, le discours est sans équivoque. Pourtant, il me semble trop facile d'adopter une posture de réprobation univoque face à ce discours : Rytkhéou, en tant que « produit » du régime, ne peut que vanter celui-ci qui l'a placé là où il est. Il n'est cependant pas totalement dupe et sait aussi ce qu'il peut et, dans une certaine mesure, ce qu'il doit publier. Sans être complètement assujéti à un récit idéologique particulier par une quelconque instance de censure, Rytkhéou navigue entre un rejet du folklore et de la tradition (aussi afin de faire exister les Tchouktches dans le monde contemporain et ne plus les reléguer à un vestige du passé) et un certain cynisme quant à ce qui « passe » et ce qu'on attend de lui. Cette ambivalence est illustrée par l'anecdote suivante : Rytkhéou raconte à un ami des histoires inédites issues de l'oralité tchouktche. Face à son interlocuteur qui, ébahi par cette richesse littéraire, le presse de la publier, Rytkhéou objecte : « Je sais quelle marchandise [*tovar*] il faut [publier]²⁰⁷⁷ ». La violence de la réponse indique bien qu'on est ici face à une sorte de « commerce » de soi et de sa culture, où la « marchandise » est mise en scène de façon à être « vendue ».

Écrivain tchouktche et soviétique, Iouri Rytkhéou constitue le symbole vivant de la réussite de la politique des nationalités aux yeux des autorités. Il est sûrement l'auteur

²⁰⁷⁶ Youri Rytkhéou, *De la toundra à l'université*, (traducteur inconnu), Éditions de l'Agence de presse Novosti, Moscou, 1980, pp. 7, 30.

²⁰⁷⁷ Boris Xazanov, « Proza poète », *Grani*, n° 137, 1985, pp. 297-302, ici pp. 300-301. Cité par Adele Barker, « The Divided Self: Yuri Rytkheu and Contemporary Chukchi Literature », in Galya Diment, Yuri Slezkine (dir.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*, New York, St Martin's Press, 1993, p. 226 (n. 13).

autochtone issu des peuples du Nord le plus célèbre en Union soviétique et à l'extérieur, même s'il est loin d'être le seul²⁰⁷⁸. D'un côté, Rytkhéou incarne le sauvetage soviétique des peuples moribonds, régénérés et désormais possesseurs d'une littérature écrite. De l'autre, il figure un entre-deux. Cette position à la fois soviétique et autochtone, au carrefour de deux cultures est perçue soit comme une richesse en dépit de son inconfort (il est ainsi le « traducteur de son peuple » pour Monique Salzmann, auteure d'une thèse sur l'écrivain tchouktche²⁰⁷⁹), soit comme une dualité identitaire difficilement conciliable (décrite comme un soi divisé [*divided self*]²⁰⁸⁰ ou une identité duale²⁰⁸¹).

Tous les chercheurs qui ont étudié l'œuvre de Rytkhéou constatent un changement de ton à la fin des années 1960²⁰⁸², ce qui correspond au niveau historique et social à des changements politiques et culturels (examinés plus bas) et, au niveau individuel, à l'âge de la maturité. La publication du roman *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*) en 1967 marque un point de rupture dans l'œuvre de Rytkhéou. Soudainement conscient qu'il risque de perdre son identité tchouktche sans que son œuvre puisse jamais accéder au rang de la culture dominante russe, il réévalue ses traditions et son passé afin de mieux se les réapproprier. Comme le remarque à juste titre Monique Salzmann, à compter de ce tournant, son œuvre se situe dans le passé, sans lequel on ne peut comprendre le présent et dont le nouveau régime a voulu un peu vite faire table rase²⁰⁸³. Ce virage dans son œuvre coïncide avec le « sursaut identitaire²⁰⁸⁴ » des écrivains sibériens (et plus généralement non russes de l'Union) qui redécouvrent leur culture face à la perte d'identité culturelle de leur peuple²⁰⁸⁵. Au sein de la biographie de l'auteur, ce tournant vers soi et son passé correspond aussi au moment où il fait ses premiers pas vers le médium cinématographique.

²⁰⁷⁸ Citons le Mansi Juvan Šestakov (1937-2011), le Nivkhe Vladimir Sangi (1935-), le Khanty Erenej Ajpin (1948-), la Nénètse Anna Nerkgi (1952-).

²⁰⁷⁹ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit.

²⁰⁸⁰ Adele Barker, « The Divided Self: Yuri Rytkheu and Contemporary Chukchi Literature », art. cit., pp. 215-226.

²⁰⁸¹ Danielle Pitiot, « Youri Rytkhéou : une interprétation ambivalente des mythes et de la spiritualité du peuple tchouktche d'après *Légendes contemporaines* (1978) et *L'île de l'espoir* (1987) », *Slovo « Sibérie. Paroles et Mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 77-94.

²⁰⁸² Il serait plus juste de parler de chercheuses : Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., pp. 163-164 ; Adele Barker, « The Divided Self: Yuri Rytkheu and Contemporary Chukchi Literature », art. cit., p. 218 ; Danielle Pitiot, « Youri Rytkhéou : une interprétation ambivalente... », art. cit., p. 79-80 ; Virginie Vaté, « Rytkheu, Yuri », art. cit., p. 1808 ; Tamara Lönngrén, « Žizn' na grani vyživaniia: Zametki o tvorčestve Jurija Rytkeu », *Poljarnyi vestnik*, n° 2, 1999, pp. 12-29.

²⁰⁸³ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., pp. 163-165.

²⁰⁸⁴ Danielle Pitiot, « Youri Rytkhéou : une interprétation ambivalente... », art. cit., p. 81.

²⁰⁸⁵ En français, voir à ce propos les articles d'Anne-Victoire Charrin, Érémeï Aïpine, Viatcheslav Ogryzko et Dominique Samson sur les littératures autochtones dans le numéro spécial de *Slovo « Sibérie. Paroles et Mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 19-126 ; ainsi que Anne-Victoire Charrin (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie*, numéro spécial de *Missives*, n° 223, septembre 2001.

B) Genèse cinématographique des *Plus Beaux Bateaux*

a) Premiers pas vers le cinéma

Dès l'année 1965, Rytkhéou s'intéresse au médium filmique et prend l'initiative de proposer des synopsis à divers studios soviétiques. Si, au départ, ces premières tentatives ont pu être motivées par le besoin d'argent²⁰⁸⁶, la suite de la carrière cinématographique de Rytkhéou scénariste, relativement longue (jusqu'en 1978), semble plutôt suggérer un intérêt sincère pour la forme filmique.

La première tentative de passage à l'écriture cinématographique attestée pour Rytkhéou concerne *Les Plus Beaux Bateaux*, qui s'impose ainsi comme le titre (et non forcément le texte, comme on le verra) du changement. Le scénario connaît plusieurs titres avant de trouver sa version définitive : d'abord *Les Chants du grand froid* (*Pesni stuži*), puis alternativement (l'auteur hésite visiblement, faisant des allers-retours d'un choix à l'autre) *Trois frères* (*Tri brata*), *Deux frères* (*Dva brata*) et *Les Plus Beaux Bateaux*, qui deviendra son titre définitif. Quand les téléspectateurs soviétiques découvrent *Les Plus Beaux Bateaux* au début de l'année 1973 sur l'écran bleu, c'est cependant dans une version très différente du projet de la fin des années 1960 qui n'a jamais abouti.

Le premier synopsis [*zajavka*] est déposé à Mosfilm en 1965²⁰⁸⁷. Contrairement à ce que son futur titre laisse entendre, le film adapte le roman *Nounivak* (*Nunivak*) paru en 1962²⁰⁸⁸, et pas le futur roman *Les Plus Beaux Bateaux* qui ne paraîtra que deux ans plus tard. L'histoire est celle de trois frères iuits : Amirak, le plus jeune, Taïou, président du soviet iuit, et Tagrat qui vit « de l'autre côté », en Alaska. Les Iuits ayant la particularité de vivre sur les deux rives du détroit de Béring, le scénario permet de mettre en opposition les deux mondes, capitaliste et communiste, à travers leur attitude respective envers leurs peuples du Nord, en donnant bien évidemment l'avantage à l'URSS²⁰⁸⁹. En ce sens, Rytkhéou est fidèle à ce qu'on attend de lui.

Suite à cette proposition de film, Rytkhéou signe un contrat avec Mosfilm le 1^{er} septembre 1965 pour la livraison d'un scénario²⁰⁹⁰. Celui-ci est envoyé au studio le 10 mars

²⁰⁸⁶ « Je sais que Rytxèu était ami avec le rédacteur principal de Mosfil'm. [...] Et il avait besoin d'argent, il [le rédacteur] lui a demandé d'écrire un scénario. Et ils ont abandonné le projet. Personne ne devait le tourner. » Interview avec Timur Zel'ma, 23 septembre 2015.

²⁰⁸⁷ Zajakva « Pesni stuzhi », Ju.S. Rytxèu, 1965. MOSFILM 2453/6/(126)2436.

²⁰⁸⁸ Jurij Rytxèu, « Nunivak », *Neva*, n° 11, 1962, pp. 5-110.

²⁰⁸⁹ Une thématique qui sera reprise dans le roman *La Lanceuse de harpon* (*Metatel'nica garpuna*, 1969). Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytxèu, op. cit.*, p. 100.

²⁰⁹⁰ MOSFILM 2453/6/(126)2440/27-28.

1966²⁰⁹¹, où il est accepté moins d'un mois plus tard par le studio avec demande de modifications²⁰⁹². Au-delà des changements qu'on demande d'apporter²⁰⁹³, ceci indique surtout que le scénario suit le processus normal de production du film en Union soviétique, et ce, jusqu'à l'année 1967 où le projet est abandonné (la date précise reste inconnue) : le scénario est examiné par l'unité de création²⁰⁹⁴, envoyé au Goskino²⁰⁹⁵, et discuté par le Collège principal de rédaction des scénarios (GSRK) en présence du réalisateur pressenti²⁰⁹⁶. Cependant, le projet ne dépasse pas le stade du scénario littéraire²⁰⁹⁷.

Parallèlement à ce projet, Rytkhéou propose un nouveau synopsis à Mosfilm le 15 octobre 1966²⁰⁹⁸. Il s'agit du projet d'un autre long métrage de fiction titré *Le Quai de l'université* (*Universitetskaja naberežnaja*) qui s'inspire de ses premières nouvelles autobiographiques comme *Le Temps de la fonte des neiges* (*Vremja tajanijsnégov*, 1958) et *Rintyn va à l'université* (*Rintyn edet v universitet*, 1960) qui mettent en scène Rintyn, « autrement dit l'auteur lui-même²⁰⁹⁹ ». L'histoire narre les aventures d'un jeune Tchouktche qui quitte sa terre natale pour l'université à Leningrad en 1948 et découvre le monde russe sur le mode de l'« étrangéisation » (à la fois familier pour le lecteur/futur spectateur mais étranger pour le héros). Une version légèrement différente est adressée à Lenfilm (si, dans la version Mosfilm, on suit le héros dans son voyage jusqu'à Leningrad, ici, on découvre la vie russe avec lui depuis son arrivée)²¹⁰⁰. Dans les deux cas, le projet ne connaîtra pas plus de développement.

²⁰⁹¹ Sous le titre *Tri brata*. Lettre de N. Bojarova, rédactrice au studio « Mosfil'm », à Rytchéou, mars 1966. MOSFILM 2453/6/(126)2440/37. Une première variante datée 27 février 1966 est conservée au CGALI SPB dans les archives de Rytchéou. CGALI SPB 130/1/54. Une autre, sous le titre *Samye krasivye korabli*, est conservée au Gosfilmofond et datée de 1965-1966. GFF 1/3/1/132.

²⁰⁹² Rešenje glavnoj redakcii kinostudii Mosfil'm po 1-mu variantu scenarija Ju. Rytchéou « Dva brata » (« Pesni stuži »), signé du rédacteur principal de Mosfil'm, A. Rekečuk, 6 avril 1966. CGALI SPB 130/1/81/5.

²⁰⁹³ Voir *infra*.

²⁰⁹⁴ Zaključenie po literarnomu scenariju Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli », ob'edinenie « Èkran » kinostudij « Mosfil'm », signé de V. Sokolov, rédacteur principal de l'unité « Èkran », et de R. Budanceva, membre du collège des scénarios, sans date (1966 ?). MOSFILM 2453/6/(126)2440/1.

²⁰⁹⁵ Lettre du directeur général de Mosfil'm, V. Surin, et du directeur-adjoint, V. Beljaev, au vice-président du Goskino, V.E. Baskakov, 19 janvier 1967. RGALI 2944/5/257/1-2.

²⁰⁹⁶ Protokol zasedanija scenarno-redakcionnoj kolegii tvorčeskogo ob'edinenija « Èkran », scenarij Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli », 15 mars 1967. MOSFILM 2453/6/(126)2440/3-10. Le réalisateur pressenti est un certain V. Ivanov, selon toute vraisemblance Viktor Mixailovič Ivanov (1909-1981). Voir également RGALI 2944/5/257/7-12.

²⁰⁹⁷ Voir plus bas l'analyse du scénario et des raisons de sa (non-)production.

²⁰⁹⁸ Zajavka « Universitetskaja naberežnaja », Ju. Rytchéou, 15 octobre 1966. MOSFILM 2453/6/(13)248. Voir également GFF Fonds personnel 6440 (Ju. Rytchéou).

²⁰⁹⁹ Monique Salzmann, *Iouri Rytcheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 88. Il est à noter que le genre autobiographique (sous ses différentes formes : pseudo- ou para-autobiographique) est dominant dans la littérature autochtone soviétique. Eva Toulouze, « Les débuts de la littérature nénètse », *Études finno-ougriennes*, n° 30, 1998, pp. 5-61.

²¹⁰⁰ Libretto « Gorod prikrasnoj mečti » (sans date). CGALI SPB 130/1/155.

b) La version non réalisée du film : célébrer l'œuvre de la Révolution et critiquer la soviétisation

De ces deux projets cinématographiques, le plus avancé est celui des *Plus Beaux Bateaux*. L'œuvre est choisie par Mosfilm pour intégrer la longue liste de films qui commémorent le cinquantième de la révolution d'Octobre²¹⁰¹. Premier projet des deux déposés par Rytkhéou en cette période cruciale où la multinationalité de l'Union et les acquis de la Révolution se doivent d'être mis en avant par le cinéma, le synopsis des *Plus Beaux Bateaux* possède en outre l'avantage (par rapport au *Quai de l'université*) de marquer la supériorité de l'URSS sur le modèle capitaliste et colonial. Il s'agit de tirer un bilan positif de ces cinquante années en donnant l'image d'une soviétisation réussie. À cette fin, le studio prévoit un film en couleurs et au format panoramique²¹⁰². Le futur film doit montrer

[...] comment le territoire de Tchoukotka s'est transformé pendant les années du pouvoir soviétique, comment il s'est épanoui spirituellement et comment le peuple de Tchoukotka, resté en arrière dans le passé, a développé une culture progressiste²¹⁰³.

En effet, aux yeux des administrateurs du studio, le thème n'a que trop été délaissé par le cinéma et ils souhaitent le réactiver en cette période de célébration :

Depuis *Alitet s'en va dans les montagnes*, le cinéma de fiction ne s'est presque pas intéressé à la vie des petits groupes nationaux de notre pays. Les missions idéologico-artistiques liées au jubilé de 1967 imposent de revenir à ce thème²¹⁰⁴.

Or, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, le thème des peuples du Nord n'a jamais disparu des écrans, faisant partie intégrante de la « commande sociale » (ici énoncée comme « mission idéologico-artistique »), mais il s'est éloigné du motif de la célébration de la soviétisation pour mieux redéfinir le rapport à la nature. En outre, les membres du studio

²¹⁰¹ Lettre du directeur général de Mosfil'm, V. Surin, et du directeur-adjoint, V. Beljaev, au vice-président du Goskino, V.E. Baskakov, 19 janvier 1967. RGALI 2944/5/257/2.

²¹⁰² Zaključenie po literarnomu scenariju Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli », ob"edinenie « Èkran » kinostudij « Mosfil'm », signé V. Sokolov, rédacteur principal de l'unité « Èkran », et de R. Budanceva, membre du Collège de rédaction des scénarios, sans date (1966 ?). MOSFILM 2453/6/(126)2440/1.

²¹⁰³ Lettre du directeur général de Mosfil'm, V. Surin, et du directeur-adjoint, V. Beljaev, au vice-président du Goskino, V.E. Baskakov, 19 janvier 1967. RGALI 2944/5/257/1.

²¹⁰⁴ Zaključenie po literarnomu scenariju Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli », ob"edinenie « Èkran » kinostudij « Mosfil'm », signé V. Sokolov, rédacteur principal de l'unité « Èkran », et de R. Budanceva, membre du Collège de rédaction des scénarios, sans date (1966 ?). MOSFILM 2453/6/(126)2440/1.

semblent délibérément ignorer l'existence du *Chef de la Tchoukotka*, alors en production à Lenfilm en cette année 1966. Le projet léningradois n'est jamais évoqué dans les divers procès-verbaux de réunions de préparation des *Plus Beaux Bateaux*. S'agit-il de l'expression d'une rivalité entre studios ou d'ignorance véritable ? Il est difficile de croire que les membres du plus important studio soviétique ne soient pas au courant de ce qui se passe chez leurs confrères de Leningrad. Aussi peut-on penser qu'il s'agit là d'une « compétition » entre studios, pour la sortie de « son » film sur la Révolution et les peuples du Nord. En effet, si le projet de Mosfilm ne voit jamais le jour, malgré l'importance politique de son tournage, c'est principalement pour des raisons de calendrier. Le scénario montre des faiblesses de structure : Rytkhéou est novice dans l'écriture cinématographique et, bien qu'il se prête volontiers au jeu des réécritures pour s'adapter au langage filmique, le projet prend du retard. À la mi-mars 1967, le collège de scénarios du studio s'inquiète du temps qui reste par rapport à la masse de travail encore à fournir. Deux options s'imposent : soit continuer le travail sur le scénario selon la procédure classique, mais dans ce cas, le studio ne livrera pas le film pour l'année 1967 et ne remplira pas la « commande sociale [*social'nyj zakaz*]²¹⁰⁵ » confiée au studio, soit le travail est réduit au minimum à partir de la version existante, ce qui, selon les professionnels qui examinent le projet, serait « plus nocif que profitable²¹⁰⁶ » dans l'état actuel du script jugé défaillant et pas assez solide (trop « littéraire »).

En termes de mise en scène, le studio comme le Goskino souhaite un film qui s'inscrive dans l'esthétique de l'authenticité telle que nous l'avons analysée précédemment²¹⁰⁷. Faisant référence à la récente réussite du film de Kontchalovski sur l'arrivée de la Révolution au Kirghizstan, *Le Premier Maître* (*Pervyj učitel'*, 1965), les évaluateurs conviés par le Goskino préconisent l'emploi de non-acteurs autochtones et l'utilisation de la méthode de la « ciné-observation [*kinonabljudenie*] » en combinant modes fictionnel et non fictionnel à la manière de Flaherty dans *Nanouk*, dont la référence en matière de tournage sur les peuples autochtones reste décidément dominante²¹⁰⁸. Comme l'écrit le scénariste Mikhail Bleïman dans son rapport : « Il s'agit d'Eskimos [Iuits], et c'est une pensée insupportable que ce soit des acteurs russes qui les interprètent. [...] Seule l'authenticité [*podlinnost'*] peut animer [*oživit'*] ce matériau. Le film serait alors semblable à *Nanouk*, qui a

²¹⁰⁵ Protokol zasedanija scenarno-redakcionnoj kollegii tvorčeskogo ob'edinenija « Èkran », scenarij Ju. Rytxèu « Samye krasivye korabli », 15 mars 1967. Intervention d'Anoščenko (réalisateur, scénariste). MOSFILM 2453/6/(126)2440/5. Voir également RGALI 2944/5/257/7-12.

²¹⁰⁶ *Ibid.* Intervention de Budanceva. MOSFILM 2453/6/(126)2440/6.

²¹⁰⁷ Voir à ce propos le chapitre 9.

²¹⁰⁸ O scenarij Ju. Rytxèu « Samye krasivye korabli », signé M. Blejman, 21 janvier 1967. RGALI 2944/5/257/3.

fait la gloire de Flaherty [...]»²¹⁰⁹. » En cas de choix esthétique différent, on prévoit l'échec assuré : « Si ce n'est pas possible, alors ce scénario ne vaut pas la peine et il n'y aura pas de film²¹¹⁰. » De son côté, Mosfilm souhaite utiliser « abondamment le matériau ethnographique : art populaire, musique, rituels et chansons²¹¹¹ ».

Cependant, face au manque de temps et à l'impossibilité de sortir le film dans la forme voulue durant l'année du jubilé de la révolution d'Octobre, le projet est abandonné²¹¹² et le dossier est versé au fonds des scénarios non réalisés du Goskino [*scenarij nepostanovlenogo fil'ma*]²¹¹³. Il est pourtant intéressant d'analyser le contenu de ce scénario non tourné, car celui-ci révèle ce qu'aurait pu être le premier film à thème autochtone du Nord écrit par un natif et non plus par un *Loutcha*. Avec l'autre projet, bien moins avancé, de Rytkhéou, *Les Plus Beaux Bateaux* fait office de première tentative de récit filmique écrit par un autochtone du Nord, alors que le cinéma soviétique se faisait largement sans eux depuis ses débuts, même lorsqu'il s'agissait d'incarner les personnages du Nord. En cette année 1967, cinquante ans après la Révolution qui s'était aussi donné pour but de transformer les peuples du Nord en citoyens soviétiques, on ne compte toujours aucun acteur professionnel, scénariste ou réalisateur issus de leurs rangs. À part les quelques cas de collaboration avec des non-professionnels que j'ai répertoriés et décrits (dans les ethnografictions notamment), les films soviétiques, qui n'ont de cesse de célébrer les acquis soviétiques pour ces peuples, se font sans eux et restent pour eux hors d'atteinte. La seule fonction dévolue aux peuples du Nord dans le dispositif global cinématographique semble être la place de spectateur. La quasi-exclusivité du récit de leur vie sous le régime soviétique et de la mise en scène de leurs cultures à l'écran est exogène, et s'insère dans un récit plus global de la libération bolchevique des peuples. Le film en projet à Mosfilm, basé sur le scénario de Rytkhéou et interprété par des acteurs autochtones, aurait donc fait date dans la filmographie soviétique. Malheureusement, il n'existera jamais. Il faut en outre souligner que les œuvres suivantes, cinématographiques ou télévisuelles, tournées sur des scripts de Rytkhéou, si elles ont le

²¹⁰⁹ *Ibid.* RGALI 2944/5/257/3. Blejman Mixail Jur'evič (1904-1973). Il débute dans le cinéma dès 1924 et a de nombreux scénarios à son actif, dont *Un Grand Citoyen* (*Velikij graždanin*, 1937). Il reçoit le prix Staline de 3^e classe en 1948.

²¹¹⁰ *Ibid.* RGALI 2944/5/257/3.

²¹¹¹ Lettre du directeur général de Mosfil'm, V. Surin, et du directeur-adjoint, V. Beljaev, au vice-président du Goskino, V.E. Baskakov, 19 janvier 1967. RGALI 2944/5/257/1.

²¹¹² Sans que j'aie pu localiser un document qui le précise explicitement.

²¹¹³ Conservé au RGALI sous la cote 2944/5. Il existe en outre deux dossiers sur ce projet conservés aux archives de Mosfil'm : *zajakva na literaturnoj scenarij « Pesni stuzhi »*, Ju.S. Rytchéou, 1965. MOSFILM 2453/6/(126)2436 et *delo scenarij « Samye krasivyie korabli »*, mars 1966-mars 1967. MOSFILM 2453/6/(126)2440 ; et un autre dossier conservé dans le fonds Jurij Rytchéou au CGALI SPB : scénario « *Tri brata* », 1966. CGALI SPB 130/1/54.

mérite d'exister, n'iront pas aussi loin dans l'« indigénisation » de l'équipe créative, car elles n'emploieront pas d'acteurs issus des peuples du Nord²¹¹⁴.

Un des aspects importants du scénario de ce « non-film » est, comme le souhaitent les administrateurs du studio, la transformation et l'épanouissement de la Tchoukotka sous le régime soviétique. Dans le script, ceci passe par le contraste entre le traitement des Iuits dans les mondes communiste et capitaliste. Il s'agit, comme le note le collège de scénarios du studio, d'un « thème important et actuel²¹¹⁵ », car il montre le « prodige [čudo]²¹¹⁶ » accompli par le pouvoir soviétique envers les peuples autochtones, à l'opposé de ce qui se passe de l'autre côté du détroit de Béring, où les mêmes peuples, toujours selon le collège des scénarios, « subissent les conséquences de la politique colonisatrice américaine²¹¹⁷ ». Dans les faits, s'il est vrai que la politique états-unienne laisse les Yupiks (Iuits de l'autre rive) dans une pauvreté croissante, la découverte de pétrole en Alaska à la fin des années 1960 va conduire à une mobilisation de la population autochtone, qui aboutit à la proclamation de l'Alaska Native Claims Settlement Act en 1971, lequel ouvre un certain nombre de droits politiques pour les autochtones²¹¹⁸. Cette lutte marque le début d'un combat politique porteur qui n'aura d'équivalent dans le Nord soviétique qu'à la toute fin du régime²¹¹⁹. Par ailleurs, Hollywood n'est pas en reste en ce qui concerne l'idéologie anticomuniste au cinéma et utilise l'image des autochtones d'Alaska d'une façon similaire. Ainsi, le film d'espionnage *La Neige rouge* (*Red Snow*, 1952. H.S. Franklin, B.L. Petroff) décrit une invasion soviétique de l'Alaska menée par l'espion autochtone rouge Putu, et stoppée par l'action du sergent yupik Koovuk, interprété par Ray Mala²¹²⁰.

Le scénario des *Plus Beaux Bateaux* est l'occasion de réactiver la fonction de vitrine idéologique endossée par les œuvres littéraires de Rytkhéou. Cette fonction revêt un aspect crucial en cette période de Guerre froide où le motif de l'Arctique, zone frontière stratégique,

²¹¹⁴ Pour l'analyse de ces films, voir *infra*.

²¹¹⁵ Otzyv na scenarij Rytchéou « Tri brata », A. Mačeret (membre du collège de scénarios du studio), 25 mars 1966. MOSFILM 2453/6/(126)2440/40.

²¹¹⁶ Protokol zasedanija scenarno-redakcionnoj kolegii tvorčeskogo ob'edinenija « Èkran », scenarij Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli », 15 mars 1967. MOSFILM 2453/6/(126)244/4.

²¹¹⁷ Otzyv na scenarij Rytchéou « Tri brata », A. Mačeret, 25 mars 1966. MOSFILM 2453/6/(126)2440/40.

²¹¹⁸ Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 1995, pp. 34-35.

²¹¹⁹ Anne-Victoire Charrin, Michèle Therrien, « Introduction », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien, *Peuples des Grands Nords*, op. cit., pp. 14-15.

²¹²⁰ Sur ce film voir Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame*, op. cit., pp. 92-93 ; Lael Morgan, *Eskimo Star. From the tundra to Tinseltown : the Ray Mala story*, Kenmore, Epicenter Press, 2011, pp. 132-133.

est particulièrement mobilisé pour servir la rhétorique de la collusion idéologique²¹²¹. Pour ce faire, le récit confronte deux mondes : le régime qui permet à un Iuit d'être président de soviet, tandis que, sur la rive capitaliste, ceux-ci sont exposés « comme des bêtes sauvages » lors d'expositions ethnographiques²¹²².

Le scénario s'inscrit dans les pas des récits filmiques précédents, tout en redessinant les motifs : on retrouve les figures du gramophone (ici le Pathéphone) et de la radio dans le monde autochtone, mais, ici, on écoute *Voice of America* [*Golos Ameriki*] qui diffuse certes de la « propagande bourgeoise ». Mais cette station radio permet aussi d'entendre la première chanteuse iuite, interprétant l'air de jazz qui donne son premier titre au film *Les Chants du grand froid*, et qui matérialise ainsi le lien ethnique et familial par-delà les frontières géographiques et idéologiques²¹²³. Outre cette utilisation à double tranchant du médium radiophonique, le scénario est aussi l'occasion de dénoncer la politique soviétique des fermetures de villages dits « sans perspectives » qui frappe de plein fouet les villages autochtones dans les années 1960. Et ce point pose clairement un problème aux autorités du studio.

Les relocalisations de villages autochtones constituent un renforcement des premières mesures destinées à empêcher la nomadisation. Les enfants ont d'abord été emmenés dans des internats, autour desquels on a construit des logements afin que leurs parents (les mères en particulier) puissent venir vivre près d'eux²¹²⁴. L'industrialisation du Nord et, dans les régions frontalières comme la Tchoukotka, la fermeture des frontières, entraînent par la suite la fermeture de nombreux villages déclarés « non rentables », dont la population est transférée vers des bourgs toujours plus gros²¹²⁵. Le résultat est catastrophique. L'analyse des relocalisations révèle que la plupart des familles, iuites notamment, ont subi un ou plusieurs déplacements forcés au cours de leur existence et que chacun de ces déplacements s'accompagne de drames humains et de pertes considérables sur les plans linguistique et culturel²¹²⁶. Commencée dans les années 1930, la politique de relocalisation s'intensifie après

²¹²¹ Anna Westerståhl Stenport, « The Threat of the Thaw », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice, op. cit.*, pp. 161-175.

²¹²² Scénario « Tri brata » (1^{re} variante), 27 février 1966. CGALI SPB 130/1/54/48-49.

²¹²³ *Ibid.* CGALI SPB 130/1/54/19-26.

²¹²⁴ Boris Chichlo, « Les autochtones et leur environnement : entre la colonisation et la perestroïka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n° 3, 1993, p. 55.

²¹²⁵ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors, op. cit.*, pp. 339-340. Voir à ce propos le chapitre 6.

²¹²⁶ Voir le « tableau des regroupements et déplacements des villages eskimos sibériens au cours des décennies 1940-1980 » établi par Joëlle Robert-Lamblin, « La situation socio-démographique des minorités ethniques de Tchoukotka (eskimo et tchouktche) », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n°3, 1993, p. 78. Voir également Igor Krupnik, Mikhail Chlenov, « The end of “Eskimo land”: Yupik relocation in Chukotka, 1958-1959 », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, pp. 59-81.

la Deuxième Guerre mondiale et le début du refroidissement des relations Est-Ouest : la fermeture en 1948 du village d'Imaklik sur l'île Ramatov (la Grande Diomède), à la frontière de l'Union soviétique et des États-Unis, en marque le lancement véritable²¹²⁷. La population du village est déplacée vers Naoukan, qui sera fermé à son tour en 1958, et deviendra un symbole des déplacements forcés. Rytkhéou reviendra vers ce thème dans son roman *La Trace du glouton* (*Sled rosomaxi*, 1977), où il brandit le symbole de Naoukan, ainsi que dans l'adaptation cinématographique de celui-ci²¹²⁸. Au cinéma, il faudra attendre l'Iuit Alexeï Vakhrouchev²¹²⁹, premier cinéaste issu des peuples autochtones du Nord et qui commence à tourner après la chute de l'URSS, pour voir des films consacrés à l'histoire traumatisante des fermetures de villages. Ses premiers films documentaires, *Le Temps de la fonte des rêves* (*Vremja tajanijsn* 1993) — on note la référence directe à la première œuvre de Rytkhéou — et *Les Oiseaux de Naoukan* (*Pticy Naukana*, 1996) portent sur ce thème en insistant sur la coupure avec la tradition et les racines, que les fermetures ont entraînée²¹³⁰.

Le scénario non réalisé de Rytkhéou n'hésite pas à dépeindre sous un jour négatif ces déménagements forcés. Les anciens, particulièrement, s'opposent à cette « relocalisation » vers le village soviétique opportunément nommé « La Voie léniniste [*Leninskij put'*] » dans une des versions²¹³¹ : « Qui prendra soin de la toundra²¹³² ? » objecte l'un d'entre eux. De la même manière, le scénario aborde ouvertement le thème de l'alcoolisme parmi les Tchouktsches, résultat de l'acculturation et des changements brutaux de modes de vie dus à la soviétisation : on y croise des personnages réduits à boire de l'eau de Cologne [*odekolon/dikalon*] pour satisfaire leur addiction²¹³³. Cependant, une critique du système

²¹²⁷ En novembre 1947, Mixail Suslov, responsable de l'agit-prop au Comité central du Parti, est alerté par un courrier des autorités locales de Tchoukotka sur le fait que les autochtones soviétiques et états-uniens continuent à se rendre visite en toute liberté. Ordre est donné de renforcer la vigilance aux frontières, d'accroître l'emprise du NKVD et de fermer les villages côtiers. Boris Chichlo, « L'ethnographie en "zone interdite" », *La revue pour l'histoire du CNRS*, n° 20, 2008, <http://histoire-cnrs.revues.org/6192> (consulté le 30 juillet 2016).

²¹²⁸ Cette fois encore, le thème posera problème aux autorités cinématographiques. Voir le chapitre suivant.

²¹²⁹ Vaxroušev Aleksej Jur'evič (1969-). Fils de la poétesse iuite Tat'jana Ačirgina, il est né à Anadyr' en Tchoukotka où il a effectué sa scolarité. Il termine le VGIK en 1991 et tourne ses premiers documentaires dans les années 1990. Il est le réalisateur du *Livre de la toundra. Un conte de Voukvoukaï, le petit caillou* (*Kniga tundry. Povest' o Vukvukaj – malen'kom kamne*, 2011) qui a reçu de nombreux prix dans des festivals internationaux. Voir Raisa Sin'kevič, « Čitaja knigu tundry », *Poljarnaja Zvezda* (Anadyr'), 27 avril 2011, n° 16, p. 11.

²¹³⁰ La dernière locutrice du dialecte inupiak d'Imaklik est morte à la fin des années 1970. Joëlle Robert-Lamblin, « La situation socio-démographique des minorités ethniques de Tchoukotka (eskimo et tchouktche) », art. cit. p. 79.

²¹³¹ Scénario littéraire « Samye krasivye korabli », 1967. RGALI 2944/6/1037/21.

²¹³² Scénario « Tri brata » (1^{re} variante), 27 février 1966. CGALI SPB 130/1/54/42.

²¹³³ *Ibid.* CGALI SPB 130/1/54/59. L'alcoolisme, dû au malaise social, prend encore des proportions considérables dans les années 1970-1980 et fait augmenter le taux de mort violente. Joëlle Robert-Lamblin, « La situation socio-démographique des minorités ethniques de Tchoukotka (eskimo et tchouktche) », art. cit., p. 84.

soviétique, au sein d'un film censé célébrer le bilan de la Révolution, est mal venue. Aussi la rédactrice principale du Goskino condamne ces critiques de l'arrivée de la « nouvelle vie » en Tchoukotka et suggère de développer ce thème à travers un autre biais que le déménagement vers le nouveau village²¹³⁴. Étant donné qu'aucune autre version ne sera écrite, le projet en reste là. Le résultat est donc à l'image de Rytkhéou : ambivalent. Marchant dans la voie qu'on attend de lui, il propose un scénario calibré pour l'événement commémoré en célébrant l'œuvre de la Révolution quant aux peuples du Nord. Le film qui aurait dû en résulter semble le produit parfait pour entrer dans la collection des œuvres exportables de l'auteur tchouktche. Néanmoins, on trouve dans ce même scénario des critiques plus subtiles qui s'adressent à la politique intérieure, notamment celle des fermetures de « villages sans perspectives ».

Le scénario est finalement enterré dans les archives. Il ne semble pas que Rytkhéou ait fait d'autres tentatives d'écriture de scénario dans les années qui suivent immédiatement cet échec. Sa correspondance avec des organismes cinématographiques, télévisuels et théâtraux (entre 1965 et 1968) ne fait plus mention d'efforts dans ce sens²¹³⁵. Il continue néanmoins à travailler sur le scénario. En 1972, le projet renaît sous le même titre à la télévision, mais avec un récit bien différent, grâce à la rencontre avec Anatoli Nitotchkine, le réalisateur de films sur le Nord.

²¹³⁴ Otzyv po literaturnomu scenariju, V. Svjatkovskaja (rédactrice principale du Goskino), plan Mosfil'm pour 1967. RGALI 2944/5/257/4.

²¹³⁵ Conservé au CGALI SPB sous la cote 130/1/81.

2) *Les Plus Beaux Bateaux* : un film du point de vue autochtone

A) La réappropriation du contrôle des images animées

a) *Genèse du film*

Les Plus Beaux Bateaux est une œuvre issue de la rencontre entre Nitotchkine, le réalisateur, et Rytkhéou, le scénariste. S'il est impossible d'attribuer l'initiative de cette rencontre à l'un ou l'autre de façon formelle²¹³⁶, la collaboration entre les deux hommes semble la suite logique de leurs carrières cinématographiques respectives. Nitotchkine, qui montre une volonté de se spécialiser dans la thématique du Nord, est à la recherche d'un concours autochtone pour construire ses films (comme le montre l'exemple de la collaboration avec Pikounova lors du tournage de *Tymantcha*). Rytkhéou, quant à lui, s'intéresse à l'image animée depuis quelques années déjà. Le succès de *L'Ami de Tymantcha*, qui remporte deux prix au festival de Monte-Carlo en 1971²¹³⁷, attire l'attention sur Nitotchkine. Après l'échec du projet avec Mosfilm, Rytkhéou a un autre scénario tout prêt dans son escarcelle, qu'il propose à Nitotchkine²¹³⁸. Ils le retravaillent ensemble²¹³⁹ (au générique les deux sont crédités comme scénaristes) et le proposent à la télévision où le projet est accepté. Titré comme le précédent, *Les Plus Beaux Bateaux*, il adapte quelques éléments du roman du même nom, mais surtout le récit de Rytkhéou *Vèkèt et Agnès* (*Vèkèt i Agnes*) paru pour la première fois en 1970²¹⁴⁰. Le film est opportunément rattaché par Rytkhéou à la

²¹³⁶ En l'absence d'archives papier sur la genèse du film, seuls les souvenirs des proches renseignent. Malheureusement, ceux-ci sont quelquefois flous. Ainsi, pour la femme de Nitočkin, l'initiative revient à Rytchéou, tandis que, pour son frère, c'est Nitočkin qui a contacté l'auteur tchouktche. Dans les deux cas, les témoins sont peu sûrs d'eux. « Ils se sont rencontrés... Peut-être que c'est Rytchéou qui a appelé Tolja, ou bien Tolja... Vu qu'il s'intéressait déjà au Nord. La rencontre a eu lieu... C'était même peut-être *via* les Komsomols, je ne sais plus. Mais c'était par téléphone au début. Et quand ils se sont rencontrés, ils se sont liés d'amitié. » Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015. « Je ne sais pas. Le plus probable, c'est que Tolja ait tenté d'entrer en contact. C'est le plus probable, je pense. » Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015.

²¹³⁷ Le film reçoit la Nympe d'or du 11^e festival international de téléfilms de Monte-Carlo pour la meilleure réalisation et le meilleur programme pour enfants. Anonyme, « Pozdravljaem », *Sovetskij fil'm*, 18 mars 1971.

²¹³⁸ Il est possible que les deux hommes se soient rencontrés à Mosfil'm lors du travail de Rytchéou sur la première version des *Plus Beaux Bateaux*. À ce moment-là, Nitočkin tourne *Ta Grande Sibérie* pour le même studio. D'après un document de production, German Šatrov, l'opérateur pressenti pour le tournage du film de Rytchéou, est admiratif du travail de Nitočkin qu'il souhaite reproduire sur *Les Plus Beaux Bateaux*. Rešenje Glavnoj redakcii po scenariju Ju. Rytchéou « Samye krasivye korabli » (III variant), sans date (1966 ?). MOSFILM 2453/6/(126)2440/18ob.

²¹³⁹ Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²¹⁴⁰ Jurij Rytchéou, « Vèkèt i Agnes », *Junost'*, n° 8, août 1970, pp. 2-40.

célébration du cinquantenaire de l'URSS dans une interview à la presse²¹⁴¹. Mais le projet ne fait pas partie du plan thématique de la Télévision centrale pour l'année 1972²¹⁴². Il semble donc que l'initiative en revienne à Rytkhéou et Nitotchkine qui profitent de l'événement commémoratif pour « justifier » la production de leur film.

Les Plus Beaux Bateaux est tourné durant quatre mois dans la baie de Providenia, au village d'Ènmelen²¹⁴³ en Tchoukotka à l'été 1972²¹⁴⁴. Une partie du film est ensuite tournée à Leningrad. Le prestige associé à Rytkhéou ainsi que son réseau de connaissances permettent au film de bénéficier du soutien des autorités locales en Tchoukotka afin de faciliter le travail de l'équipe de tournage, mais aussi d'obtenir une rallonge budgétaire auprès du Gosteleradio²¹⁴⁵. En revanche, dans un mouvement contraire à celui du tournage de *Tymantcha*, les acteurs sont recrutés parmi des professionnels. Si l'actrice estonienne Ülle Koni²¹⁴⁶ est embauchée pour jouer le personnage de l'Estonienne Vaïke, tous les personnages tchouktches, à l'exception notable de Rytkhéou lui-même qui est acteur pour l'unique fois de sa carrière, sont incarnés par des acteurs centrasiatiques selon une tradition bien établie. Le rôle principal, celui du Tchouktche Vèkèt, est interprété par le Kazakh Koudaïbergen Kasymjanov²¹⁴⁷, alors étudiant à l'école du cirque de Moscou²¹⁴⁸. Le rôle de la tante de Vèkèt est incarné par l'actrice kazakhe Amina Oumourzakova²¹⁴⁹. Seuls les figurants sont recrutés

²¹⁴¹ I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²¹⁴² Outre les nouveaux films à produire, le plan prévoit une liste de films du répertoire pour la diffusion en vue des commémorations. Plan thématique de la Télévision centrale pour 1972. GARF R-6903/33/1/55-62.

²¹⁴³ Ce village a failli disparaître au début des années 1970 dans la tourmente des relocalisations. Yvon Csonka, « Enmelen, village tchouktche », art. cit., p. 118.

²¹⁴⁴ Anonyme, « Simfonija u ledovitogo », *Magadanskaja Pravda*, 9 septembre 1972.

²¹⁴⁵ « Pour *Les Plus Beaux Bateaux*, on nous a donné 250 000 roubles [soit à peu près le budget moyen]. La directrice [du film] a pensé qu'il nous fallait encore 30 000 ou 40 000 de plus. Et on est allé au Gosteleradio. Le directeur adjoint était un certain Mamedov. Rytxèu y est allé aussi. Il a dit : "Faire des économies sur les Tchouktches, c'est comme faire des économies sur les allumettes." Et ils ont ajouté de l'argent. » Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015. Mamedov Ènver Nazimovič (1923-) est directeur adjoint du Gosteleradio de 1962 à 1985.

²¹⁴⁶ Peu d'informations sont disponibles sur Ülle Koni (?-). Elle démarre sa carrière en 1969 à Tallinfil'm. Après quelques rôles dans des productions des studios baltes, elle tourne deux films pour l'unité Èkran. Sa filmographie s'interrompt en 1975.

²¹⁴⁷ Kasymžanov Kudajbergen Bakitovič (1950-2011). Diplômé de l'école du cirque de Moscou en 1974, il entame une carrière de clown et d'acrobate avant de se tourner vers des études polytechniques et de devenir ingénieur. Il n'a qu'un seul film à son actif : *Les Plus Beaux Bateaux*.

²¹⁴⁸ Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973.

²¹⁴⁹ Umurzakova Amina Ergožaevna (1919-2006). Diplômée de l'institut théâtral de Leningrad en 1938, elle débute sa carrière au théâtre au Kazakhstan. Sa carrière cinématographique (à l'exception de petits rôles non crédités à la fin de ses études) débute avec la naissance de l'industrie du film au Kazakhstan dans les années 1940. Elle effectue l'ensemble de sa carrière dans les studios centrasiatiques, Kazaxfil'm en particulier. À deux reprises seulement, elle joue dans des productions Èkran, chaque fois des rôles de Tchouktche pour Nitočkin (*Les Plus beaux Bateaux* et *Le Chamane blanc*).

sur place²¹⁵⁰. Le casting pour les rôles de Tchouktches a lieu à Alma-Ata. La raison invoquée est encore une fois l'absence de tradition théâtrale en Tchoukotka, au contraire du Kazakhstan²¹⁵¹. Le fait que le film repose sur une œuvre littéraire semble également jouer : le choix d'acteurs centrasiatiques est justifié par le fait que le film comporte une dimension psychologique que seuls des professionnels seraient censés rendre²¹⁵², au détriment de l'argument « ethnographique » et « authentique » mobilisé lorsqu'on emploie des autochtones non professionnels. La faiblesse de l'argument, combiné au fait que Kasymjanov, l'acteur principal, n'est pas un professionnel (même s'il est un artiste de scène en devenir), laissent surtout apparaître la force de l'habitude de se tourner vers des acteurs centrasiatiques pour incarner des personnages du Nord. Ce choix de casting est par ailleurs quelque peu contradictoire avec le souhait de mettre la langue tchouktche en avant. En effet, une partie des dialogues sont en tchouktche (avec une *voice-over* russe), ce qui nécessite le doublage des acteurs centrasiatiques. À cette fin, Rytkhéou prête sa propre voix à tous les rôles masculins²¹⁵³.

b) Le cinéma autochtone ou « quatrième cinéma »

Avec un autochtone comme scénariste, *Les Plus Beaux Bateaux* marque-t-il l'entrée du « quatrième cinéma » en Union soviétique ? L'appellation a été forgée et popularisée par le cinéaste néo-zélandais Barry Barclay²¹⁵⁴ au début des années 2000, dans une tentative de conceptualiser le cinéma autochtone. Dans sa définition minimale, un film relevant du quatrième cinéma doit compter au moins un autochtone (qui s'auto-identifie en tant que tel) à un des postes créatifs clés : réalisateur, scénariste ou producteur²¹⁵⁵. Dans un article célèbre²¹⁵⁶, Barclay divise la cinématographie mondiale en quatre grandes catégories : le premier cinéma qui recouvre Hollywood en tant que production hégémonique globale ; le deuxième cinéma qui correspond au cinéma d'art et d'essai et qui englobe le cinéma

²¹⁵⁰ Anonyme, « Simfonija u ledovitogo », *Magadanskaja Pravda*, 9 septembre 1972 ; I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²¹⁵¹ Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015.

²¹⁵² Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²¹⁵³ « C'était des Kazakhs, des acteurs d'Asie centrale qui interprétaient les rôles. Ensuite, au studio, c'est Rytxèu qui a doublé tout le monde pour les dialogues en tchouktche. » *Ibid.* Les voix féminines sont doublées par une actrice, mais je n'ai pas pu déterminer son identité.

²¹⁵⁴ Barclay Barry Ronald (1944-2008). Réalisateur et écrivain d'origine māori (Ngati Apa) et pākeā (européenne). Sur son œuvre, voir Stuart Murray, *Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema*, Wellington, Huia Publishers, 2008.

²¹⁵⁵ Cette définition minimale se base sur les critères exigés pour être sélectionné dans les festivals toujours plus nombreux de cinéma autochtone, dont le plus important : ImagineNative de Toronto.

<http://www.imagenative.org/artistic-policy/> (consulté le 24 août 2016).

²¹⁵⁶ Barry Barclay, « Celebrating Fourth Cinema », *Illusions*, n° 35, hiver 2003, pp. 7-11.

européen ; le troisième cinéma issu du Tiers-Monde (Barclay reprend ici la catégorie du *Third Cinema* qui a émergé dans les années 1970) ; et enfin le quatrième cinéma [*fourth cinema*], le cinéma des peuples autochtones. Cette division, un peu arbitraire, n'est pas sans limites et imperfections. La première est de regrouper sous une seule appellation des films issus de cultures diverses et revêtant des formes et factures différentes. On peut également pointer sa forme figée en quatre groupes, dont certains sont contestables : il n'y a pas vraiment de place pour les cinémas commerciaux non hollywoodiens dans ce schéma (dans le cas soviétique, les comédies populaires de Leonid Gaïdaï, par exemple, peuvent difficilement entrer dans la catégorie « art et essai » et ne sont pas des productions hollywoodiennes). Enfin, l'absence de délimitation claire entre les catégories ne permet pas de prendre en compte des interactions complexes entre elles. En outre, la théorie de Barclay s'abstient de donner une définition de l'autochtonie (avec le risque de tomber dans une pureté ethnique déplacée) et fait fi des collaborations filmiques entre autochtones et non autochtones²¹⁵⁷.

La division effectuée par Barclay s'inscrit à la suite du concept du « quatrième monde » ou « quart monde [*fourth world*]²¹⁵⁸ », développé dans le contexte de la Guerre froide, où les deux « premiers » mondes (capitaliste et communiste) s'opposent pour conquérir l'hégémonie sur le troisième (*Third World*). En forgeant cette notion, les chercheurs souhaitent redonner une place aux cultures autochtones. De son côté, prenant un exemple insulaire, Barclay explique que, si le premier cinéma parle depuis le point de vue du colonisateur, le quatrième cinéma exprime celui de ceux qui, sur le rivage, voient venir les bateaux. On peut penser que Barclay a voulu, par cette désignation, se rattacher au succès rencontré par l'appellation de *Third Cinema*, en lui donnant une « suite ».

Bien que sa catégorisation soit imparfaite, Barclay tente de cerner un nouveau champ cinématographique qui a généré une littérature abondante depuis les années 1990²¹⁵⁹.

²¹⁵⁷ Wendy Gay Pearson, Susan Knabe, « Globalizing Indigenous Film and Media », in Wendy Gay Pearson, Susan Knabe (dir.), *Reverse Shots. Indigenous Film and Media in an International Context*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2015, pp. 3-39.

²¹⁵⁸ Forgé en 1974 par George Manuel et Michael Posluns. Pamela Wilson, Michelle Stewart, « Indigeneity and indigenous media on the global stage », in Pamela Wilson, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham-Londres, Duke University Press, 2008, pp. 1-35.

²¹⁵⁹ Outre les ouvrages déjà cités, voir Faye Ginsburg, « Indigenous media: Faustian contract or global village? », *Cultural Anthropology*, Vol. 6, n° 1, 1991, pp. 92-112 ; Michael Meadows, « Re-claiming a cultural identity: indigenous media production in Australia and Canada », *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 8, n° 2, 1994 ; Maude Paquette, *L'émergence du cinéma inuit. La représentation du Nord et des Inuits dans le film Atanarjuat, The Fast Runner de Zacharias Kunuk*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006 ; Houston Wood, *Native Features. Indigenous Films from around the World*, New York-Londres, Continuum International, 2008 ; Joanna Hearne, *Smoke Signals: Native Cinema Rising*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2008 ; Gilles Laprévotte, Thierry Roche, *Indian's song. Des Indiens d'Hollywood au cinéma des Indiens*, Amiens, Festival international du film d'Amiens/Yellow Now-Côté

L'identification de la nouvelle catégorie filmique que constitue le quatrième cinéma donne des outils afin de penser son émergence et son corollaire : l'ouverture d'un dialogue qui rompt le trop long monologue de la tradition cinématographique (en particulier dans le cas du cinéma ethnographique). L'historiographie a en effet mis en évidence, la plupart du temps au terme d'une lecture critique de l'histoire du cinéma et d'un examen des représentations passées exogènes des peuples autochtones, que l'émergence du cinéma autochtone constitue d'abord et avant tout une *réponse* filmique²¹⁶⁰. Ce cinéma permet une autoreprésentation où les autochtones cessent d'être objets du film (ou, comme le cas soviétique le révèle particulièrement, de simples spectateurs) pour en devenir sujets. Ce faisant, ils se réapproprient le contrôle de la caméra et engagent une forme de résistance face aux représentations exogènes²¹⁶¹. En tant que tels, ces films redéfinissent la relation filmeurs-filmés et, au-delà, forcent à repenser les termes de la relation des anthropologues à leur « sujets »²¹⁶². Michelle Raheja a développé à ce propos le concept de « souveraineté visuelle », qu'elle définit comme l'acte de s'autoreprésenter *via* des médias autochtones, dans une variété de contextes politiques, économiques et culturels, où les pratiques médiatiques contemporaines entrent en dialogue avec le passé et permettent une consolidation culturelle autochtone²¹⁶³. La souveraineté visuelle permet en outre de s'adresser *selon ses termes* à un ou des publics en fonction de différents codes culturels.

Pour l'anthropologue Faye Ginsburg, l'émergence de ce cinéma ne doit pas être sous-estimée : il s'agit rien moins que d'une façon de remédier aux ruptures temporelles et historiques causées par l'extérieur²¹⁶⁴. Par le biais de la réappropriation de sa propre représentation se redessine le paradigme de la différence entre « eux » et « nous », entre les filmés et les filmeurs. Aussi l'émergence d'un cinéma autochtone doit d'abord s'apprécier

cinéma, 2010 ; Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska University Press, 2010 ; Lee Schweninger, *Imagic Moments: Indigenous North American film*, Athens-Londres, University of Georgia Press, 2013.

²¹⁶⁰ Voir entre autres : Martin Blythe, *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*, Metuchen-Londres, The Scarecrow Press, 1994 ; Fienup-Riordan Ann, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, *op. cit.* ; Sacha Clelland-Stokes, *Representing aboriginality. A Post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South Africa, Australia and Aotearoa/New Zealand film*, Højbjerg, Intervention Press, 2007 ; Joanna Hearne, *Native Recognition Indigenous Cinema and the Western*, Albany, SUNY Press, 2012.

²¹⁶¹ Lee Schweninger, *Imagic Moments*, *op. cit.*, p. 3.

²¹⁶² Barbara Glowczewski, « Beyond the frames of film and Aboriginal fieldwork », in Arnd Schneider, Caterina Pasqualino (dir.), *Experimental film and Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 147-164.

²¹⁶³ Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism*, *op. cit.*

²¹⁶⁴ Faye Ginsburg, « The parallax effect: The impact of aboriginal media on ethnographic film », *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, n° 2, automne 1995, pp. 64-76.

dans une démarche militante de contrôle de sa propre image²¹⁶⁵. La catégorisation « quatrième cinéma », si elle présente des faiblesses au niveau théorique, est ainsi valable en ce qu'elle reconnaît la dimension politique et historique du phénomène qui permet l'expression de soi à la première personne (que cette personne soit plurielle, collective ou individuelle).

Comme le souligne encore Faye Ginsburg, la question de la légitimité de savoir *qui filme qui* doit toujours être posée (en particulier lorsque filmeurs et filmés sont inscrits dans une relation de pouvoir inégale)²¹⁶⁶. Aussi l'enjeu ne se limite pas à la critique ou à la révision des pratiques cinématographiques des « premiers » cinémas, ni même à la délimitation d'une nouvelle esthétique filmique emboîtée dans des traditions artistiques et/ou rituelles autochtones. Le quatrième cinéma ne s'incarne pas (seulement) dans la forme d'une recherche expérimentale²¹⁶⁷, loin de là, au risque de décevoir certains qui auraient souhaité une rupture totale avec les formats conventionnels²¹⁶⁸. Une des questions centrales est celle de la subjectivité, il s'agit de déplacer la focale du « point zéro » d'énonciation, supposément universel, pour lui préférer un autre point de vue, qui émane d'un centre la plupart du temps marginalisé par le pouvoir. Cet autre lieu de l'énonciation cinématographique est à rapprocher du paradigme décolonial de décentrement de la pensée et du savoir, qui préfère partir de « je suis où je pense », plutôt que du faussement neutre (occidental) « je pense, donc je suis », et qui se propose de s'intéresser aux diverses subjectivités marginalisées et subalternisées à l'intersection des savoirs, en provenance des centres alternatifs d'énonciation²¹⁶⁹. De la même manière, la (les) subjectivité(s) qui structure(nt) le quatrième cinéma vien(nen)t perturber le point d'énonciation qui n'est plus le « point zéro » du dominant.

Il faut par ailleurs noter la présence de la question de l'image médiatique (que ce soit en termes de représentation ou de production) dans la Déclaration des Nations unies sur les

²¹⁶⁵ Barbara Glowczewski, « Entre spectacle et politique : les singularités autochtones », in Barbara Glowczewski, Rosita Henry (dir.), *Le défi indigène : entre spectacle et politique*, Montreuil, Au lieux d'être, 2007, pp. 11-35.

²¹⁶⁶ Faye Ginsburg, « Indigenous Media : Faustian Contract or Global Village ? », *Cultural Anthropology*, Vol. 6, n° 1, 1991, p. 103.

²¹⁶⁷ Freya Schiwy, « Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology », *Worlds and Knowledges Otherwise "Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital" Dossier*, 2009, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2009/05/SCHIWY.DECOLONIZING.pdf> (consulté le 24 août 2016).

²¹⁶⁸ Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., p. 19.

²¹⁶⁹ Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011, pp. xv-xvii ; du même, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012 [2000], pp. 3-45.

droits des peuples autochtones adoptée en 2007 par l'Assemblée générale de l'ONU²¹⁷⁰, ce qui montre à quel point le contrôle de la représentation filmique est important aux yeux des intéressés (qui ont participé à l'élaboration de la Déclaration). Plus récemment, la question de l'image se retrouve au cœur de revendications mémorielles : l'accès aux archives filmiques, en particulier aux documents visuels ethnographiques conservés en Occident, est ainsi réclamé par les peuples autochtones, à la fois pour se réapproprier des pans de sa culture, pour critiquer les interprétations scientifiques exogènes ou pour prouver la continuité de la tradition et de l'occupation des terres²¹⁷¹.

c) *Un quatrième cinéma soviétique*

Bien que *Les Plus Beaux Bateaux* soit un pur produit soviétique (et pas une production indépendante comme c'est souvent le cas dans le cinéma autochtone), la présence d'un autochtone à un poste créatif majeur (scénariste) fait entrer le film dans le corpus du quatrième cinéma. La position de scénariste de Rytkhéou est d'autant plus importante qu'elle est reconnue, à l'inverse de la participation des autochtones dans les ciné-expéditions selon le mode classique du cinéma ethnographique qui masque les co-constructions filmiques. Le cinéma autochtone permet au contraire de rendre cette participation visible et de la placer au centre²¹⁷².

La fonction de Rytkhéou au poste de scénariste, si elle revêt un aspect crucial, ne doit pas toutefois occulter la dimension tout aussi centrale de sa position d'acteur. Dans *Les Plus Beaux Bateaux*, l'auteur interprète le rôle de Mren, l'oncle du personnage central Vèkèt, vers qui ce dernier se tourne lorsqu'il souhaite devenir éleveur de rennes. Le personnage est ainsi décrit par Rytkhéou lui-même : « mon personnage est un vieil homme (bien plus âgé que

²¹⁷⁰ Voir en particulier l'article 16 qui stipule : « 1) Les peuples autochtones ont le droit d'établir leurs propres médias dans leur propre langue et d'accéder à toutes les formes de médias non autochtones sans discrimination aucune. 2) Les États prennent des mesures efficaces pour faire en sorte que les médias publics reflètent dûment la diversité culturelle autochtone. Les États, sans préjudice de l'obligation d'assurer pleinement la liberté d'expression, encouragent les médias privés à refléter de manière adéquate la diversité culturelle autochtone. » La déclaration est disponible à l'adresse : http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_fr.pdf (consulté le 25 août 2016).

²¹⁷¹ Faye Ginsburg, « Screen memories. Resignifying the traditional in Indigenous media », in Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (dir.), *Media Worlds : Anthropology on new terrain*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 39-57 ; Barbara Glowczewski, « Returning Indigenous knowledge in central Australia: "this CD-ROM brings everybody to the mind" », in Graeme K. Ward, Adrian Muckle (dir.), « *The Power of Knowledge, the Resonance of Tradition* ». *Electronic publication of papers from the AIATSIS Indigenous Studies conference, September 2001*, Canberra, AIATSIS, 2004, pp.145-160 ; Seipati Bulane-Hopa, « Repatriation: The Return of Indigenous Cultural Content », *Journal of Film Preservation*, n° 85, 2011, pp. 4-13 ; Leighton C. Peterson, « Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of Navajo Film Themselves », *Visual Anthropology Review*, Vol. 29, n° 1, 2013, pp. 29-41.

²¹⁷² Faye Ginsburg, « Screen memories. Resignifying the traditional in Indigenous media », *op. cit.*

moi), un éleveur de rennes sage de son expérience, à qui les jeunes s'adressent pour son bon sens²¹⁷³ ». Mren est calqué sur le propre oncle de Rytkhéou, Kmol, qui l'a élevé dans la tradition des chasseurs d'animaux marins²¹⁷⁴. Par le biais de ce personnage, Rytkhéou rend hommage à cet oncle et à ce qu'il représente, et, en même temps, se réapproprie l'espace imaginaire du film afin de revivre certaines pratiques. Comme il le dit lui-même dans une interview, qui rappelle les notes de l'actrice penobscot Molly Spotted Elk à propos de son rôle dans *L'Ennemi silencieux*²¹⁷⁵ : « En jouant ce rôle, c'est comme si je revenais parmi les miens éleveurs de rennes et chasseurs²¹⁷⁶. » De la même manière que pour les acteurs des ethnografictions à la fin des années 1920 ou que pour la philologue évenke Pikounova, le tournage du film ouvre pour Rytkhéou, qui vit à Leningrad et ne se rend en Tchoukotka qu'une fois par an²¹⁷⁷, une possibilité de rapprochement de sa culture. Il lui offre une manière de recréer celle-ci dans les limites de l'espace filmique. Il faut également noter la présence au générique de la fille de Rytkhéou, Olga. Bien que je n'aie pas pu identifier avec certitude quel rôle elle joue dans le film, il semble, selon toute vraisemblance, qu'elle incarne la mère du héros dans les flash-backs²¹⁷⁸. Ce rôle maternel, fortement valorisé dans le film, vient encore renforcer la thèse de la recréation d'un espace virtuel réapproprié, caractérisé par une dimension communautaire, ici familiale. On peut rapprocher cette réappropriation du concept de « réserve virtuelle [*virtual reservation*] », forgé par Michelle Raheja à propos du cinéma amérindien contemporain, et qui définit l'espace imaginaire où les autochtones peuvent réinvestir des sites physiques ou imaginaires perdus sous l'effet de la colonisation²¹⁷⁹. L'espace négocié du film (espace diégétique et espace du tournage) permet ainsi une recréation des pratiques traditionnelles en perdition dans un but plus ou moins avoué de revitalisation.

Si l'on met à part les premières productions à l'époque du muet, on situe généralement la naissance du cinéma autochtone dans les années 1970. S'il est toujours malaisé de discerner la première œuvre du mouvement — les critères changeants n'aidant pas —, en termes de

²¹⁷³ I. Dučinskaja, « Serdca b'juteja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²¹⁷⁴ Danielle Pitiot, « Youri Rytkhéou : une interprétation ambivalente... », art. cit., p. 78.

²¹⁷⁵ Voir à ce propos le chapitre 7.

²¹⁷⁶ I. Dučinskaja, « Serdca b'juteja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²¹⁷⁷ Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchéou. Istoki i évoljucija tvorčestva*, op. cit., p. 105.

²¹⁷⁸ Les entretiens basés sur les souvenirs n'ont rien donné de probant en ce sens et les rares documents qui indiquent le générique sont trop laconiques pour donner une réponse claire. La liste de montage conservé au Gosteleradiofond fait état d'une O. Rytchéou dans les seconds rôles [*v épizodax*] sans plus de précisions. Monžtanyj list po svetnomu xudožestvennomu fil'mu « Samye krasivye korabli » II serija, Moscou, 1973. GTRF 1651, p. 73.

²¹⁷⁹ Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., p. 148.

fiction, un film est souvent cité comme point de départ : *La Maison faite d'aube* (*House made of Dawn*, 1972), réalisé aux États-Unis par Richardson Morse et co-écrit par ce dernier et l'écrivain Kiowa-Cherokee N. Scott Momaday d'après son roman éponyme paru en 1968²¹⁸⁰. La même année, en Nouvelle-Zélande, est tourné le film *Aimer un Maori* (*To Love a Maori*, 1972). Réalisé par le cinéaste d'origine européenne Rudall Hayward, le film est considéré par certains, dont Barclay lui-même, comme une coréalisation entre ce dernier et son épouse autochtone (maorie), Ramai Hayward²¹⁸¹, ce qui en fait le premier film de fiction autochtone maori²¹⁸². Ces débuts éparpillés sur la planète restent cependant bien isolés jusqu'à la fin des années 1980.

Dans le Nord, si l'on met de côté la première production qui compte un autochtone à un poste créatif, à savoir *La Voie de l'Esquimau* (*The Way of the Eskimo*, 1911) écrite par l'Inuite Nancy Columbia mais qui reste un cas exceptionnel, c'est le film du Saame Nils Gaup, *Le Passeur* (*Ofelaš*, 1987, Norvège) qui marque les débuts du quatrième cinéma septentrional, suivi du succès international d'*Atanarjuat, la légende de l'homme rapide* (*Atanarjuat, The Fast Runner*, 2001, Canada), réalisé par l'Inuit Zacharias Kunuk²¹⁸³. Pour les peuples de Sibérie, le premier film autochtone de fiction²¹⁸⁴ habituellement reconnu est *Les Sept Chants de la toundra* (*Seitsemän laulua tundralta*, 2000, Finlande), coréalisé par la Nénètse Anastasia Lapsouï (avec Markku Lehmuskallio)²¹⁸⁵. Aussi la réévaluation des *Plus Beaux Bateaux* permet de repousser la naissance du quatrième cinéma sibérien au début des

²¹⁸⁰ Cette datation fait abstraction des œuvres des réalisateurs amérindiens, Edwin Carewe et James Young Deer au temps du muet aux États-Unis. Il est vrai qu'à partir du parlant, on ne trouvera plus d'exemples de cinéma autochtone jusqu'à *La Maison faite d'aube*.

²¹⁸¹ Ramai Hayward, née Te Miha (1916-2014). Elle débute comme actrice en 1940 dans un film de Rudall Hayward, son futur époux. Rompue à la pratique de la photographie, elle devient une des premières femmes chef opérateur et travaille au Royaume-Uni, en Nouvelle-Zélande et en Australie, ainsi qu'en Chine communiste. Elle est désormais reconnue comme une des premières femmes autochtones cinéastes au monde. Anonyme, « Ramai Hayward », *New Zealand On Screen*, <https://www.nzonscreen.com/person/ramai-hayward/biography> (consulté le 10 février 2017).

²¹⁸² Emiel Martens, « Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in Aotearoa/New Zealand », *International Journal of Critical Indigenous Studies*, Vol. 5, n° 1, 2012, http://www.isrn.qut.edu.au/publications/internationaljournal/documents/Final_Martens_IJCIS.pdf (consulté le 10 février 2017).

²¹⁸³ Sur *Le Passeur*, voir Monica Kim Mecsei, « Cultural Stereotypes and Negotiations in Sami Cinema », in Scott MacKenzie, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice, op. cit.*, pp. 72-83. *Atanarjuat* a généré une littérature abondante, voir en particulier Michelle H. Raheja, « Reading Nanook's smile : Visual sovereignty, Indigenous revisions of ethnography, and *Atanarjuat* (*The Fast Runner*) », *American Quarterly*, Vol. 59, n° 4, 2007, pp. 1159-1185 ; Faye Ginsburg, « Screen memories. Resignifying the traditional in Indigenous media », art. cit. Pour un panorama de la production à l'échelle mondiale, voir Houston Wood, *Natives Features, op. cit.*

²¹⁸⁴ Dans le champ documentaire, rappelons l'activité cinématographique de l'Inuit Aleksej Vaxrushev dès 1993. Voir *supra*.

²¹⁸⁵ Houston Wood, *Native Features, op. cit.*, pp. 142-144. Voir également Dominique Samson Normand de Chambourg, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique, op. cit.*, pp. 398-401 ; Jean Ehret, « Anastasia Lapsouï : œil de la toundra, voix de son peuple », *Regards sur l'Est*, n° 53, janvier 2010, http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1050 (consulté le 24 août 2016).

années 1970. On note à nouveau la coïncidence temporelle de ce début soviétique avec l'histoire globale du cinéma (*La Maison faite d'aube* et *Aimer un Maori* datent tous deux de 1972, année de production des *Plus Beaux Bateaux*). L'année 1972 semble donc un moment clé pour la naissance du quatrième cinéma dans le monde. Mais, pour pleinement comprendre cette émergence d'un cinéma autochtone à cette période, il faut également prendre en compte le contexte particulier à l'Union soviétique en reconnaissant d'une part l'héritage des cinématographies « régionales » centrasiatiques, particulièrement dynamiques dans les années 1960, combiné au modèle cinématographique soviétique multinational et, d'autre part, le sursaut identitaire qui s'exprime dans la littérature des autochtones de Sibérie en ces années 1970.

Une grande partie de la vitalité du cinéma soviétique dans les années 1960 est due aux cinémas des périphéries, en particulier le Caucase et l'Asie centrale²¹⁸⁶. Après la rupture de la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma centrasiatique connaît une impulsion sans précédent, grâce entre autres à une politique culturelle qui encourage la formation de cinéastes des républiques²¹⁸⁷. Les films de ce qu'on nomme la « nouvelle vague » s'éloignent du récit qui met en valeur le « grand frère » russe et parlent quelquefois un langage invisible pour le pouvoir, mais bien compréhensible pour les spectateurs centrasiatiques²¹⁸⁸. Citons des films aussi emblématiques que *Je m'appelle Kojà* (*Menja zovut Koža*, 1964) du réalisateur kazakh Abdulla Karsakbaev, *Le Ciel de notre enfance* (*Nebo našego detstva*, 1966) du Kirghiz Tolomouch Okeev ou *La Terre des pères* (*Zemlja otcov*, 1966) signé Chaken Aïmanov. Dans une période que la chercheuse kazakhe Goul'nara Abikeeva situe entre 1964 et 1972, le cinéma centrasiatique prend son envol, créé par des réalisateurs, des scénaristes, des opérateurs et des acteurs nationaux qui ont bénéficié de la politique soviétique et de l'ouverture de studios dans chaque république²¹⁸⁹. Aux postes créatifs clés, ces cadres nationaux mobilisent histoires, traditions et mythologies nationales pour mieux les revisiter²¹⁹⁰. Précurseur de ce cinéma des républiques (RSS) naît à partir des années 1950 un

²¹⁸⁶ Lino Micciché, « The Cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republics », in Anna Lawton (dir.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1992, pp. 291-302.

²¹⁸⁷ Michael Rouland, « An historical introduction », in Michael Rouland, Gul'nara Abikeyeva, Birgit Beumers (dir.), *Cinema in Central Asia. Rewriting Cultural Histories*, Londres, I.B. Tauris, 2013, pp. 1-32.

²¹⁸⁸ Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 211.

²¹⁸⁹ Gul'nara Abikeeva, *Naciostroitel'stvo v Kazaxstane i drugix stranax Central'noj Azii i kak ètot process otrazhetsja v kinematografe*, Almaty, OF « CCAK », 2006, pp. 49-97.

²¹⁹⁰ La revalorisation des traditions s'exprime aussi chez les nationalités slaves, mais selon une tendance nationaliste. John B. Dunlop, « Russian Nationalist Themes in Soviet Films of the 1970s », in Anna Lawton (dir.), *The Red Screen*, op. cit., pp. 229-245.

cinéma des républiques autonomes. Reprenant le flambeau des films « nationaux » réalisés à la fin des années 1920²¹⁹¹, une nouvelle production émerge dans les studios périphériques (comme Sverdlovsk), réalisée par des cinéastes de toutes origines, la plupart du temps issus du centre où ils ont été formés. Certains autochtones, issus des « grands » peuples sibériens, diplômés du VGIK, tel le Bouriate Baras Khalzanov, se « spécialisent » dans ce cinéma ethnicisé (à la nationalité difficilement identifiable du fait de la grande diversité ethnique des créateurs de ces films, la « nationalité du film » semblant principalement s'élaborer autour de la notion du public ciblé)²¹⁹². Mais cette nouvelle « indigénisation » cinématographique ne concerne pas les peuples du Nord qui restent exclus de la politique de décentralisation cinématographique, qui se superpose à la carte hiérarchisée du découpage ethno-territorial : les films produits par les studios pansoviétiques régionaux sont des services fournis aux républiques autonomes qui ne disposent pas de leur studio propre, au contraire des républiques soviétiques (RSS).

C'est dans le champ littéraire que les auteurs autochtones de Sibérie, du Nord et d'Extrême-Orient trouvent un espace d'expression propre, qui se développe à partir des années 1970, moment qui constitue, comme l'écrit Anne-Victoire Charrin,

le début d'un long chemin tracé comme une quête nouvelle de ses propres traditions ; avec l'objectif, dans un premier temps, de les décrire pour éviter l'oubli total, dans un deuxième temps, de « remettre » aux jeunes générations les « objets » de la tradition, ses contenus, à savoir les éléments économiques, culturels, religieux, etc²¹⁹³.

Les écrivains autochtones de Sibérie, à l'image d'Erémeï Aïpine, de Vladimir Sangui ou d'Anna Nerkagui, s'engagent à travers leurs œuvres dans un mouvement qui hésite dans un premier temps entre critique, regret et nostalgie, avant d'utiliser la littérature plus franchement comme un outil de transmission des traditions. Ainsi les premières œuvres d'Aïpine « impropres à la publication²¹⁹⁴ » critiquent frontalement le boum pétrolier et les coûts criminels et humains qui en résultent. Nerkagui, dans l'autobiographique *Aniko du clan Nogo* (*Aniko iz roda Nogo*, 1977), interroge l'action « civilisatrice » soviétique en décrivant le fossé

²¹⁹¹ Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016.

²¹⁹² Irina Tcherneva, « Le “cinéma national” et le rapport centre/périphéries. L'exemple du studio de Sverdlovsk (1950-1960) », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 147-158.

²¹⁹³ Anne-Victoire Charrin, « Introduction », *Slovo « Sibérie. Paroles et Mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, p. 13.

²¹⁹⁴ Viatcheslav Ogryzko, « Un écrivain entre traditions, communisme et nouvelle économie », *Ibid.*, p. 30.

entre les générations creusé depuis l'avènement du régime socialiste²¹⁹⁵. À l'instar d'autres écrivains non russes de l'Union, tel le Kirghiz Tchingiz Aïtmatov²¹⁹⁶, et dans le sillon du mouvement des *derevenchtchiki* (les écrivains ruralistes) qui redonne une légitimité et une validité à la tradition, ces auteurs lancent des cris d'appel face à la perte d'identité culturelle de leur peuple²¹⁹⁷. C'est à ce mouvement que se rattache Rytkhéou à la fois dans son œuvre littéraire à partir de la fin des années 1960 et dans son travail cinématographique naissant.

Les Plus Beaux Bateaux est donc un produit soviétique de son temps tout comme il est symptomatique d'une tendance globale du cinéma où les autochtones subalternisés s'emparent du médium audiovisuel. Il souligne aussi la position ambiguë de l'Union soviétique dans la politique de création filmique, qui est à la recherche d'une caution en « donnant la caméra » à Rytkhéou, écrivain reconnu, mais n'encourage pas véritablement la formation et l'accès aux médias aux autochtones hors des nationalités titulaires des républiques (RSS et RSSA). Il faut noter que, si le film est tourné la même année que *La Maison faite d'aube* aux États-Unis, les deux expériences divergent : ce dernier film est réalisé sur les deniers du réalisateur, ne trouvera jamais de distributeur et sera finalement très peu vu et diffusé²¹⁹⁸. Au contraire, *Les Plus Beaux Bateaux* bénéficie d'une diffusion nationale à la télévision sur la 1^{re} chaîne (celle qui a la plus grande couverture) à un horaire de grande écoute, en 1973. Il est rediffusé deux fois la même année et comptabilise dix passages télé en tout jusqu'à la chute du régime soviétique²¹⁹⁹. Il bénéficie de la politique cinématographique soviétique qui met en avant la multinationalité de l'État et de la volonté fournir un service télévisuel aux nationalités du Nord, elles aussi couvertes par la diffusion satellite (bien que très partiellement²²⁰⁰).

Son statut de production soviétique *mainstream* est peut-être à l'origine de l'oubli dont le film est aujourd'hui victime. Au lieu d'être célébré comme la première contribution visible d'un autochtone du Nord au cinéma, *Les Plus Beaux Bateaux* est, à l'instar des productions

²¹⁹⁵ Dominique Samson, « La passion de l'homme selon Anna Nerkagui », *Ibid.*, pp. 41-76. L'œuvre a récemment été adaptée à l'écran conjointement avec un autre roman de Nerkagi, *Le Lichen blanc* (*Belij jagel'*, 1995) sous ce dernier titre en 2014 (réalisé par Vladimir Tumaev).

²¹⁹⁶ David Sweeney Coombs, « Entwining Tongues: Postcolonial Theory, Post-Soviet Literatures and Bilingualism in Chingiz Aitmatov's *I dol'she veka dlitsia den'* », *Journal of Modern Literature*, n° 34, Vol. 3, 2011, pp. 47-64.

²¹⁹⁷ Anne-Victoire Charrin « Une revendication de l'ethnicité nivkhe face à la peur de disparaître. *Le Mariage des Kévongues* de Vladimir Sangui », *Slovo « Sibérie. Paroles et Mémoires »*, *op. cit.*, pp. 95-124 ; Adele Barker, « The Divided Self: Yuri Rytkheu and Contemporary Chukchi Literature », *art. cit.*

²¹⁹⁸ Lee Schweninger, *Imagic Moments*, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁹⁹ Voir le tableau des diffusions des téléfilms en annexe. Je ne dispose que des diffusions à la période soviétique.

²²⁰⁰ Voir *infra* la section sur la réception du film.

télévisuelles dont il fait partie, absent des histoires du cinéma. Le film est par ailleurs presque invisible. Il est parfois difficile à visionner sur des plateformes internet à l'aspect fluctuant²²⁰¹, pratiquement impossible à télécharger (alors que les téléfilms des années 1970 sont presque en « accès libre » sur des sites pirates ayant quasiment « pignon sur rue » en Russie) et encore plus difficile à acquérir en DVD²²⁰². Une des ambitions de ce chapitre est de contribuer à la redécouverte de ce film central pour l'histoire du quatrième cinéma à la soviétique. Pour ce faire, le téléfilm sera analysé en termes cinématographiques, mais aussi en confrontant l'œuvre audiovisuelle à l'analyse génétique des précédents scénarios, romans et écrits périphériques de Rytkhéou, afin de mettre en lumière la parole autochtone portée par le film.

B) Un film sur soi

a) Une réponse aux précédentes représentations

Les Plus Beaux Bateaux est un film en deux parties, mais sera considéré ici comme une fiction unitaire, plutôt qu'une minisérie. En effet, la minisérie en URSS correspond à une production multi-épisodique qui dépasse deux épisodes²²⁰³. Par ailleurs, ce format en deux épisodes [*dva serija*] se développe dans les années 1960 dans les fictions cinématographiques pensées comme unitaires²²⁰⁴.

Le film raconte l'histoire de Vèkèt, jeune Tchouktche qui termine sa scolarité en Tchoukotka. À la surprise de tout son entourage, Vèkèt ne souhaite pas partir faire de brillantes études dans une mégapole soviétique : il veut rester en Tchoukotka et devenir éleveur de rennes. Pour ce faire, il se rapproche de son oncle Mren, resté vivre dans la iarangue, et se fait embaucher dans une brigade d'éleveurs. Il rencontre Vaïke, jeune étudiante estonienne en arts plastiques venue en Tchoukotka pour réaliser des tableaux. Ils tombent amoureux. Quand Vaïke est rappelée à Leningrad, Vèkèt la rejoint. Mais, une fois sur place, il découvre qu'il ne peut vivre ailleurs qu'en Tchoukotka.

²²⁰¹ Le film a un temps été accessible sur Youtube avant d'être retiré, puis remis en ligne en février 2016. La première partie est à ce jour visionnable (mais pour combien de temps ?), par contre, la seconde partie n'est pas disponible en entier. Moins connu, le site russe de visionnage en streaming Vkino (vkino.net) propose en revanche les deux parties (sites consultés le 26 août 2016).

²²⁰² La propre famille de Nitočkin n'en possède pas de copie.

²²⁰³ Selon la définition donnée par le magazine *Sovetskij ekran* en 1975 et citée par Alexander Prokhorov, Elena Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, op. cit., p. 12.

²²⁰⁴ Le format multi-épisodique est au départ réservé aux productions de « prestige », telles *Le Don paisible* (*Tixij Don*, 1957-1958, S. Gerasimov), *Guerre et Paix* (*Vojna i mir*, 1965-1967, S. Bondarčuk) et *Anna Karénine* (*Anna Karenina*, 1967, A. Zarxi), avant de s'étendre considérablement dans les années 1970.

À travers ce film, les deux auteurs souhaitent mettre en scène la Tchoukotka et la culture tchouktche. Comme le dit Nitotchkine dans un entretien à la presse : « nous voulions [...] traduire cinématographiquement l'amour [*vljublennost'*] avec lequel l'auteur raconte le destin de son peuple, son passé, son présent, sa culture²²⁰⁵ ». Et, surtout, il s'agit de donner une vision alternative de la Tchoukotka qui ne doit plus être présentée comme un objet d'exotisme. Comme l'annonce Rytkhéou : « Nous voudrions que les spectateurs voient à l'écran non pas une Tchoukotka exotique [...], mais une Tchoukotka qui vit et respire dans le même souffle que le pays tout entier²²⁰⁶. » On retrouve ici « le détonateur polémique, l'envie d'engager la discussion avec [s]on maître²²⁰⁷ » qui a motivé Rytkhéou en littérature. Ce désir de réponse est aussi à l'origine de son désir de faire des films. Cet aspect positionne l'œuvre dans l'ouverture d'un dialogue filmique caractéristique du quatrième cinéma. L'enjeu du téléfilm est de donner une image contemporaine de la Tchoukotka. En cela, le film se pose en rupture avec le régime de représentation des peuples du Nord qui s'est figé dans un moment révolutionnaire de plus en plus éloigné dans le temps, dans des films tels que *Alitet s'en va dans les montagnes* ou *Les Romantiques*. Ces derniers films, rappelons-le, sont des adaptations de Semouchkine, le maître à qui Rytkhéou souhaite répondre.

Au récit sans cesse répété de l'avant/après, *Les Plus Beaux Bateaux* propose une réflexion sur le présent. Au moment 1922-1923 privilégié dans les œuvres passées, le film oppose l'URSS de 1972 et la difficulté d'être autochtone au sein de l'Union multinationale. Cela passe aussi par des images : aux déserts glacés présentés en ouverture dans les films précédents, le film répond par l'image d'une plage sans neige, où le grand-père offre à Vèkèt une amulette avant son départ pour l'école-internat. Loin d'être une terre stérile et inhospitalière (ici, pas de bruit de vent glacé sur la bande-son comme dans les films précédents), la Tchoukotka est dépeinte comme un lieu chargé d'histoire, habité depuis la nuit des temps, et où la tradition se transmet de génération en génération : « N'oublie pas la toundra », dit le grand-père au petit Vèkèt (Fig. 101).

²²⁰⁵ Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Večernjaja Moskva*, 5 janvier 1973.

²²⁰⁶ I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²²⁰⁷ Ju. Rytchéou, « Pod sen'ju volšebnoj gory (Vospominanie) », *Družba narodov*, 10, 1972, p. 220. Cité par Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 46-47.



Figure 101. Deux visions de la Tchoukotka : du désert glacé d'Alitet s'en va dans les montagnes (à g.) au lieu chargé d'histoire des *Plus Beaux Bateaux* (à dr.).
Captures d'écran.

Vèkèt, Tchouktche soviétique, est ainsi présenté de prime abord comme l'héritier des générations passées, tandis que le lieu filmé est de fait un espace associé au souvenir et au respect des anciens. De façon ironique, le motif de la nature hostile est déplacé et accolé à la première image de l'école dans la ville soviétique : le lieu de l'éducation moderne et du progrès est ici noyé dans le brouillard et balayé par un vent violent.

Les Plus Beaux Bateaux est aussi l'occasion de proposer une vision de la tradition en rupture avec la rhétorique filmique des œuvres de Semouchkine qui assimile celle-ci à l'arriération, l'exploitation, les ténèbres, voire à la culture de mort. Cela passe, tout d'abord, par le motif central du récit : Vèkèt, au contraire de ses camarades, ne veut pas quitter la Tchoukotka pour partir faire des études. Il souhaite devenir éleveur de rennes, alors que rien ne le prédestinait à prendre cette voie professionnelle. D'ailleurs, autour de lui, peu comprennent son choix qui va à l'encontre du supposé sens de l'histoire. Voyant tous ses amis partir, il se rend compte du problème que cela pose et se plaint que, bientôt, « il n'y aura plus de personnes éduquées en Tchoukotka ». On peut voir dans ces scènes le regret de Rytkhéou, lui qui a quitté sa terre pour le centre. Dans une scène où Vèkèt participe à la réunion du bureau du Parti, il critique le système planifié par le centre. Pour lui, le drame est la coupure entre les jeunes et leurs parents, entre les jeunes et la toundra :

Les parents pourraient enfin passer du temps avec leurs enfants. Au lieu de ça, les enfants quittent la toundra. Et c'est un adieu à la toundra et aux parents. Comment les jeunes pourraient-ils aller dans la toundra s'ils n'ont aucune idée de ce que c'est ? On pourrait leur apprendre à l'internat à découper un renne en quartiers, à conduire un attelage, à allumer un feu de bois vert dans le vent.

On voit pointer dans ce dialogue une critique du système des écoles-internats qui coupe les enfants de leur culture d'origine²²⁰⁸. Le film plaide au contraire pour une « réconciliation » entre la toundra et les enfants tchouktches²²⁰⁹.

b) Un film-chant tchouktche

Lors de plusieurs scènes, notamment lorsque l'Estonienne Vaike visite la iarangue avec un œil de touriste, le film fait montre d'une volonté « pédagogique » envers les *Loutchas* : Vèkèt explique à Vaike comment manger « à la tchouktche », il lui explique que les noms tchouktches ont un sens, qu'ils ne sont pas donnés au hasard, mais en fonction d'événements précis. La pédagogie est à la fois dirigée vers le personnage de l'« étrangère » diégétique, en même temps que le téléspectateur soviétique, dans une dimension d'initiation à la culture autochtone qui se retrouve fréquemment dans d'autres films qui relèvent du quatrième cinéma²²¹⁰.

C'est dans ce cadre que le héros expose la pratique du chant familial. *Les Plus Beaux Bateaux*, qui donne au film son titre, est la chanson de sa famille composée par sa mère, désormais décédée. Cette pratique s'inscrit dans celle plus large des chants personnels, commune aux cultures du Nord²²¹¹ et qui accompagne toutes les sphères de la vie traditionnelle : chant tutélaire, dans un but de guérison, pour le succès à la chasse, etc. Ces chants, dont la pratique est étroitement liée au mode de vie traditionnel, ne sont pas seulement un art et une forme particulière d'expression artistique de soi, mais un des pivots de la culture spirituelle des Tchouktches²²¹². Cette forme, en perdition dans les années 1970, revêt une importance particulière au sein du film : le chant lui donne son titre. De plus, c'est l'un des seuls éléments que l'on retrouve depuis les premiers scénarios de 1965-1966 jusqu'au téléfilm définitif. Le chant semble ainsi être l'élément principal que Rytkhéou souhaite mettre en scène avec son scénario. Élément traditionnel dont l'aspect identitaire est encore renforcé dans le film par le fait qu'il s'agit du chant maternel, le chant est la matrice dans lequel se

²²⁰⁸ Voir à ce sujet le chapitre 5.

²²⁰⁹ Le délaissement des activités traditionnelles et de la toundra par les jeunes passés par l'éducation soviétique correspond à une réalité. Boris Chichlo, « Les autochtones et leur environnement : entre la colonisation et la perestroïka », art. cit., p. 56.

²²¹⁰ Lee Schweninger, *Imagic Moments*, op. cit., p. 14.

²²¹¹ Triinu Ojamaa, « « The story of life in music: autobiographical songs of the Nganasans », *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, n° 21, 2003, pp. 77-97.

²²¹² Zoja Weinstein-Tagrina, « À propos du chant rituel tchouktche », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, pp. 257-272 ; de la même, « À propos du chant rituel tchouktche », *Slovo*, n° 39-40, 2012, pp. 61-67.

coule le film. Il imprime la tradition dans la forme filmique. Il est cependant délicat de trouver des similitudes de structure entre les chants et le film : les chants personnels, rituels ou non, semblent revêtir autant de formes (fixe ou improvisation) qu'ils ont de fonctions (rituelle, associée au travail, etc.)²²¹³. Selon la musicologue tchouktche Zoïa Weinstein-Tagrina, qui a elle-même recueilli de nombreuses chansons à la fin des années 1970, « [l]e chant est un besoin aussi essentiel que les propos usuels, car son langage est plus intelligible pour les esprits avec lesquels on communique, comme au quotidien avec les membres vivants de la communauté²²¹⁴. »

En mettant particulièrement en valeur cet aspect, le film souligne l'importance des chants dans la culture tchouktche et montre une volonté « éducative » envers les spectateurs *loutchas*. En même temps, il reformule le traditionnel (à travers le motif de la chanson) en le confrontant et en l'insérant dans le médium technologique exogène de la télévision²²¹⁵. Il fait se fondre culture orale et culture technologique dans l'objet téléfilm²²¹⁶. Il s'agit pour Rytkhéou à la fois d'une manière de communiquer avec les siens selon un mode communautaire, mais également avec la communauté soviétique des téléspectateurs par le mode du téléfilm. Le format en deux épisodes diffusés sur deux jours²²¹⁷ peut ainsi être relié à la forme du cycle de chants rituels qui se déroulent sur deux jours consécutifs²²¹⁸. Dans un de ses romans ultérieurs, *La Trace du glouton (Sled rosomaxi)*, Rytkhéou compare les séries télévisées à la pratique traditionnelle de conter des légendes sur plusieurs jours en soirée²²¹⁹.

Par ailleurs, une des fonctions du chant rituel est d'assurer le lien entre le présent et le passé²²²⁰. Le film exprime ce souci de restauration du lien entre les générations par le biais du flash-back : les retours sur l'enfance et la jeunesse de Vèkèt ou de sa mère décédée permettent ainsi de renouer le lien familial par la forme filmique, venant en complément du choix scénaristique du héros de ne pas quitter sa terre. Le film (comme le roman du même titre) associe la tradition à la mère, montrant un souci de ne pas renier la culture dont il est issu (tout comme il est « issu » de sa mère), contrairement à ses premiers écrits qui célébraient la

²²¹³ Zoja Vensten-Tagrina, *Avtoreferat : Fenomen ličnoj pesni v tradicionnoj kul'ture čukčej*, Thèse de candidat : culturologie, université pédagogique Herzen, Saint-Petersbourg, 2008.

²²¹⁴ Zoja Weinstein-Tagrina, « À propos du chant rituel tchouktche », *Slovo*, art. cit., pp. 61-62.

²²¹⁵ Voir à ce propos Faye Ginsburg, « Screen memories. Resignifying the traditional in Indigenous media », art. cit.

²²¹⁶ Voir à ce propos Freya Schiwy, « Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology », art. cit.

²²¹⁷ Voir la liste des diffusions du film en annexe.

²²¹⁸ Lors de la fête des offrandes ou la fête de l'abattage du jeune renne à toison fine, par exemple. Zoja Weinstein-Tagrina, « À propos du chant rituel tchouktche », *Études/Inuit/Studies*, art. cit., pp. 260-265.

²²¹⁹ Jurij Rytkèu, *Kodga kity uxodjat. Povesti i legendy*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1977, p. 156.

²²²⁰ Zoja Weinstein-Tagrina, « À propos du chant rituel tchouktche », *Études/Inuit/Studies*, art. cit., p. 257.

rupture soviétique. Les chants personnels sont en effet considérés comme des éléments de la tradition familiale²²²¹. Le texte littéraire *Les Plus Beaux Bateaux* est par ailleurs le premier roman de Rytkhéou à prendre pour point de départ de son récit le passé prérévolutionnaire, marquant aussi par là un tournant dans l'œuvre de l'auteur. Le livre se concentre sur l'histoire de quatre générations : arrière-grand-mère, grand-mère et mère jusqu'au héros Viktor Tynèn. De cette manière, l'auteur montre que la vie de Viktor résulte de celles qui l'ont précédée et qu'on ne peut pas s'affranchir du passé²²²². Dans le film, dont la trame scénaristique diverge considérablement du roman, cette idée centrale est restituée par la chanson, élément par lequel se transmet la tradition.

Les bateaux du chant sont à la fois une métaphore des choix que doit faire le jeune adulte au seuil de sa vie et les rêves après lesquels on court. Comme l'explique à trois reprises le personnage principal dans le film : « Quand on vit sur la rive, il semble toujours que les plus beaux bateaux sont ceux qui passent au loin. Et on voudrait tout laisser tomber pour les suivre et savoir où ils vont. » Or, si l'on examine la genèse de la chanson, il apparaît que ces bateaux métaphoriques changent plusieurs fois de sens. L'approche génétique des diverses versions du scénario révèle toutes les hésitations autour de ce motif pourtant central.

Dans une des premières versions du script en 1966, les trois frères se souviennent que leur mère décédée « chantait que les plus beaux bateaux sont ceux qui passent au loin le long de notre rive, parce que tout le mal et l'injustice sont venus avec ces bateaux²²²³ ». Le film commençait donc par célébrer les bateaux qui n'accostent pas et qui laissent les Tchouktches tranquilles. Une version ultérieure contient un sens opposé, et célèbre cette fois la dimension forcément positive de la soviétisation. Dans ce scénario, les paroles passent de : « pour notre peuple, le plus beau bateau est celui qui passe au loin et qui laisse les Tchouktches vivre en paix²²²⁴ » à « les meilleurs bateaux sont devenus ceux qui ont accosté notre rive et nous ont apporté l'annonce de la nouvelle vie²²²⁵ ». S'inscrivant cette fois dans la rhétorique de l'avant/après, la chanson laisse entendre que les bolcheviks ont fait changer le regard sur les étrangers colonisateurs dénoncés dans la première version. Bien que je n'aie pas localisé de documents d'archives le spécifiant expressément, on peut supposer qu'entre les deux versions Rytkhéou a été rappelé à l'ordre pour ce scénario qui devait, rappelons-le, célébrer l'œuvre de la Révolution. Cependant, on trouve aussi dans cette variante de 1967 une signification

²²²¹ Triinu Ojamaa, « « The story of life in music: autobiographical songs of the Nganasans », art. cit., p. 79.

²²²² Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou. Traducteur de son peuple*, op. cit., pp. 236-238.

²²²³ Scénario « Tri brata » (2^e variante), sans date (1966). CGALI SPB 130/1/54/83.

²²²⁴ Scénario littéraire « Samye krasivye korabli », Moscou, 1967. RGALI 2944/6/1037/64.

²²²⁵ *Ibid.*

alternative au symbole des plus beaux bateaux, qui insiste de façon plus consensuelle sur le rapport privilégié à la terre natale : « Mais le plus beau bateau, c'est la terre où l'on est né ; Qui navigue pour l'éternité sur l'océan de la vie²²²⁶. »

Ces hésitations et changements de sens autour de la signification du titre et de la chanson, si elles semblent le produit des contraintes liées à la création cinématographique sous le régime soviétique, éclairent surtout d'un jour nouveau le sens du motif dans le téléfilm. Comme l'explique Vèkèt, les plus beaux bateaux sont ceux qui passent au loin et donc qui n'accostent pas. En dépit de la suite de la chanson (le désir de les suivre), le propos reste finalement très vague et chacun peut investir ces bateaux métaphoriques du sens qui lui convient. Ainsi, les jeunes spectateurs soviétiques qui se sont fortement identifiés au personnage de Vèkèt²²²⁷ peuvent y voir une métaphore des choix offerts par la vie. Les autochtones de Tchoukotka peuvent quant à eux y lire le regret de l'arrivée de ces bateaux qui ne les ont pas laissés vivre en paix.

c) Passer du statut d'objet à celui de sujet : contrôler le regard

Rytkhéou annonce dans la presse vouloir faire un film qui va à l'encontre d'une certaine vision exotique de son peuple²²²⁸. Pour ce faire, le scénario utilise le personnage de Vaïke et sa fonction de peintre. Celle-ci a un regard extérieur sur la toundra. Avec ses tableaux, elle fixe la culture tchouktche ; ceci est rendu cinématographiquement, lorsqu'elle dessine Vèkèt en train de capturer des rennes au lasso, par des *arrêts sur image* qui figent les gestes du jeune homme, alternés à des gros plans sur les yeux de Vaïke. Son regard subjectif transforme Vèkèt en image immobile, à la fois dans la mise en scène et dans la diégèse (elle le réduit à une image dans ses tableaux). À la fin du film, Vèkèt se rend à Leningrad où Vaïke expose ses œuvres peintes en Tchoukotka. Il se voit en objet du regard, reproduisant la double position des autochtones au cinéma : spectateur et objet des œuvres (Fig. 102).

²²²⁶ *Ibid.* RGALI 2944/6/1037/25. Le texte est répété en clôture de scénario.

²²²⁷ Voir *infra*, l'analyse de la réception du téléfilm.

²²²⁸ I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972. Voir *supra* : « Une réponse aux précédentes représentations ».



Figure 102. Le regard de Vaïke (à g.), producteur d'images figées sur le Nord plus tard exposées à Leningrad (au centre), et le regard de Vèkèt face à l'image exogène de lui-même (à dr.).

Captures d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*

Vaïke détient le regard producteur d'images, tandis que Vèkèt ne peut occuper que la position duale de spectateur du spectacle de soi, produit de manière exogène. Si l'on retourne à l'œuvre littéraire originale, on s'aperçoit que le motif a été fortement atténué par le film. Dans le roman, Agnès (devenue Vaïke dans le film) est étudiante en ethnologie et soutient sa thèse (à Tallin) sur la vie sociale, économique et culturelle des éleveurs de rennes tchouktches. Vèkèt assiste à la soutenance et découvre, projetées sur un écran, des photos de lui, sa famille, son village. Les histoires qu'il lui avait racontées sur son peuple et sa culture sont devenues matériaux scientifiques. Vèkèt ressent alors le processus de chosification qui découle du regard ethnographique, que Rytkhéou lui-même déteste et dénonce²²²⁹. *Les Plus Beaux Bateaux* constitue en soi une réappropriation du regard sur soi face aux nombreux films ethnographiques sur les Tchouktches, depuis les films de vue des premiers temps jusqu'aux documentaires plus récents, en passant par les ciné-expéditions litvinoviennes²²³⁰. Comme il écrit dans le texte littéraire à propos des sentiments de Vèkèt :

Il avait l'impression qu'on le regardait comme une pièce de musée, et que certaines questions lui étaient posées non pas dans le but de recevoir une information, mais de s'assurer que cette pièce de musée savait parler et qu'elle possédait, comme cela était étrange !, des traits humains bien vivants²²³¹.

²²²⁹ « Il y a des régiments d'ethnographes et de folkloristes dans nos régions : ils mesurent les crânes, font des prises de sang, analysent les excréments. La population a une attitude méprisante à leur égard. Et ceux qui se laissent faire sont ceux qui ont un besoin urgent de boire un coup. Mes amis me chasseraient si je leur mettais un micro sous le nez. » Jurij Rytxèu, *Table ronde*, INLCO, 30 mars 1974. Cité par Monique Salzmänn, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 249.

²²³⁰ Je fais ici plus particulièrement référence à la production non conservée de Xanžonkov de 1916, *Au pays des Tchouktches (V strane čukčej)*, au film d'expédition *Sur les rives de la mer des Tchouktches* de Litvinov et au plus récent *Les Tchouktches éleveurs de rennes (Čukči – olenevody)*, production de 1977 de l'Institut d'ethnologie et d'anthropologie. Ce dernier film est conservé au RGAKFD, sous la cote 33020, mais malheureusement non visionnable.

²²³¹ Jurij Rytxèu, « Vèkèt i Agnes », *Povesti*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1972, p. 482. Traduction de Monique Salzmänn, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 249.

Dans le film, aucune critique n'est exprimée aussi explicitement. On a même, au contraire, l'impression que les images de Vaïke font naître chez Vèkèt un sentiment de nostalgie. On note que la scène subit la même atténuation que la chanson *Les Plus Beaux Bateaux* au fil des différents scénarios. Faut-il y voir la main du conseil artistique de l'unité Écran ou l'autocensure de Rytkhéou ? Il est impossible de trancher en l'absence de documents d'archive probants.

La séquence de l'exposition lénningradoise est d'abord à relier aux arrêts sur image qui interviennent plus tôt dans le film. Vèkèt y pose pour Vaïke dans une activité vue comme traditionnelle (s'occuper des troupeaux de rennes). L'image fixe immobilise la tradition suivant un schéma classique qui l'enferme dans une vision figée où l'aspect dynamique de la tradition est ignoré, selon une rhétorique qui fait se confronter autochtones et *Loutchas*, tradition et transition, immobilité et mouvement sur une échelle évolutionniste²²³². Le regard de Vaïke, mis en évidence par des gros plans, est producteur de l'image. À l'intérieur du film, son regard de *Loutcha* et celui de Vèkèt, « produit » du regard, sont mis face à face. Cependant, l'image de tradition figée qui émane du regard *loutcha* est contredite par le film lui-même, fruit de la réappropriation du contrôle de l'image. Par son existence même, l'objet film propose un régime visuel alternatif qui met en balance image *animée* et image *fixe* selon une dynamique inverse : le mouvement, *via* l'image animée, est ici associé aux sociétés autochtones dont il s'agit ici de restituer le point de vue, tandis que l'immobilité, *via* l'image fixe, est associée aux sociétés occidentales vues comme « avancées » (Vaïke est estonienne, les Baltes étant perçus comme les peuples les plus « avancés » de l'Union). Les images produites par le regard exotisant de Vaïke sont *de facto* dépassées, rendus anachroniques par le régime visuel du film lui-même, production (partiellement) autochtone.

d) Une position ambivalente sur la tradition

Mais il ne faudrait pas voir dans le film une critique unilatérale de la vision soviétique de la tradition. Selon une ambivalence typique de l'auteur tchouktche, le film transpose aussi dans le film une vision plus classique de l'autochtonie soviétique : qui a conservé sa forme nationale, tandis qu'elle aurait pleinement adopté la modernité soviétique. Ceci est illustré par

²²³² Michèle Therrien, « Tradition et Transition. La notion de dynamique chez les Inuit », in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et Transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelles-Inalco, 1995, pp. 245-254.

une scène où les éleveurs de rennes tchouktches dans la toundra écoutent un match de football à la radio (Fig. 103).



Figure 103. Les éleveurs tchouktches dans la toundra et la technologie de la radio.
Capture d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Le motif de la technologie radiophonique juxtaposée aux autochtones, devenu désormais un trope visuel du régime de représentation soviétique (mais d'où le motif de l'émerveillement de la nouveauté est évacué), vient consolider la rhétorique multinationale soviétique de l'enjambement des millénaires et du bond à travers les stades historiques. L'image est en effet désormais un « classique » de l'iconographie soviétique sur les peuples du Nord, qu'on trouve à la fois dans les films depuis les années 1920, dans l'art figuratif et jusque dans les illustrations de livres scolaires²²³³. Le film exprime en outre un rejet de certains aspects de la tradition, selon une position totalement consensuelle par rapport à la rhétorique soviétique. Ceci est vrai notamment du rituel de mort volontaire qui fait l'objet de nombreuses récriminations dans les films précédents (en particulier dans *Les Romantiques* et *Alitet s'en va dans les montagnes*), où celui-ci était assimilé à une pratique aliénante²²³⁴. On retrouve la même vision dans *Les Plus Beaux Bateaux* : lorsque Vèkèt explique la pratique à Vaïke, il n'exprime aucune nostalgie pour cet acte, qu'il considère contre-nature, dans lequel « la fille

²²³³ On trouve dans les abécédaires et livres de lecture beaucoup d'images d'hélicoptères et de motoneige près des troupeaux de rennes, ou d'autochtones écoutant la radio dans leur tchoum ou iarangue. Dennis A. Bartels, Alice A. Bartels, *When the North was red. Aboriginal Education in Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995, pp. 74-76. Sur le trope visuel de la technologie associée aux peuples du Nord dans les arts plastiques, voir le chapitre 5.

²²³⁴ Voir *Ibid.*

doit tuer le père ». Accentuant cette opposition, la mise en scène se fait fantastique et effrayante, et illustre le rituel en mettant l'accent sur son aspect irrationnel.

On retrouve ainsi dans le film la dualité et le double discours qui sont symptomatiques de l'œuvre de Rytkhéou, en particulier sur l'aspect particulièrement sensible en URSS de la tradition, censée avoir été éradiquée par la Révolution pour le bonheur de tous. Encore une fois, on ne peut pas se contenter d'un regard cynique qui critiquerait le manque de courage du scénariste tchouktche. Son film reflète aussi les contraintes d'une idéologie qui a la puissance d'un État et c'est par le biais de formes plus subtiles (tels les arrêts sur images pour dénoncer le regard exotisant ou l'identification du film tout entier à la chanson traditionnelle tchouktche) que peut s'exprimer une vision alternative qui reste dans le même temps à l'intérieur des frontières idéologiques permises.

C) Je est-il un autre ?

a) Une revendication de l'égalité

Les Plus Beaux Bateaux contient néanmoins une revendication d'égalité pour les Tchouktches. Tout d'abord, le film décentre le point de vue en faisant de la Tchoukotka le centre du monde (elle prend la place de Moscou), et non plus le lieu atteint à l'issue d'un long et périlleux voyage comme dans *Alitet* ou *Le Chef de la Tchoukotka*. Là encore, la chanson a un rôle explicatif central en plaçant l'action sur la rive au lieu de donner le point de vue à l'arrivant (« Quand on vit sur la rive, il semble toujours que les plus beaux bateaux sont ceux qui passent au loin²²³⁵ »). L'identification du spectateur se fait ici avec le point de vue tchouktche. Les navires métaphoriques réévaluent la position de la rive qui devient alors un centre. La Tchoukotka n'est plus cette terre lointaine qui demande des mois de trajet pour l'atteindre. Elle est le lieu d'où tout part et autour duquel tourne le monde. C'est ce que le film suggère à plusieurs reprises et qui est réaffirmé par Rytkhéou en 1974 :

Je suis né en 1930 dans le village d'Ouélen, sur le cap Dejnev, à une centaine de kilomètres environ des côtes de l'Alaska. Pour moi, comme pour tout être humain normal, *le centre du monde, le centre de tout l'univers* fut, et reste, ce petit village

²²³⁵ On repense à l'exemple insulaire de Barclay (le point de vue de ceux qui, sur le rivage, voient venir les bateaux) qui ici frappe par sa similarité.

entouré d'eau de tous côtés, d'eau qui pendant la plus grande partie de l'année est recouverte par les glaces²²³⁶.

La centralité du lieu est réaffirmée par le fait que Vèkèt est celui qui *reste*. Contrairement à tous ses amis qui quittent la Tchoukotka, qui pour Novossibirsk, qui pour Magadan ou Leningrad, Vèkèt décide de rester et de « retourner » dans la toundra pour devenir berger. C'est précisément alors qu'il est sur la rive à regarder passer les bateaux au loin que Vèkèt prend sa décision. Il repense à sa mère qui, enfant, a elle aussi refusé de partir. Ce refus, Vèkèt le réitère plusieurs fois au cours du film, face au secrétaire du sovkhos qui, au vu de son carnet de notes, ne comprend pas qu'il veuille s'enterrer dans la toundra au lieu de partir étudier ; face à un camarade de classe qui, devenu marin, l'encourage à partir pour Vladivostok. Et à Leningrad, où il a rejoint Vaïke pour vivre leur amour, il décide de rentrer, laissant son amie sur le tarmac, dans une image inversée d'un plan du début du film où des mères tchouktches regardaient leurs enfants partir pour les villes. La place de Vèkèt est dans la toundra.

Pourtant, le personnage de Vèkèt ne fait pas l'apologie d'un supposé « retour en arrière » par rapport au sens supposé de l'histoire soviétique. Son prénom signifie « celui qui avance » et cela doit couper court à toute velléité de passéisme. Au contraire, Rytkhéou propose avec ce personnage une vision alternative de la modernité soviétique : rester dans la toundra de ses ancêtres est aussi une façon d'avancer. Mais Vèkèt n'avance pas dans le sens qu'on attend de lui. Personne ne le comprend, car il va à l'encontre du chemin tout tracé du progrès. Il ne prend pas le chemin, comme Rytkhéou, « de la toundra à l'université²²³⁷ ». En cela, le film se place dans le paradigme multipolaire des « modernités multiples », qui rejette la vision hégémonique « classique » de l'histoire, vue comme une extension du modèle occidental (européen) des sociétés industrielles au reste du monde²²³⁸.

Par ailleurs, en plaçant la Tchoukotka au centre de l'univers, le film adopte un point de vue tchouktche. Mren, l'oncle de Vèkèt, apprécie peu Vaïke, en qui il ne voit qu'une « touriste » curieuse qui vient expérimenter la vie sous la iarangue : « Notre vie n'est pas particulière. Pour nous, elle est ordinaire, comme celle de tout le monde. » À l'inverse, Touar, la tante de Vèkèt, s'enthousiasme d'avoir dans sa iarangue pour la première fois une invitée

²²³⁶ Iouri Rytkheou, « Préface à l'édition française », *Contes de la Tchoukotka*, Paris, Publications orientalistes de France, 1974, p. 6. Les italiques sont de moi.

²²³⁷ Youri Rytkhéou, *De la toundra à l'université*, op. cit.

²²³⁸ S.N. Eisenstadt, « Multiple Modernities », *Daedalus*, Vol. 129, n° 1, 2000, pp. 1-29. Au sein de ce modèle hégémonique figure au premier chef la pensée de Durkheim, Weber et bien sûr Marx.

« russe », ce qui suggère qu'elle ne fait pas de différence entre toutes ces nationalités soviétiques éloignées de son centre du monde, tout comme le Russe moyen ne différencierait pas un Tchouktche d'un Évenk. Vèkèt lui-même est surpris quand il entend le prénom de Vaïke : « Quel nom étrange ! » L'étrangeté et l'exotisme changent de camp. La notion d'exotisme, bien qu'elle soit protéiforme et s'applique à de multiples objets, renvoie toujours à l'étrange, l'étranger, l'altérité selon un mouvement qui va aussi bien vers l'intérieur que l'extérieur, qu'il soit géographique (régionalisme/orientalisme) ou temporel (édénisme/utopisme). L'exotisme implique une mise à distance, une mise en étrangeté, une extériorisation de l'Autre qui n'existe pas, il faut le rappeler, en dehors de la perception de l'observateur²²³⁹. Bien que la notion soit fustigée par le discours officiel soviétique qui la suspecte, avec quelques raisons, d'être en substance bourgeoise, raciste et coloniale, elle n'en tient pas moins une place importante dans la culture soviétique²²⁴⁰. Avec son film, Rytkhéou renverse la rhétorique.

L'ordinaire du Soviétique de la partie européenne du pays est extraordinaire pour un Tchouktche. C'est le sens du premier geste de Vèkèt à son arrivée à Leningrad : aller voir des arbres. Pour un Russe, habitant un pays de forêts, rien de plus habituel qu'un arbre, mais pas pour un Tchouktche, pour qui la Russie est un objet de curiosité. Logiquement, la deuxième chose que Vèkèt fait à Leningrad, avant même d'aller voir Vaïke pour qui il a traversé le continent, est une excursion touristique de la ville, objet de sa curiosité touristique à lui, comme la iarangue et les rennes animaient celle de Vaïke. Le film répond ainsi au regard exotique et reprend le mode de l'étrangéisation que Rytkhéou a beaucoup utilisé dans son œuvre littéraire²²⁴¹ et sur lequel était basé son synopsis de 1966, *Le Quai de l'université*. En renversant le point de vue, le film exprime une revendication de similarité, d'égalité « fondée sur le fait que, du point de vue tchouktche, la culture russe est tout aussi exotique, barbare même, que la culture tchouktche vue du point de vue russe²²⁴² ».

Au sein de cette revendication égalitaire, *Les Plus Beaux Bateaux* s'efforce de remettre la tradition tchouktche en équivalence avec le supposé progrès *loutcha*. Un flash-back où la mère de Vèkèt, alors institutrice, apprend à lire à ses congénères adultes, offre un exemple éloquent. Afin de leur enseigner l'alphabétisation et la littérature, elle leur parle de Pouchkine et de ses contes. Ce à quoi un des élèves répond : « Moi aussi, j'écris des contes,

²²³⁹ Voir à ce propos Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres* « Exotismes dans la culture russe », n° 2-3, 2009, pp. 317-348.

²²⁴⁰ *Ibid.*, p. 8 de l'édition électronique <http://edl.revues.org/447> (consulté le 28 août 2016).

²²⁴¹ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple, op. cit.*, pp. 137-142.

²²⁴² *Ibid.*, p. 142.

mais seulement sur de l'ivoire. » Suit un gros plan sur une défense de morse gravée, art traditionnel dans la société tchouktche²²⁴³ (Fig. 104).



Figure 104. Mise à égalité des pratiques narratives russes et tchouktches : littéraire (à g.) et iconographique (à dr.).
Captures d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Au travers de ce dialogue et de cette séquence, le film met côte à côte deux pratiques narratives, l'une enseignée à l'école, l'autre reléguée à l'état d'artisanat folklorique. Le gros plan ici permet d'apprécier le détail du travail de gravure qui est, comme le suggère le film, la manière dont les Tchouktches racontent des histoires. C'est la thèse que défend Rytkhéou dans un article presque contemporain au film titré « Défense de morse gravée. Terre natale²²⁴⁴ ». Pour l'auteur, l'art de la gravure sur ivoire permet de raconter [*razskazyvat'*] et de rapporter [*pereskazyvat'*] les anciennes légendes. Les dessins, loin de constituer une forme primitive, donnent l'opportunité de « raconter aux enfants parfois plus qu'avec de simples mots²²⁴⁵ » : ils enrichissent le récit. Les dessins sur les défenses gravées composent rien moins que la forme d'une écriture [*pis'mo*], car ils servent à conceptualiser et à penser. Ils constituent des témoins [*pamjatnik*] par lesquels s'est transmise l'histoire tchouktche du fond des âges jusqu'au présent et forment les premiers « manuels [*učebnik*] » que les enfants tchouktches ont connus. Aussi, par la juxtaposition de cette pratique traditionnelle à Pouchkine, le mètre-étalon russe de la valeur littéraire, dans le décor de l'école, lieu phare de la rhétorique soviétique du progrès, le film revendique la mise sur un pied d'égalité des pratiques narratives tchouktches et *loutchas*.

²²⁴³ Sur l'histoire et l'importance culturelle de cet art, voir Mikhail M. Bronshtein, « Uelen hunters and artists », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, p. 83-101.

²²⁴⁴ Jurij Rytchéou, « Gravirovannyj klyk. Zemlja rodnaja », *Izvestija*, 19 octobre 1971, p. 6.

²²⁴⁵ *Ibid.*

b) L'Autre comme miroir

À travers le personnage de Vaïke, le film interroge la notion même d'égalité. Vaïke fonctionne comme un miroir de Vèkèt, mais, comme on le verra, un miroir déformant. Et cela commence dès l'évocation de leur prénom : Vèkèt et Vaïke ont des consonances étrangement similaires. Dans le processus d'adaptation cinématographique, le changement de prénom de l'héroïne (d'Agnès à Vaïke) semble bien traduire cet effort vers la ressemblance. En dépit de la distance qui sépare leurs deux cultures, ils portent presque le même nom, aussi étrangers l'un que l'autre. C'est Vaïke qui est la bénéficiaire des explications de Vèkèt et de l'« éducation » tchouktche. Touar, la tante de Vèkèt, lui coud une *khoukhlianka*, le vêtement féminin traditionnel. Ainsi, au lieu de Tchouktches qui se russifient, c'est la blonde Estonienne qui se « tchouktchifie ». Et si Vaïke débarque dans la toundra en costume européen pour ensuite adopter la *khoukhlianka*, il en est de même pour Vèkèt, mais inversement. À son arrivée à Leningrad, il descend de l'avion en costume tchouktche (ce qui provoque l'étonnement et son interpellation par un journaliste interloqué), mais se rend peu après dans un magasin de vêtements pour s'habiller à l'européenne, « afin de ne pas avoir l'air pire que tout le monde [*čtoby vygljadet' ne xuže drugix*] ». Le couple formé par Vèkèt et Vaïke fonctionne comme une figure du double, où chacun adopte les attributs nationaux de l'autre (Fig. 105).



Figure 105. Vèkèt et Vaïke : une figure du double. En Tchoukotka (à g.) ou à Leningrad (à dr.), chacun adopte les attributs de l'autre, la *khoukhlianka* tchouktche ou l'imperméable européen.

Captures d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Le positionnement en miroir des deux personnages est répété de façon explicite à plusieurs reprises par l'utilisation récurrente du procédé filmique du champ/contre-champ frontal. La première rencontre des héros est filmée en gros plans et les deux héros sont face à face et les yeux dans les yeux, à égalité. Ils s'aiment au premier regard et le film se plaît à

répéter ce procédé, notamment dans les scènes d'amour, dans la toundra ou bien à Leningrad. Chacun y est le miroir de l'autre (Fig. 106).



Figure 106. Vaïke et Vèkèt, de la première rencontre à l'amour :
l'égalité figurée par la mise en scène en miroir qu'offre le champ/contre-champ frontal.
Captures d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Ces plans, d'autant plus remarquables à l'intérieur du récit qu'ils tranchent avec la mise en scène plutôt classique de l'ensemble du film, marquent la correspondance de vues entre le travail du réalisateur Nitotchkine et celui du scénariste Rytkhéou. Dans la première période de l'œuvre littéraire de Rytkhéou, « tout son effort va tendre à souligner l'humanité

des Tchouktches, c'est-à-dire leur ressemblance [avec les] autres hommes²²⁴⁶ ». C'est ce qu'on retrouve ici : la ressemblance d'un Tchouktche avec une Estonienne venue de l'autre bout de l'URSS. En outre, les champs/contre-champs du film, remarquables parce que frontaux, s'ils mettent face à face Vèkèt et Vaïke, sont aussi des regards caméra. Ils rompent la narration en même temps que le « quatrième mur » invisible, qui sépare le monde filmique de celui du spectateur, et que le champ/contre-champ conventionnel évite strictement. Le gros plan face caméra est aussi une pratique « native » de l'esthétique télévisuelle : les speakerines et autres présentateurs [*diktor*] de l'écran bleu font du transperçement du quatrième mur la colonne vertébrale de l'intimité créée avec le public et de l'expérience socioculturelle de la télévision²²⁴⁷. Les personnages des *Plus Beaux Bateaux*, hybrides cinématographiques et télévisuels, fixent ainsi directement les téléspectateurs qui entrent eux aussi dans la réflexion du miroir. Le face à face se prolonge avec les téléspectateurs soviétiques de tout le pays.

c) *Vèkèt dans tous ses états*

Mais, à travers cette construction de la ressemblance et de l'égalité, le film pose une nouvelle question qu'on pourrait formuler ainsi : si je suis ton égal, mais que je ne suis pas toi, alors qui suis-je ? Le film interroge la signification de l'égalité : se ressembler ou se différencier ? Pour ce faire, il s'engage dans deux voies opposées : la possibilité d'une communi(cati)on entre les cultures d'un côté et, de l'autre, l'impossibilité de se positionner fermement dans l'une ou dans l'autre. La communion est possible avec Vaïke, personnage du double, du miroir, dans une vision finalement très classique de la relation amoureuse. C'est pourtant une originalité du film qu'il faut signaler : une histoire d'amour entre un autochtone et une *Loutcha*. Et le film s'étend particulièrement sur celle-ci, de nombreuses scènes offrent des images bucoliques de l'amour partagé. Logiquement, cet amour interethnique est le premier lieu de la mise en scène de la communion.

Mais c'est surtout *via* la musique que s'incarne ce thème. Selon Monique Salzmann qui insiste sur ce point, pour Rytkhéou, la musique est le médium qui permet de communiquer au-delà de la langue²²⁴⁸. Dans la même logique, dans *Les Plus Beaux Bateaux*, la musique est étroitement associée à l'histoire d'amour et au thème de la ressemblance. Lors d'un concert symphonique, les Tchouktches sont montrés en communion musicale avec l'orchestre qui

²²⁴⁶ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 42.

²²⁴⁷ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 240-242. Signalons que le regard caméra est aussi une « figure de style » emblématique de la modernité cinématographique qu'on retrouve dans des films comme *J'ai ving ans* (*Mne dvadcat' let*, 1965, M. Xutsiev) par exemple.

²²⁴⁸ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 33.

joue sur une plage de Tchoukotka, là même où jouaient les ancêtres. Les musiciens sont disposés sur des voiles de bateaux, rappelant celles des plus beaux navires de la chanson. Visuellement, les deux cultures sont réunies par la musique. Mais le film complexifie cette image *via* le personnage de Vaïke.

Vaïke figure l'Autre. La dimension nationale du personnage a une importance : elle est estonienne, pas russe. Le choix de cette nationalité, qui figure dans le roman original, permet au film de se raccrocher à l'injonction de l'« amitié entre les peuples », et est interprétée comme telle par les philologues soviétiques²²⁴⁹. À l'époque de la Stagnation, la ligne officielle du Parti est en effet celle du « rapprochement [*sblizhenie*] » des peuples, préféré à la « fusion [*slijanie*] » prônée par la politique khrouchtchévienne. La fusion et l'effacement des différences nationales ne doivent désormais advenir qu'avec l'avènement du communisme (lui-même repoussé *sine die*), tandis que la rhétorique du rapprochement permet d'éviter l'accusation de l'assimilation²²⁵⁰. En dépit de la reformulation du slogan stalinien (selon Brejnev, la culture soviétique est « socialiste par le contenu et, dans sa direction principale de développement, diverse dans ses formes nationales et internationale d'esprit et de caractère²²⁵¹ »), dans les faits, deux mouvements s'amorcent : une russification à l'intérieur de la RSFSR et dans les RSS de l'ouest (Ukraine et Biélorussie) d'une part, et une « nationalisation » dans les RSS d'autre part²²⁵². La situation la moins enviable est réservée aux nationalités sans unité ethno-territoriale et, selon une gradation qui reprend la hiérarchie des territoires, la plus enviable aux nations titulaires d'une république soviétique²²⁵³ et ce, alors que la mission civilisatrice soviétique envers ses peuples supposés « en retard » est loin d'avoir été abandonnée dans les discours comme dans les pratiques²²⁵⁴. Sur le terrain s'ajoute un racisme latent, qui peut parfois s'exprimer avec violence²²⁵⁵.

²²⁴⁹ Voir Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytxèu, op. cit.*, p. 94.

²²⁵⁰ Jeremy Smith, *Red Nations. The Nationalities Experience in and after the USSR*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 221 ; Ben Fowkes, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », in Edwin Bacon, Mark Sandle (dir.), *Brezhnev reconsidered*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, p. 72.

²²⁵¹ Jeremy Smith, *Red Nations, op. cit.*, p. 220.

²²⁵² Ben Fowkes, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », art. cit., pp. 74-79.

²²⁵³ *Ibid.*, p. 80.

²²⁵⁴ Moritz Florin, « Faites tomber les murs ! La politique civilisatrice de l'ère Brežnev dans les villages kirghiz », *Cahiers du Monde russe « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brežnev »*, Vol. 54, n° 1-2, janvier-juin 2013, pp. 187-211.

²²⁵⁵ Boris Chichlo rapporte cette conversation ayant eu lieu en Tchoukotka en 1976 : « Le capitaine [d'un navire marchand] me prit à partie : "Que venez-vous me raconter sur ces autochtones ? Pourquoi les plaignez-vous ? Qu'ils crèvent tous ! Voyez un peu : pendant la Deuxième Guerre, on a tué soixante-dix millions de gens, et vous venez ici pour vous apitoyer sur le sort de quelques milliers de personnes ! Récemment, il est venu ici des anthropologues de Moscou pour les étudier, mesurer leur taille, leur tête, décrire la couleur de leurs yeux ou de

La juxtaposition des deux nationalités des héros prend du sens à l'aune de la situation politique. La nationalité de Vaïke fait d'elle l'incarnation d'un extrême géographique (Tchoukotka et pays baltes sont aux deux extrémités de l'Union) et culturel (dans l'imaginaire national soviétique, les Baltes sont supposés plus « avancés », car plus européens, que les Russes). En même temps, elle permet d'esquiver la nationalité dominante au sein de l'URSS en dépit des discours : les Russes.

Par ailleurs, le discours du rapprochement masque la réalité du terrain : dans leurs territoires ethno-nationaux, les peuples du Nord sont minoritaires en termes numériques à cause de l'immigration massive à l'époque soviétique. En Tchoukotka, les peuples autochtones, qui représentaient 96 % de la population en 1926, ne sont même pas 10 % du total en 1989²²⁵⁶. Par ailleurs, les mariages mixtes sont encouragés, ce qui accélère encore le processus de russification²²⁵⁷. Dans un flash-back, le film montre la mère de Vèkèt enfant refusant de quitter la Tchoukotka et de se faire adopter par le couple de bolcheviks russes, venus construire le socialisme dans le Nord. Elle exclut violemment de changer de nom et de culture. On peut voir dans cette scène un refus de l'« adoption » symbolique des Tchouktches par le « grand frère » russe, mais aussi un refus de disparaître, absorbé dans la culture russe/*loutcha*. Là encore, le retour au texte original permet de mieux saisir la portée de la scène filmique. Dans le roman *Les Plus Beaux Bateaux*, à l'annonce de sa future adoption, la petite Tynèna réagit ainsi :

Cette nouvelle stupéfia Tynèna [...] Cela voulait dire qu'elle devienne leur fille à eux [...]. Tout à fait à eux... Une chose pareille était-elle même possible ? Devenir comme ça, d'un coup, la fille d'autres gens ? Avoir un autre nom de famille. Perdre le sien, le nom qui lui avait été donné à la naissance. Oublier le nom de son père et de sa mère... S'en aller dans un pays de forêts, loin de la mer, de l'océan, des glaces, des montagnes bleues au loin, des tempêtes, du froid, des brouillards d'été, des longues pluies d'automne... Ne plus voir la fumée des bateaux qui passent... [...]

leurs cheveux, etc. Selon eux, tous ces gens-là vont finir par disparaître complètement. Il faut dire qu'ils sont complètement dégénérés." Le directeur du sovkhose enchaîna : "Bien sûr qu'ils sont dégénérés ! Regardez ce qui se passe sous leurs tentes : le frère couche avec sa sœur, le père avec sa fille. Pas étonnant qu'après, leurs enfants soient débiles. Tu es bien d'accord avec moi, Averitchev, non ?" Averitchev, le chef du Parti, ne répondit rien. J'eus mal pour lui : je savais, en effet, que sa femme était tchouktche. » Boris Chichlo, « L'ethnographie en "zone interdite" », art. cit.

²²⁵⁶ Yvon Csonka, « Le peuple yupik et ses voisins en Tchoukotka : huit décennies de changements accélérés », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, p. 12.

²²⁵⁷ Zoïa Tagryn'a-Weinstein, Charles Weinstein, « Les Russes et la Tchoukotka », *Slavica Occitania*, n° 8, 1999, p. 330.

— Il ne faut pas m’adopter [...] Moi, je ne veux pas devenir une autre²²⁵⁸.

La peur de disparaître dans l’autre, de voir sa propre culture s’évanouir, selon l’avenir annoncé par la rhétorique de la fusion des nationalités dans le communisme, se retrouve dans le film au sein du même motif qui signifie la communion : la musique. Ce lieu de la communion des cultures est aussi celui où elles s’entrechoquent. On a vu que le film recourait au champ/contre-champ pour mettre Vèkèt et Vaïke face à face dans une mise en scène en miroir. Mais, à d’autres moments, la mise en scène prend le parti inverse et le thème de la ressemblance glisse vers celui de la différence. Lors des deux concerts, Vèkèt regarde Vaïke et, au lieu de face à face, la caméra reprend le point de vue de Vèkèt. Le plan subjectif offre l’image très stylisée du profil de la jeune femme (Fig. 107).



Figure 107. Le « miroir » du champ/contre-champ brisé par le plan subjectif sur le profil de Vaïke.
Captures d’écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Encore une fois, la composition des plans les fait ressortir du reste du film. Les plans du profil de Vaïke « sautent aux yeux » par leur esthétique, mais aussi en ce qu’ils répondent

²²⁵⁸ Jurij Rytchèu, « Samye krasivye korabli », *Povesti, op. cit.*, pp. 69-70. Traduction de Monique Salzmann, *Iouri Rytkeou, traducteur de son peuple, op. cit.*, p. 174.

aux champs/contre-champs frontaux. Et c'est précisément dans l'espace de la musique, qui est le lieu imaginaire de la communion possible des cultures, que le film rompt avec ces champs/contre-champs, suggérant que l'image du double ne fonctionne pas totalement.

C'est également lors du concert de Leningrad que la personnalité éclatée de Vèkèt se manifeste. La scène est l'occasion pour lui de faire de nombreux allers-retours imaginaires entre la Tchoukotka et Leningrad. Tout ce qui le compose — sa culture tchouktche, son passé (son grand-père et son enfance), son présent (Vaïke) — sont alors réunis dans cette symphonie. La scène synthétise toute la problématique autour du personnage atomisé de Vèkèt, qui essaie de tout réunir, sans y parvenir vraiment. Il n'est compris nulle part : ni dans les institutions soviétiques, par son refus de quitter la Tchoukotka pour étudier ; ni dans la toundra, par son insatisfaction de la vie de berger. Ses compagnons mettent cette insatisfaction sur le compte de son passage à l'internat, qui l'aurait changé. Mais Vèkèt est le produit d'un nouveau temps : il n'est ni « de l'internat », ni « de la toundra » ; ni d'un côté ni de l'autre, mais désespérément à la recherche d'une troisième voie. Jamais vraiment à sa place, car il n'a pas de place, ni dans la toundra parmi ses collègues, ni à Leningrad parmi les amis de Vaïke qui ne comprennent pas qu'on puisse être berger en Tchoukotka (« Tu es vétérinaire, c'est ça ? »).

Le personnage est étonnamment proche de la figure de l'hybridité postcoloniale telle que l'a définie Homi Bhabha dans un autre contexte : « la réarticulation, ou traduction, d'éléments qui ne sont *ni l'Un [...] ni l'Autre [...] mais encore autre chose* qui conteste les termes et les territoires des deux premiers²²⁵⁹ ». N'étant ni une chose ni l'autre, l'hybride « n'est pas un troisième terme qui résout la tension entre deux cultures²²⁶⁰ », mais au contraire, c'est « l'écran clivé du soi et de son double²²⁶¹ ». Le film illustre à merveille la métaphore écranique de Bhabha, en dédoublant le personnage de Vèkèt grâce à la juxtaposition de ses états : il « se voit » lui-même à différents âges et dans différents lieux. La scène le montre littéralement multiplié sur un écran imaginaire entre son présent et son passé : il retrouve son grand-père désormais décédé, sur la plage où il l'a laissé des années auparavant (au début du film), et se revoit enfant (Fig. 108). À la fois enfant et adulte, à Leningrad et en Tchoukotka, aujourd'hui et autrefois, tout son « soi divisé²²⁶² » est à la fois réuni et fragmenté dans cette

²²⁵⁹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Londres, Payot, 2007 [1994], p. 68. Les italiques sont dans l'original.

²²⁶⁰ *Ibid.*, p. 187.

²²⁶¹ *Ibid.*

²²⁶² Pour reprendre les termes d'Adele Barker, « The Divided Self: Yuri Rytkeu and Contemporary Chukchi Literature », art. cit.

scène, laissant à Vèkèt la responsabilité de tout concilier, présent et passé, tradition et modernité, et de trouver comment être tchouktche et soviétique.



Figure 108. Au concert de Leningrad (à g.), Vèkèt se remémore son passé et se voit à la fois adulte avec son grand-père décédé (au centre) et enfant (à dr.).
Captures d'écran, *Les Plus Beaux Bateaux*.

Ce faisant, le film hérite et développe une rhétorique des récits du Dégel. La simultanéité d'états, à la fois temporels et spatiaux, est caractéristique des textes poststaliniens qui subvertissent la progression diachronique des *stades* plus spécifiquement typiques des textes du réalisme socialiste²²⁶³. L'organisation de l'espace s'articule dans les récits staliniens selon une dynamique d'historicité (le héros traverse la distance géographique en même temps qu'il progresse à travers les stades de la conscience politique et du progrès historique). Le relâchement du contrôle sur la culture a entraîné la fragmentation de l'univers hiérarchisé et unifié de la culture stalinienne²²⁶⁴. Après le Dégel, l'historicité perd son statut de catégorie valable pour expliquer et comprendre l'individu : on passe à une dynamique spatiale et narrative qui s'articule, non autour de stades historiques, mais autour d'états simultanés et juxtaposés dans un espace caractérisé par l'horizontalité²²⁶⁵.

Déployant cette thématique, *Les Plus Beaux Bateaux* ajoute la question nationale à l'architecture spatio-temporelle de la séquence. Celle-ci est en effet organisée autour de la simultanéité des états de Vèkèt, qui expriment *in fine* les contradictions liées à la question de l'identité nationale en contexte soviétique. Comme l'écrit éloquemment l'historien Ronald Suny :

Deux projets, apparemment contradictoires [...], coexistaient : d'un côté, la promotion des cultures ethno-nationales des peuples non russes [...], de l'autre, les programmes

²²⁶³ Petre Petrov, « The Freeze of Historicity in Thaw Cinema », *KinoKultura*, n° 8, 2005, <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html> (consulté le 28 août 2016).

²²⁶⁴ Alexander Prokhorov, « The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s », art. cit., p. 7.

²²⁶⁵ Petre Petrov, « The Freeze of Historicity in Thaw Cinema », art. cit.

acculturants et intégrateurs pour moderniser un pays rural « arriéré », avec la certitude que le solvant socialiste homogénéiserait les dizaines de groupes sociaux et ethniques différents. L'Union soviétique était simultanément un État-empire [*empire state*] et un État des nations [*state of nations*]²²⁶⁶.

Par conséquent, les citoyens de cet « empire des nations²²⁶⁷ » oscillent en permanence entre les identités nationales ou créent des identités hybrides, s'affirmant soviétique dans certaines situations, préférant leur identité ethnique dans d'autres²²⁶⁸. En hésitant entre communion et différence des cultures soviétiques et autochtones, *Les Plus Beaux Bateaux* offre une illustration filmique de cette contradiction particulière à l'URSS. Rytkhéou, dans son œuvre littéraire, a d'abord commencé par célébrer la communion des cultures avant de déclarer plus franchement son intérêt au début des années 1970 pour ce qu'il nomme la « non-ressemblance »²²⁶⁹. En 1974, il écrit : « L'homme intéresse l'écrivain [...] par ce qui le caractérise, par sa non-ressemblance. Car c'est cette non-ressemblance qui révèle aux autres leurs possibilités, qui les persuade de la richesse infinie de leur âme²²⁷⁰. » Bien des années après *Les Plus Beaux Bateaux* et la chute du régime soviétique, en 1997, répondant à propos de son éventuel sentiment d'étrangeté d'être un Tchouktche en URSS, il revendique cette non-ressemblance :

J'ai toujours senti que je n'étais pas russe. [...] Je suis tchouktche et je le resterai. L'être humain ne naît qu'une fois, il grandit avec une certaine apparence et c'est tout. Il ne peut pas changer sa vie pour une autre. Cela ne se peut pas. Ça voudrait dire devenir autre. [...] Et ça ne serait plus la même personne, ça ne serait déjà plus Rytkhéou, mais quelqu'un d'autre²²⁷¹.

On peut voir le personnage de Vèkèt des *Plus Beaux Bateaux* comme un point de départ pour arriver à cette conclusion : l'affirmation de sa singularité nationale et l'impossibilité de se diluer dans la culture russe. Vèkèt figure l'entre-deux, l'hybride, mais

²²⁶⁶ Ronald G. Suny, « The contradictions of identity: being Soviet and national in the USSR and after », in Mark Bassin, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 24.

²²⁶⁷ Pour reprendre la formule de Francine Hirsch, *Empires of Nations*, op. cit.

²²⁶⁸ Ronald G. Suny, « The contradictions of identity: being Soviet and national in the USSR and after », art. cit., p. 29.

²²⁶⁹ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., pp. 41-42.

²²⁷⁰ Iouri Rytkheou, « Préface à l'édition française », *Contes de la Tchoukotka*, Paris, Publications orientalistes de France, 1974, pp. 7-8.

²²⁷¹ Tamara Lönnngren, « Žizn' na grani vyživaniia: Zametki o tvorčestve Juriia Rytkeu », art. cit., p. 26.

surtout il refuse de quitter sa terre et sa culture, de choisir entre la position d'« arriéré » et d'assimilé, même si, à ce stade, il ne sait pas comment réconcilier les deux pôles opposés. Il incarne ce questionnement sur une identité tchouktche fragmentée, éclatée, mais qui ne veut pas se dissoudre dans l'État multinational soviétique. Ce faisant, le film tente, à l'instar d'autres œuvres audiovisuelles relevant du quatrième cinéma, d'accompagner le processus de construction identitaire en tenant compte des incohérences et des contradictions de la vie contemporaine, qui résultent des ruptures temporelles et historiques induites par la « civilisation », tout en reflétant et recombinaison des éléments des sociétés dominantes et minoritaires²²⁷².

D) La réception des *Plus Beaux Bateaux*

a) Mesurer la réception des téléfilms en URSS

Diffusé à la Télévision centrale en janvier 1973, *Les Plus Beaux Bateaux* bénéficie d'une visibilité exceptionnelle pour une production partiellement autochtone. Initialement prévue le 1^{er} janvier 1973 (jour férié en URSS) entre 13 h 30 et 15 h²²⁷³, la diffusion a finalement lieu les samedi 6 (1^{er} épisode) et dimanche 7 janvier (2^e épisode), respectivement à 19 h 40 et 19 h 50 sur le 1^{re} chaîne, c'est-à-dire à une heure de grande écoute. Le film est diffusé *via* le système *Orbita* dans tout le pays, en décalé pour s'ajuster aux fuseaux horaires²²⁷⁴. Les deux épisodes sont rediffusés dix jours plus tard en matinée, selon ce qui semble être une habitude soviétique de rentabilisation des productions télévisuelles²²⁷⁵. Le film est donc potentiellement visible par l'ensemble des téléspectateurs de l'Union. Cependant, un téléspectateur de Tchoukotka, Iou. Chouvelev, dans un courrier adressé au magazine *Sovetskaja kul'tura*, souligne que, dans la région tchouktche, seuls les téléspectateurs de la capitale régionale, Anadyr, et du village de Bilibino ont pu le voir. *Orbita* laisse encore en effet de nombreuses « zones blanches » non couvertes dans les régions périphériques peu peuplées (le village d'Ènmelen, où le film a été tourné, ne recevra la télévision qu'en 1987²²⁷⁶). Les habitants de la baie de Providenia, qui ont participé au film, mais ne l'ont toujours pas vu, expriment leur attente à ce travailleur de la radio locale, qui

²²⁷² Faye Ginsburg, « Indigenous media: Faustian contract or global village ? », art. cit., pp. 104-105.

²²⁷³ Kalendarno-tematičeskij plan veščanija 1-oj programmy CT. Semaine du 1^{er} au 7 janvier 1973. GARF R-6903/33/2/19.

²²⁷⁴ Svodki proxoždenija v èkran teleperedatč, janvier 1973. GARF R-6903/33/30 (feuillet non numéroté).

²²⁷⁵ Voir le tableau des diffusions du film en annexe.

²²⁷⁶ Yvon Csonka, « Enmelen, village tchouktche », art. cit., p. 119.

indique en outre qu'il reçoit tous les jours des appels d'auditeurs demandant à Rytkhéou de venir avec son film²²⁷⁷. Ce courrier révèle le souhait des téléspectateurs tchouktches de se voir autoreprésentés à l'écran, *Les Plus Beaux Bateaux* étant en effet identifié par ceux-ci comme l'œuvre de Rytkhéou (« son film ») plus que celle de Nitotchkine, mais cette attente n'est pas pleinement satisfaite par la télévision soviétique. Si cette lettre à la presse constitue le seul témoignage édité de l'époque sur la réception du film en Tchoukotka, il faut noter que le film continue à avoir une « vie » dans la région²²⁷⁸, à l'instar des autres œuvres de Nitotchkine sur le thème tchouktche²²⁷⁹.

Pour mesurer la réception du téléfilm à l'échelle de l'Union, on dispose cependant de plusieurs extraits de lettres sur le film, qui émanent de téléspectateurs du pays tout entier, adressées à la Télévision centrale suite à la première diffusion. Ce courrier constitue un témoignage de la réception du film, exceptionnel par son aspect qualitatif, sinon quantitatif (il n'existe pas d'audimat en URSS). La Télévision centrale reçoit en effet un grand nombre de lettres et, bien qu'on ne puisse pas considérer ce courrier comme représentatif des téléspectateurs dans leur ensemble, il donne tout de même une indication qualitative des goûts du public²²⁸⁰. Le courrier est lu et compilé par un département spécial, le Département de recherche méthodologique et scientifique, le NMO (*Naučno-metodičeskii otdel*), où la Rédaction principale du courrier et des études sociologiques (*Glavnaja redakcija pisem i sociologičeskix issledovanij*) du Gosteleradio publie des synthèses mensuelles à partir de 1970²²⁸¹. Le courrier y est classé par type de programme (un certain nombre de lettres n'ont

²²⁷⁷ Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973. Il semble que Nitočkin et Rytchéou aient présenté le film en avant-première sur place, selon les souvenirs de son épouse : « Je n'en suis pas sûre, mais je pense qu'il l'a fait. Ils sont allés montrer le film là-bas avec Rytchéou. Je crois que ça correspond à la période où un des fils de Rytchéou vivait là-bas à Anadyr' en Tchoukotka. Ils sont allés montrer le film. Et je pense qu'ils ont offert une copie du film là-bas. C'est ce qu'on faisait autrefois : on offrait une copie à l'*obkom*, aux autorités. » Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²²⁷⁸ Le site Internet Kul'turnyj Bilibino, qui recense les initiatives culturelles et artistiques autour de la Tchoukotka, consacre une page aux *Plus Beaux Bateaux*. Il cultive ainsi la mémoire du film et permet sa diffusion auprès du public de Tchoukotka. « Samye krasivye korabli », <http://culbilibino.ru/filmy-o-chukotke/xudozhestvennye-filmy/samye-krasivye-korabli.html> (consulté le 30 août 2016).

²²⁷⁹ Selon une information du réalisateur Aleksej Vaxrušev, originaire de Tchoukotka, qui confirme la célébrité locale des films de Nitočkin, tels *Le Chamane blanc* ou *Quand partent les baleines*. Interview avec Aleksej Vaxrušev, le 20 juillet 2012 à Moscou.

²²⁸⁰ La Télévision centrale reçoit un nombre croissant de lettres au fil du temps : 42 000 en 1960, 215 000 en 1966, et près de 2 millions en 1970. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 270-271. On estime que 3 % des téléspectateurs écrivent pour donner leur opinion. Kirsten Bönker, « "Dear television workers..." ». *TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union*, *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 371-400.

²²⁸¹ La télévision de Moscou ouvre un département du courrier dès 1957, qui est transféré à la Télévision centrale à sa création en 1960. Les livrets édités sont conservés au Archives d'État de la Fédération de Russie (GARF). Cette pratique n'est pas propre à l'URSS. En France, bien que l'audimat soit mesuré, il existe un service du courrier à l'ORTF, qui publie le même genre de rapport mensuel à partir de 1952. Géraldine Poels, « De l'autre

pas de rapport avec le média²²⁸²), et l'on voit clairement que les fictions télévisées suscitent l'intérêt des spectateurs. Par exemple, pour l'année 1973, la Télévision centrale reçoit 20 972 lettres concernant les films, ce qui est loin d'être négligeable²²⁸³, et, comme le notent les travailleurs du NMO :

Le gros du courrier du département est composé de requêtes et d'opinions sur les films télévisés soviétiques ou étrangers. [...] En règle générale, les réactions sont générées par les téléfilms de fiction. Les documentaires ne reçoivent pas tous des lettres²²⁸⁴.

Les rapports indiquent le nombre de lettres reçues par film et, pour ceux qui ont suscité le plus d'intérêt, publient des extraits des missives censés refléter l'esprit général de la réaction du public. Il faut noter que ces extraits constituent plutôt l'exception que la norme. Les films qui ont déclenché peu de réactions épistolaires n'ont pas droit à cet honneur²²⁸⁵. Les personnes concernées par ces lettres (réalisateurs, scénaristes, etc.) ne répondent pas à ces courriers que, selon les témoignages, ils ne voient même pas passer²²⁸⁶, la tâche étant dévolue aux rédacteurs des films qui doivent répondre à certaines missives dans le mois, surtout si elles sont critiques²²⁸⁷.

Bien que la plupart des commentaires envoyés, de manière générale, soient très positifs ou très négatifs (les téléspectateurs moyennement satisfaits n'estimant pas de leur devoir d'en informer la télévision), le courrier à propos des *Plus Beaux Bateaux* indique une bonne réception du film. Mais c'est surtout le nombre important de lettres reçues qui donne une indication de l'intérêt porté au film. Le NMO reçoit 93 lettres en janvier 1973 à propos des *Plus Beaux Bateaux*, sur 120 courriers consacrés aux films en première diffusion ce mois-là²²⁸⁸. Ce score en fait un des succès de l'année en termes de courrier reçu et, même, le plus

côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés et représentations*, Vol. 1, n° 35, 2013, p. 126.

²²⁸² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 270-271.

²²⁸³ Voir le nombre total de lettres reçues pour les films de fiction diffusés à la Télévision centrale en 1972-1973 en annexe.

²²⁸⁴ Obzor pisem teletzritelej na 1973 g. GARF R-6903/36/27/147.

²²⁸⁵ Les courriers originaux n'ont malheureusement pas été conservés par le Gosteleradio.

²²⁸⁶ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 270-271. La veuve d'Anatolij Nitočkin ne se souvient pas que son mari ait eu à répondre ou même à lire ces lettres. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²²⁸⁷ Interview avec Aleksandr Ajzenberg, ancien rédacteur au studio Èkran (département des documentaires), le 25 décembre 2013.

²²⁸⁸ Obzor pisem teletzritelej, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/55.

haut score de l'année pour une production « maison » de l'unité Èkran²²⁸⁹. Le film suscite particulièrement l'intérêt le mois de sa diffusion, où il arrive largement en tête des courriers reçus²²⁹⁰. *Les Plus Beaux Bateaux* est donc loin d'être passé inaperçu aux yeux des téléspectateurs, qui écrivent de tout le pays, de Magadan à Moscou, de la Iakoutie à l'Ouzbékistan²²⁹¹. Une seule lettre émet un jugement négatif, les 92 autres manifestant de l'enthousiasme pour le film. Selon le rapport, tous les aspects du film suscitent l'admiration : la musique, comme le travail du réalisateur et des acteurs²²⁹². Mais c'est l'histoire racontée et les personnages qui concentrent les observations du public.

b) Redécouvrir l'Autre en soi

Les lettres des téléspectateurs indiquent une forte identification des téléspectateurs au personnage de Vèkèt, notamment quand il s'agit de jeunes gens et ce, indépendamment de leur nationalité. Ainsi, E. Pinaev, originaire de la ville ukrainienne de Dniepropetrovsk et âgé de 15 ou 16 ans (il indique être élève de 10^e classe), écrit : « Vèkèt, le personnage principal m'a beaucoup, beaucoup plu. J'aimerais être comme lui : exigeant et aimant sa région²²⁹³ ». Le film réussit à transformer l'image des Tchouktches qui ne sont plus perçus comme un peuple « arriéré » à faire entrer dans la modernité, mais comme des modèles universaux (à l'échelle soviétique), dans lesquels on peut puiser et auxquels on peut s'identifier. De la même manière, I. Indrikson, Lettonne de 18 ans et vivant à Liepaja, écrit à la Télévision centrale :

Ce film m'a fait réfléchir sur le sens de la vie. Et, de la même façon que le jeune héros du film, j'ai compris que chacun devait trouver sa place dans la vie. Je suis lettonne et je n'ai

²²⁸⁹ Il faut mettre de côté la popularité exceptionnelle de la série *Dix-sept moments du printemps* (*Semnadcat' mgnovenij vesny*, studio Gorki, 12 épisodes, première diffusion le 11 août 1973) qui déclenche une montagne inhabituelle de courrier : 7 425 lettres. Derrière, on trouve les miniséries *L'Ingénieur Prontchatov* (*Inžener Prončatov*, Mosfil'm, 3 épisodes, première diffusion le 26 mars 1973), avec 142 lettres, et *Le Correspondant de Washington* (*Vašingtonskij korrespondent*, Belarus'fil'm, 3 épisodes, première diffusion le 9 janvier 1973) avec 94 lettres. *Obzor pisem telezritelej*, 1973. GARF R-6903/36/27/147-149.

²²⁹⁰ Le film devance les comédies du Nouvel An en termes d'intérêt : *Deux minutes d'arrêt* (*Stojanka poezda dve minuty*, Èkran, fiction unitaire, première diffusion le 31 décembre 1972) reçoit 11 lettres, et *On a volé le zèbre* (*Ukrali zebra*, Èkran, 3 épisodes, première diffusion le 30 décembre 1972) 6 lettres ; *Le Correspondant de Washington* reçoit 10 lettres en janvier. Les autres productions maison (7 autres films d'Èkran sont diffusés en première ce mois-ci) ne suscitent aucun courrier. *Obzor pisem telezritelej*, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/55.

²²⁹¹ *Obzor pisem telezritelej*, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/57. Voir le rapport de janvier 1973 sur le courrier des téléspectateurs concernant *Les Plus Beaux Bateaux* traduit intégralement en annexe.

²²⁹² *Ibid.* GARF R-6903/36/15/58.

²²⁹³ *Ibid.* GARF R-6903/36/15/57.

jamais été dans le Nord, je n'ai jamais vu d'éleveurs de rennes, mais, après ce film, il me semble que je connais ces gens depuis longtemps²²⁹⁴.

Alors qu'Indrikson, la téléspectatrice, est certainement plus proche du personnage de Vaïke, jeune Balte comme elle, elle s'identifie au Tchouktche Vèkèt et aux éleveurs de rennes.

Le sentiment de ressemblance exprimée par la lettre suggère qu'un des messages du film (l'égalité et l'Autre comme miroir de Soi) est bien passé auprès du public. Le processus d'identification cinématographique, mais aussi la reprise par le film de pratiques plus purement télévisuelles (comme le regard face caméra), créent pour les téléspectateurs les conditions d'une intimité partagée avec les personnages. Les téléspectateurs expriment le sentiment de découvrir l'Autre en Soi par le biais du film. Comme le souligne encore le jeune élève de Dniepropetrovsk, si le film lui a fait un tel effet, c'est parce que « c'est le premier film sur la Tchoukotka contemporaine, sur la jeunesse de cette région²²⁹⁵ ». *Les Plus Beaux Bateaux*, au contraire des précédents films qui s'intéressaient exclusivement au passé de la période révolutionnaire, comme *Alitet* ou *Le Chef de la Tchoukotka*, enfermant les Tchoukches et par extension les nationalités du Nord dans le passé de l'humanité, parvient à dépeindre ces derniers comme des contemporains, tout aussi modernes que les spectateurs de l'ouest de l'Union, et réussit, comme le souhaitait Rytkhéou lors du tournage, à dépeindre et à transmettre la vision d'« une Tchoukotka qui vit et respire dans le même souffle que le pays tout entier²²⁹⁶ ». Comme le souligne encore une téléspectatrice de la région de Sverdlovsk, qui écrit au journal *Sovetskaja kul'tura*, qui publie sa lettre, Vèkèt est un jeune Tchouktche *de notre temps*²²⁹⁷.

Au lieu d'amener la modernité soviétique en Tchoukotka, comme le faisaient les précédents films, *Les Plus Beaux Bateaux* transporte la Tchoukotka vers les téléspectateurs. Plusieurs lettres soulignent la (re)découverte de la région et de son peuple : « J'ai beaucoup appris sur la Tchoukotka et son peuple avec le film²²⁹⁸ » ; « j'étais moi-même en Tchoukotka²²⁹⁹ » ; « Le réalisateur et l'opérateur ont réussi à rendre à l'écran la vie réelle de

²²⁹⁴ *Ibid.* GARF R-6903/36/15/58.

²²⁹⁵ *Ibid.* GARF R-6903/36/15/57.

²²⁹⁶ I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972.

²²⁹⁷ Lettre de Ljudmila Popova de Pervoural'sk. Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973. Une L. Popova de la même ville adresse aussi un courrier à la Télévision centrale, il y a de fortes chances qu'il s'agisse d'une seule et même personne qui a écrit ces deux courriers à deux médias différents.

²²⁹⁸ Lettre de la famille Razmetov d'Oufa. *Obzor pisem telezritelej*, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/57.

²²⁹⁹ Lettre d'E. Novgorodcov de Moscou. *Ibid.* GARF R-6903/36/15/57.

Tchoukotka²³⁰⁰ ». Il y a de fortes chances que les expéditeurs de ces courriers aient déjà des connaissances sur la Tchoukotka (par leur éducation scolaire, la lecture de livres et d'articles ou par des films documentaires), cependant, il faut souligner ici qu'ils expriment le besoin de manifester ce sentiment de révélation, comme si la fiction leur avait dévoilé un pan inconnu de la région et de ses habitants. N.A. Boutskaïa, de Kharkov, qui indique sa qualité d'enseignante, écrit plus précisément à ce propos :

Ce film charme par son humanité, son habileté à nous pénétrer des sentiments des héros, de leurs intérêts, joies et peines. Et quelle étonnante unité de l'humain et de la nature ! Comme est bien dévoilée la toundra : son caractère sévère, mais en même temps attirant à mesure qu'elle devient plus proche et plus connue²³⁰¹.

Outre le fait qu'elle tient à souligner le rapport différent des Tchouktches au monde (reprise du cliché ou véritable compréhension ? difficile de trancher), la téléspectatrice souligne ici l'humanité des héros en évoquant leurs sentiments, joies et peines. Aussi, il semble que Rytkhéou a gagné son pari de contrer la vision exotique sur les Tchouktches, véhiculée par la littérature, et d'offrir un portrait cinématographique non idéalisé de ses compatriotes, qui sont « parent[s] de tout le reste de l'humanité²³⁰² ». Comme le remarquent les critiques contemporains du film, avec *Les Plus Beaux Bateaux*, Nitotchkin délaissé le style décrit comme « ethnographique » — c'est-à-dire vu de l'extérieur — qui prédominait avec *Tymantcha*, pour s'intéresser désormais à la vie intérieure et au point de vue original de ses héros²³⁰³. La rencontre avec Rytkhéou est donc prépondérante. L'Autre, l'étrange étranger de la rhétorique exotique devient proche, il est même un semblable, voire un exemple à suivre pour des jeunes en quête de modèles. Les téléspectateurs qui écrivent semblent réaliser avec le film ce qu'écrivait Tzvetan Todorov dans sa réflexion sur la question de l'Autre : « [l]es autres sont des je aussi : des sujets comme moi, que seul mon point de vue, pour lequel tous sont là-bas et je suis seul ici, sépare et distingue vraiment de moi²³⁰⁴. » Le film renverse d'une certaine manière les normes rhétoriques soviétiques qui veulent que les *Loutchas*, les Russes, constituent le modèle de développement, de civilisation et de contemporanéité. Même la

²³⁰⁰ Lettre de L. Popova, Pervoural'sk. *Ibid.* GARF R-6903/36/15/58.

²³⁰¹ *Ibid.* GARF R-6903/36/15/58.

²³⁰² Ju. Rytchéou, « Pod sen'ju volšebnoj gory (Vospominanie) », *Družba narodov*, n° 10, 1972, p. 211. Cité par Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple*, op. cit., pp. 46-47.

²³⁰³ Larisa Jagunkova, « Nadežnye korabli mastera », *Sovetskaja kul'tura*, 29 novembre 1983.

²³⁰⁴ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 11. Les italiques sont dans l'original.

sévère et difficile toundra semble plus attirante à mesure qu'elle devient familière. Ici, au lieu d'étrangéiser et de défamiliariser la culture russe comme il le faisait dans ses premiers romans, Rytkhéou, avec le concours de la mise en scène de Nitotchkine, parvient à « désétrangéiser » et « familiariser » la culture tchouktche aux yeux des téléspectateurs. L'identification aux personnages et à leurs questionnements fonctionne si bien que « [b]eaucoup de spectateurs demandent une suite au téléfilm et voudraient connaître la suite de la vie des héros dans les nouveaux épisodes²³⁰⁵ », comme le note le rapport du NMO. Une téléspectatrice de l'Oural, Lioudmila Popova, dans son courrier à *Sovetskaja kul'tura*, exprime la même demande : « j'aimerais continuer à suivre les traces des héros dans leur vie²³⁰⁶ ».

Le film fonctionne à la fois dans le message qu'il adresse à l'ensemble des téléspectateurs (le thème de la jeunesse au seuil de la vie adulte et les choix difficiles qui y sont associés²³⁰⁷, un thème étroitement associé au recentrement sur l'individu des années 1960-1970, et dans sa mission « éducative » envers les *Loutchas* (vision d'une Tchoukotka contemporaine, identification à un jeune Tchouktche perçu comme un « autre soi »). Par contre, et on ne peut que le regretter, aucun de ces extraits de lettres ne nous renseignent sur la perception par des autochtones (de diverses nationalités au demeurant) de thèmes plus spécifiques, tels la fragmentation identitaire ou les divers rapports à la tradition. C'est là une des limites du courrier des téléspectateurs, qui ne représentent qu'une portion de l'auditoire, certains segments du public restant invisibles aux yeux des administrateurs. Ainsi les employés du NMO, s'ils mentionnent l'existence de lettres en provenance du Nord (Mirnyï, Magadan), ne les citent pas dans leur rapport²³⁰⁸.

S'il n'y a malheureusement pas de suite aux *Plus Beaux Bateaux*, le film est cependant rediffusé à de nombreuses reprises²³⁰⁹. Il faut noter que la demande émane d'abord des téléspectateurs. Comme l'indique le rapport du NMO : « La majorité des requêtes demande une rediffusion du téléfilm²³¹⁰. » Le Gosteleradio accède à ces demandes : le film est rediffusé une première fois en décembre de l'année 1973, démontrant par là que la télévision soviétique

²³⁰⁵ Obzor pisem telezritelej, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/58.

²³⁰⁶ Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973.

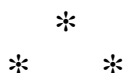
²³⁰⁷ Comme le remarque également la presse. Voir N. Lebedeva, « Samye krasivye korabli », *Izvestija*, 19 mars 1973.

²³⁰⁸ Voir à ce propos, sur la construction hégémonique de la réception dans le cas français : Géraldine Poels, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », art. cit.

²³⁰⁹ Voir les dates de diffusion du film en annexe.

²³¹⁰ Obzor pisem telezritelej, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/58.

prend aussi en compte les goûts et les souhaits de son auditoire, en dépit de tous les discours sur la portée avant tout éducative et informative du médium télévisé.



En dépit de l'oubli relatif dans lequel il est tombé, *Les Plus Beaux Bateaux* apparaît après analyse comme un film central en ce qui concerne la question des peuples autochtones du Nord. Il s'agit en effet du premier film soviétique où un représentant des peuples autochtones du Nord se trouve à l'un des postes créatifs clés. Ce faisant, l'œuvre marque un début de réappropriation du contrôle de l'image et du regard de/sur soi, rompant avec des décennies de représentations exogènes. Produit d'un écrivain à la position ambivalente, le film est réalisé à un moment charnière dans l'histoire, comme dans la carrière de Rytkhéou et, à ce titre, constitue une véritable réponse filmique en même temps qu'il ouvre un espace de souveraineté visuelle pour les peuples du Nord soviétiques. Il entre donc pleinement dans la catégorie du quatrième cinéma. Replacer le film dans ce contexte transnational permet d'ailleurs l'ouverture de perspectives fécondes d'analyse, par rapport à une démarche plus classique de contextualisation dans la seule histoire (du cinéma) soviétique.

Destiné à une diffusion massive par le biais du médium télévisé, *Les Plus Beaux Bateaux* autorise une double lecture : une visant un public autochtone minoritaire et nouvellement touché par la télévision (si tant est qu'il puisse y avoir accès, du fait de la couverture satellite restreinte) ; et une dirigée vers un auditoire pansoviétique²³¹¹. Vu sous cet angle, par exemple, le motif de la chanson qui donne son titre au film peut ainsi être lu de deux manières différentes, qui ne sont pas forcément antagonistes ou complémentaires : pour le public général, la métaphore des plus beaux bateaux peut représenter les choix à faire au seuil de l'âge adulte (trouver son propre bateau) ; tandis que, pour le public autochtone, celle-ci figure une pratique traditionnelle (le chant personnel) réhabilitée et « vulgarisée » à destination des *Loutchas* (par la dimension « pédagogique »), en même temps qu'une expression de la colonisation par les étrangers (dont les navires peuvent venir du monde tsariste, capitaliste ou communiste), qui ont accosté sur les rives des Tchouktches.

²³¹¹ Le principe de la double lecture n'est pas réservé aux œuvres de cinéastes autochtones. Voir par exemple, dans un tout autre registre, le cas de *Sibériade*, qui s'adresse à la fois aux dirigeants et administrateurs du cinéma soviétique, par sa conformité au discours officiel, et aux jurys des festivals internationaux, en mobilisant des références cinéphiliques. Cécile Vaissié, « Le "double code" d'A. Kontchalovski dans *Sibériade* », in Catherine Géry, Hélène Mélat (dir.), *Slavica Occitania « Le littéraire et le visuel dans la culture russe des XX^e et XXI^e siècles »*, n° 38, 2014, pp. 157-170.

Cependant, cette dimension double, ou plutôt duale, du téléfilm en termes de message, si elle fait la richesse de l'œuvre, peut aussi se révéler une faiblesse. En effet, la réception du film semble avoir atteint son but du côté des téléspectateurs *loutchas*, comme le montre l'analyse de la réception. Mais une grande inconnue règne quant à la réception par les premiers concernés, les téléspectateurs autochtones, en particulier en ce qui concerne la mise en image de la fragmentation identitaire, du fait de l'absence d'éléments conservés dans les archives de la Télévision centrale à ce sujet.

Replacé dans le contexte du cinéma soviétique, *Les Plus Beaux Bateaux* fait aussi figure d'exception, puisqu'il est tourné au moment où, au cinéma, la figure écologique s'impose peu à peu sur les écrans et que le personnage de Dersou Ouzala est en passe de devenir le stéréotype dominant en ce qui concerne les peuples du Nord. C'est en effet au moment même où *Les Plus Beaux Bateaux* est diffusé à la télévision que commence la production du *Dersou Ouzala* de Kurosawa²³¹². Face à cette représentation hégémonique qui renvoie les autochtones dans un passé définitivement mort, le film de Rytkhéou et Nitotchkine propose une vision radicalement différente, à travers la recherche d'une « troisième voie » et d'une alternative entre arriération et modernité. Suite au bon accueil de son œuvre à la télévision, Rytkhéou se tourne à nouveau vers l'art « noble » que constitue le cinéma pour son film suivant, *La Trace du glouton*.

²³¹² Le film de Rytkhéou et Nitotchkine est diffusé les 6-7 janvier 1973, le mois où débute la correspondance entre Sovinfilm et la production japonaise Atelier 41. Delo film « Dersou Uzala » Tom 1, janvier-juin 1973. RGALI 3160/1/820.

CHAPITRE 12 : UNE SOUVERAINTE VISUELLE AUTOCHTONE EST-ELLE POSSIBLE EN URSS ?

1) L'œuvre audiovisuelle de Rytkhéou et l'impossibilité de faire entendre sa voix

A) *La Trace du glouton* : se sentir étranger parmi les siens

a) *Le scénario face à la censure* : « Pourquoi soudain la civilisation serait coupable ? »

En 1976, Rytkhéou dépose un nouveau scénario à Lenfilm, *La Trace du glouton* (*Sled rosomaxi*), adaptation de son roman éponyme, qui paraît l'année suivante²³¹³. Fort de la bonne réception des *Plus Beaux Bateaux* à la télévision²³¹⁴, Rytkhéou retourne vers le cinéma, médium dont le statut est plus élevé au sein de la « table des rangs culturels²³¹⁵ » soviétique, mais qui avait refusé son premier scénario. Cette fois, le projet est accepté²³¹⁶ et verra le jour. Dans la foulée du succès de *Dersou Ouzala*, les studios investissent massivement le thème des peuples du Nord : à la fin des années 1970, la thématique est présente dans la fiction cinématographique et télévisée à un niveau rarement atteint depuis la fin des années 1920, quand la question de la diversité nationale occupait le devant de la scène²³¹⁷. Il s'agit soit de films qui enferment les autochtones dans une figure écologique, soit au contraire de films qui

²³¹³ Jurij Rytchéou, « Sled rosomaxi », *Oktjabr'*, n° 1, 1977. Selon le site kinoteatr.ru, entre *Les Plus Beaux Bateaux* et *La Trace du glouton*, Rytchéou aurait écrit le scénario d'un film documentaire, *Ce Lointain Nord* (*Takoj dalëkij sever*, 1973). Le site ne donne pas d'autres indications qui pourraient permettre d'identifier ce film. Je n'en ai trouvé aucune trace lors de mes recherches.

²³¹⁴ Plusieurs coupures de presse témoignent également du souvenir laissé par le téléfilm lors de la sortie de la nouvelle adaptation de Rytchéou, *La Trace du glouton*. Voir par exemple Anonyme, « Zemlja, sogretaja solnsem », *Magadanskaja Pravda*, 17 juin 1979 ; V. Nalbandov, « Prem'ery kino », *Bakinskij rabočij*, 17 juin 1979.

²³¹⁵ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 198.

²³¹⁶ Une première version du scénario est acceptée par Lenfil'm le 17 juin 1976. RGALI 2944/4/4279/1.

²³¹⁷ Entre 1978 et 1982, outre *La Trace du glouton*, huit films de fiction sont tournés autour de cette thématique : *L'Esprit maléfique de Iambouï* (*Zloj dux Jambuja*, 1978, studio Gor'kij), *Le Collier de verre* (*Stekljannye busy*, 1978, studio Gor'kij), *La Dernière Chasse* (*Poslednjanja oxota*, 1979, Lenfil'm), *Sur la trace du seigneur* (*Po sledu vlastelina*, 1979, Mosfil'm), *Le Grand Samoyède* (*Velikij samoed*, 1981, Mosfil'm), *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981, Èkran), *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982, Èkran). Voir la filmographie.

réactivent le paradigme du contact bolchevique libérateur²³¹⁸. Dans les deux cas, les autochtones du Nord sont renvoyés dans le passé. *La Trace du glouton* se distingue dans cette production, à l'instar des *Plus Beaux Bateaux*, en dressant le portrait d'un Tchouktche à l'époque contemporaine. Le film démontre encore une fois que, entre ces deux représentations antagonistes, la question du point d'énonciation apparaît cruciale.

Avant d'examiner le film, il convient de s'arrêter sur le texte littéraire, car les deux versions de l'histoire présentent des différences, à mon sens, significatives. Le roman *La Trace du glouton* raconte l'histoire de Toutril, universitaire tchouktche spécialisé dans le folklore de son peuple et vivant à Leningrad parmi le monde scientifique, et de son voyage en Tchoukotka pour collecter de nouvelles légendes. Il y rencontre Aïnana, qui pratique la chasse et vit en iarangue avec ses grands-parents Toko et Èivèèmeou. Ensemble, ils partent à la recherche du glouton, animal du Grand Nord, et tombent amoureux, mais périssent dans une tempête de neige. Le roman *La Trace du glouton* est une critique à peine voilée de la politique des villages fermés et relocalisés. Rytkhéou y décrit le nouveau village de Noutèn et l'opposition à celui-ci de Toko, le conteur de légendes et poète de l'oralité, qui rappelle à ses congénères l'expérience de la communauté délitée après la fermeture du village iuit de Naoukan²³¹⁹. À travers ce motif, le récit insiste sur la peur de perdre sa culture. En outre, le roman réhabilite l'importance de la mémoire ancestrale et approfondit le thème de la quête de soi, déjà exploré dans *Les Plus Beaux Bateaux*. Déchiré entre Tchoukotka et Leningrad, ni d'un monde ni de l'autre, Toutril, avatar de l'auteur lui-même, se demande qui il est vraiment²³²⁰. La trace du glouton, animal que l'on n'attrape jamais, mène les deux héros, Toutril et Aïnana perdus dans la toundra en pleine tempête, à la mort.

Texte littéraire et texte filmique sont écrits parallèlement, pourtant, au vu des œuvres finales, ils divergent notablement. L'examen des archives de la genèse du film révèle les corrections idéologiques du collège des scénarios du Goskino. Les membres du GSRK repèrent la dimension subversive du message, qui va à l'opposé de la rhétorique du progrès, et n'approuvent pas ce qu'ils perçoivent comme la mise en accusation de la « civilisation » soviétique. Le jugement du critique et historien du cinéma Rotislav Iourenev²³²¹, alors

²³¹⁸ Sur la figure écologique, voir le chapitre 6. Sur la réactivation du contact libérateur, voir *infra*.

²³¹⁹ La mémoire du traumatisme de Naukan est rappelée à plusieurs reprises dans le roman. Jurij Rytchéou, « Sled rosomaxi », *Kogda kity uxodjat*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1977, pp. 110-111, 119, 182.

²³²⁰ *Ibid.*, pp. 164-165. Pour une analyse du roman, voir Ju. M. Šprygov, *Jurij Rytchéou, op. cit.*, pp. 101-103 ; Monique Salzmann, *Jouri Rytkheou, traducteur de son peuple, op. cit.*, pp. 291-300.

²³²¹ Jurenev Rotislav Nikolaevič (1912-2002). Il termine la faculté de scénario du VGIK en 1936 et commence à publier régulièrement des critiques de films et à enseigner au VGIK dès 1938. Après la guerre, il entre à l'Institut d'histoire de l'art. Il participe à la fondation de l'Union des cinéastes et fait partie du bureau de l'organisation

membre du GSRK, sur la première version du scénario est sévère. S'il approuve l'idée d'un film sur le thème des Tchouktches au motif habituel et consensuel de l'enrichissement de l'art cinématographique multinational soviétique²³²², il pointe ce qui constitue à ses yeux le plus important des défauts du film : dans sa peinture du contraste entre l'ancien/traditionnel et le nouveau/socialiste, le scénario semble préférer le premier, ce qui n'est pas admissible. Ainsi, les attributs *extérieurs* du « romantisme du passé²³²³ », c'est-à-dire les iarangues, les costumes nationaux, les ivoires sculptés, sont jugés acceptables, mais pas « l'hostilité envers le nouveau [nedobroželatel'stvo k novomu]²³²⁴ » (il cite comme exemples la tendance à l'alcoolisme d'un personnage tchouktche et le sentiment d'infériorité manifesté par un autre personnage). Si Iourenev avoue ne pas comprendre la signification exacte de la métaphore de la recherche du glouton, il en retient qu'il s'agit de prendre une voie opposée au voyage à Leningrad, vers la science et le progrès, et écrit que « Toutril, lui qui est parti à Leningrad, qui a écrit des articles scientifiques sur les villes de l'avenir sous couvercle de verre [stekljannyj koplak], parte sur la trace du glouton²³²⁵ » constitue une « idée réactionnaire dirigée contre le progrès inéluctable [neizbežnyj novyj]²³²⁶ ». En conclusion, il propose la chose suivante : « Il faut montrer par des actions l'inéluctabilité du nouveau. Pour cela, je montrerais en détail et avec plus de sympathie le nouveau village de Noutèn²³²⁷. » Les corrections sont effectuées dans la version suivante du scénario²³²⁸. Toutes les critiques contre la politique de relocalisation présentes dans le texte littéraire sont effacées et le tournage peut avoir lieu.

La Trace du glouton est classique dans sa facture de production et, hormis la présence de Rytkhéou au scénario, il est tourné exactement comme la plupart des autres films sur la thématique des peuples du Nord en termes de pratiques de casting. Le tournage a lieu en Tchoukotka, près de Providenia²³²⁹. Le casting, classiquement, a lieu en Asie centrale pour les rôles principaux²³³⁰. On note la présence d'acteurs de « grands » peuples sibériens dans les

jusqu'en 1985. Il est l'auteur de nombreux ouvrages d'histoire et de théorie du cinéma, ainsi que de plusieurs documentaires sur la question.

²³²² Otzyv scenarii Ju. Rytchéou « Sled rosomaxi » (sans date 1976) R. Jurev. RGALI 2944/4/4279/5.

²³²³ *Ibid.* RGALI 2944/4/4279/6.

²³²⁴ *Ibid.*

²³²⁵ *Ibid.*

²³²⁶ *Ibid.*

²³²⁷ *Ibid.*

²³²⁸ Zaključenie po režisserskomu scenariju « Sled rosomaxi », du Collège principal des scénarios, adressé au directeur de Lenfil'm V.V. Blinov, le 23 février 1977. RGALI 2944/4/4279/15.

²³²⁹ Anonyme, « Fil'm o Čukotke », *Magadanskaja Pravda*, 8 juillet 1977.

²³³⁰ Pojanitel'naja zapiska, signé G. Kropačëv, 16 février 1977. RGALI 2944/4/4279/19. L'acteur qui incarne Toutril, Jurij Xvan, est non professionnel de nationalité coréenne. Ajnana est interprétée par Rauza Tažibaeva, de nationalité kazakhe, alors étudiante de l'institut théâtral d'Alma-Ata. O materiale fil'ma « Sled rosomaxi », signé I.I. Sadčikov, rédacteur principal du groupe thématique, 29 novembre 1977. RGALI 2944/4/4279/39 ; Anonyme,

seconds rôles, les autochtones des peuples du Nord ne sont présents que parmi les figurants²³³¹. Le réalisateur, Gueorgui Kropatchev²³³², est un débutant, décorateur de formation, qui ne fera par carrière dans la réalisation. Le film terminé est approuvé par le studio, mais il ne l'est toujours pas par le Goskino qui demande à Rytkhéou de récrire certaines scènes : notamment la fin tragique (la mort des deux héros). Le GSRK du Goskino n'accepte pas la fin pessimiste qui juge négativement la coupure du héros avec son monde et sa culture, coupure imposée par la rhétorique progressiste soviétique :

Au moment présent et objectivement, l'idée générale de l'œuvre aboutit à la conclusion que l'être humain, arraché à la civilisation pour retourner à une vie naturelle et primitive [*estestvenno-pervobytnaja žizn'*], doit être puni pour cela par la nature. Pourquoi soudain la civilisation serait coupable ? [...] Le mode de vie [*byt*] contemporains des peuples du Nord n'est pas montré de manière suffisamment aboutie dans le film. La division entre les traits et préjugés du passé comparés aux accomplissements du présent issus du nouveau mode de vie n'est pas assez claire. [...] En rapport à ces jugements généraux, nous demandons de réagencer la construction du film et sa résolution artistique [...] ²³³³.

En clair, le film remet encore trop en cause le discours soviétique du combat du nouveau socialiste contre l'ancien traditionnel pour être autorisé à sortir tel quel. Rytkhéou s'exécute, réarrange le film, récrit une fin où Toutril et Aïnana survivent à la tempête et où le héros repart à Leningrad vers son épouse. Les scènes complémentaires sont tournées dans la péninsule de Kola, dans les monts Khibiny²³³⁴ et le film est corrigé selon le canon soviétique²³³⁵. La nouvelle version est présentée au GSRK deux semaines plus tard. Les

« Fil'm o Čukotke », *Magadanskaja Pravda*, 8 juillet 1977 ; Anonyme, « Sled rosomaxi », *Novye fil'my*, n° 4, 1979, pp. 5-6.

²³³¹ Les rôles des parents de Tutril' sont interprétés par Nikolaj Ol'zej-Ool, artiste du peuple de république Touva, et Marija Stepanova, membre du théâtre académique bouriate d'Oulan-Oudé. V. Nalbandov, « Prem'ery kino », *Bakinskij rabočij*, 17 juin 1979.

²³³² Kropačev Georgij Borisovič (1930-2016). Il termine l'institut d'arts plastiques Repin en 1954 et entre à Lenfil'm l'année suivante en qualité de décorateur. En 1967, il est qualifié du cours supérieur de mise en scène cinématographique à Moscou. Après une première coréalisation avec Konstantin Eršov, *Tords* (*Vij*, 1967), *La Trace du glouton* est sa seule réalisation. Il est avant tout décorateur. Il a travaillé sur des œuvres telles que *Hamlet* (*Gamlet*, 1964, G. Kozincev), *Khroustaliëv, ma voiture !* (*Xrustaliëv, mašinu!*, 1998, A. German) ou plus récemment *Il est difficile d'être dieu* (*Trudno byt' bogom*, 2013, A. German).

²³³³ Zaključenie na xudožestvennyj fil'm « Sled rosomaxi », signé D.K. Orlov, rédacteur principal du GSRK, et I.I. Sadčikov, rédacteur principal du groupe thématique des films contemporains, adressé à V.V. Blinov, directeur de Lenfil'm, et L.É. Varustinu, rédacteur principal de Lenfil'm, daté du 9 mars 1978. RGALI 2944/4/4279/43-44.

²³³⁴ Anonyme, « Oleni – na kinostudiju », *Poljarnaja Pravda*, 21 janvier 1978.

²³³⁵ Proizvodstvennaja zapiska k balansovomu otčetu po kinokartine « Sled rosomaxi », G. Kropačev, 20 octobre 1978. RGALI 2944/4/4517/5.

responsables de Lenfilm précisent qu'elle tient compte des exigences et recommandations du Goskino et que le motif de la relocalisation vers le nouveau village est supprimé, ainsi que celui du misonéisme [*rutinërstvo* : « hostilité au changement, à l'innovation »] de Toko²³³⁶. Après encore deux mois de correspondance et de corrections qui permettent de renforcer encore le thème du film dans le sens souhaité²³³⁷, le Goskino approuve enfin la sortie de *La Trace du glouton* pour toute l'Union soviétique le 26 mai 1978²³³⁸. Cependant, le film étant classé dans la 2^e catégorie, la distribution est peu importante²³³⁹.

La mésaventure de l'adaptation de *La Trace du glouton* montre la difficulté, voire l'impossibilité de critiquer le discours du progrès dans le cinéma soviétique. Certains thèmes ne supportent pas un point de vue qui diverge du canon dominant. Celui du sauvetage soviétique des peuples du Nord, arrachés à l'arriération de la tradition pour entrer dans la modernité scientifique, est de ceux-là. Et peu importe que celui qui tente d'émettre une opinion discordante soit un des représentants de l'intelligentsia autochtone formé à l'école du matérialisme historique. Son « expertise » de l'intérieur n'est pas considérée pertinente. Du texte au film, le thème si sensible de la fermeture des villages est réduit à son minimum : le vieux Toko vit dans une maison en bois et ne se retire dans sa iarangue que pour sa retraite. La souveraineté visuelle de l'autoreprésentation, en passant du format télévisé au format cinématographique, semble se restreindre comme peau de chagrin à mesure que le niveau de respectabilité du médium s'élève²³⁴⁰. Pour autant, peut-on repérer dans le film fini les signes d'un double discours insaisissables pour les autorités, mais compréhensibles pour le public concerné ?

b) Le film « corrigé » : exprimer une double appartenance

Le scénario amputé du thème polémique des relocalisations et des fermetures de villages, malmené par de nombreuses corrections, un réalisateur qui n'est pas aussi talentueux que Nitotchkin : autant d'éléments qui font que la qualité du film final s'en ressent. Le film *La Trace du glouton* raconte une histoire différente du roman. La principale différence

²³³⁶ Lettre de V. Blinov, directeur de Lenfil'm, et L. Barustin, rédacteur principal de Lenfil'm, au GSRK, datée 22 mars 1978. RGALI 2944/4/4279/46.

²³³⁷ Voir la correspondance entre le studio et le GSRK. RGALI 2944/4/4279/54-58.

²³³⁸ Lettre du directeur adjoint du Goskino, B.V. Pavlenok, au directeur de Lenfil'm, Blinov, et au directeur de la Cinéfication et de la distribution, F.F. Belov, datée du 26 mai 1978. RGALI 2944/4/4279/62.

²³³⁹ Prikaz ob ustanovlenii grupp po opiate x/f « Sled rosomaxi » du 16 octobre 1978. RGALI 2944/4/4279/64. Je ne dispose malheureusement pas du nombre de copies distribuées. Sur le système de classement des films et son incidence sur la distribution, voir le chapitre 5.

²³⁴⁰ Cette affirmation demanderait à être confirmée par l'examen des archives papier de l'unité Èkran, malheureusement non localisées à ce jour.

consiste, on l'a dit, à changer la fin pour la rendre plus optimiste : pendant la chasse au glouton, Aïnana sauve la vie de Toutril au cours de la tempête de neige. Il doit cependant rentrer à Leningrad, vers son épouse, mais il ne peut se résoudre à oublier Aïnana et la vie dans la iarangue.

Bien que *La Trace du glouton* n'ait pas marqué l'histoire du cinéma, il constitue un objet d'importance en ce qu'il est le seul film soviétique de cinéma avec un autochtone du Nord à un poste créatif clé. On retrouve dans l'œuvre certains thèmes chers à Rytkhéou comme celui de la recherche de soi et de ses racines, ou du déchirement identitaire entre deux cultures, particulièrement développés dans *Les Plus Beaux Bateaux*. Le film illustre l'écartèlement entre deux mondes, entre Leningrad et la Tchoukotka. Il s'ouvre et se termine par le congrès polaire international, à Leningrad, figurant le lieu du savoir occidental et moderne. La scène rappelle l'exposition artistique léningradoise de son précédent téléfilm. Plusieurs scientifiques, s'exprimant en différentes langues, y admirent des gravures sur ivoire, tandis qu'un conférencier explique la légende attachée à l'œuvre. Parmi eux se trouve Toutril, dont l'objet d'étude est le folklore tchouktche. À l'énoncé du village de Noutèn par le conférencier, il retourne en pensée dans la toundra (en flash-back ? le film n'est pas très clair à ce sujet²³⁴¹). À son retour à la ville russe, insatisfait de sa position, Toutril repart en pensée vers Noutèn et Aïnana. Il est à la fois extérieur et intérieur à la culture tchouktche.

La structure du film reproduit ces deux pôles : le début et la fin à Leningrad entourent la plus grande partie du film située en Tchoukotka. Les deux extrêmes géographiques reflètent la double vie des intellectuels issus des peuples du Nord, pour qui la capitale est Leningrad depuis la création de l'Institut des peuples du Nord au milieu des années 1920. Séparée de son « terrain » qui est aussi sa culture, l'intelligentsia autochtone est de fait coupée de la société traditionnelle qu'elle est censée représenter²³⁴². Au lieu de mettre en scène le malaise issu du décalage entre l'intellectuel et les siens tel qu'il est décrit dans le texte littéraire, c'est-à-dire en Tchoukotka²³⁴³, le film déplace spatialement le motif à Leningrad. Toutril y figure un étranger dans son pays : au début du film, parmi les scientifiques internationaux, mais surtout

²³⁴¹ Ce flou semble être induit par un avis négatif du GSRK sur la question du passage en Tchoukotka par le biais du flash-back. Doit-on voir là une manière de censurer la force du désir de sa terre natale ? Lettre de D.K. Orlov, rédacteur principal du GSRK, et I.I. Sadčikov, rédacteur principal du groupe thématique des films contemporains, adressée à V.V. Blinov, directeur de Lenfil'm, et L.È. Varustinu, rédacteur principal de Lenfil'm, datée du 25 avril 1978. RGALI 2944/4/4279/57.

²³⁴² Dominique Samson Normand de Chambourg évoque ainsi la méfiance de ceux restés dans les taïgas et les toundras envers les leurs qui portent la cravate sous la *malica* [vêtement traditionnel masculin]. Dominique Samson Normand de Chambourg, « La guerre perdue des Khantes et des Nénètses des forêts (la soviétisation dans le district Ostjako-Vogul'sk, 1930-1938) », art. cit., p. 138.

²³⁴³ Jurij Rytchéou, « Sled rosomaxi », *op. cit.*, p. 99.

à la fin, lorsque Toutril et sa femme se retrouvent avec ces mêmes scientifiques étrangers dans un car de touristes. Rytkhéou retravaille le thème exploré dans *Les Plus Beaux Bateaux* de l'autochtone à la recherche de sa place dans le monde contemporain soviétique²³⁴⁴. Dans cette scène, on voit la guide donner des explications en français tandis que l'excursion se poursuit. Délaissant les explications, la femme de Toutril, française, se plaint de trouver son mari changé depuis son retour de Tchoukotka : elle ne le reconnaît pas (Fig. 109). Notons que l'épouse de Toutril est de nationalité russe dans le roman. Elle s'« étrangéise » encore dans le film, qui amplifie la différence nationale à l'intérieur même du couple et de la sphère de l'intime



Figure 109. Toutril et son épouse étrangère (à g.) dans le car touristique à travers Leningrad (à dr.)
Captures d'écran, *La Trace du glouton*

Toutril est comme un touriste dans sa propre ville : il se perçoit désormais comme un étranger à la maison depuis son retour de Tchoukotka, où il a compris qu'il était devenu, là-bas aussi, un étranger parmi les siens. À travers ce nouveau film, Rytkhéou exprime encore une fois l'impossibilité à trouver sa place dans l'ensemble soviétique multinational, l'incapacité à être pleinement l'un ou l'autre. À son épouse, Toutril ne répond rien, mais repart en pensée vers Aïnana dans sa iarangue tchouktche. Les deux femmes figurent les deux amours de Toutril : la vie traditionnelle de son peuple et la modernité multiculturelle de Leningrad. Ce motif est doublé par les deux figures paternelles : Onno et Toko. Le premier est le père de Toutril, selon la loi, et parce qu'il l'a élevé. Le second, Toko, est le père biologique de Toutril. Cette double paternité renvoie là encore à la double vie et culture de l'intelligentsia autochtone. Toko est associé à Aïnana (c'est son grand-père) et à la vie traditionnelle (il est celui qui transmet les légendes et vit dans la iarangue). Onno représente la voie « progressiste » : il ne veut pas que Toutril aille chasser avec Aïnana, car, s'il a fait des

²³⁴⁴ Notons que le personnage de Vèkèt dans *Les Plus Beaux Bateaux* débute son séjour à Leningrad par une excursion touristique, une façon de mettre en scène son étrangeté dans le corps urbain soviétique.

études, ce n'est pas pour devenir chasseur. Le dilemme de la double appartenance des intellectuels autochtones est figuré dans cette figure — doublement — duale des deux pères (ce d'où Toutril vient) et des deux femmes aimées (ce vers quoi Toutril tend).

Entre ces deux vies, Toutril est indécis. Le dernier plan du film laisse le récit en suspens. Toutril, parti en Tchoukotka depuis son car de touristes par un effet de montage, regarde Aïnana dans un décor de neige sans que le spectateur sache s'il s'agit d'un véritable retour vers son amour tchouktche ou d'un désir secret révélé par la seule image (Toutril est resté muet face à sa femme qui le trouve changé) (Fig. 110).



Figure 110. Le retour impossible (?) vers soi et sa culture : Toutril rentre en pensée vers Aïnana.
 Capture d'écran, *La Trace du glouton*

Ce retour imaginaire est ambivalent : d'un côté, il signifie l'impossibilité de retourner à la vie d'« avant » (Toutril ne le formule pas) ; de l'autre, ce retour est rendu possible par l'image cinématographique qui se met au service du désir secret de Toutril (et de Rytchéou ?), là où les mots sont impossibles à prononcer. Aïnana, il faut le souligner, a franchi le pas, elle. Elle a vécu en ville et choisi le retour à la iarangue. Toutril, lui, a été coupé de sa culture et se retrouve dans une impasse identitaire.

En Tchoukotka, la rupture avec la culture est signifiée par la tempête durant laquelle Toutril ne sait pas quoi faire. Détournant le thème du sauvetage des peuples du Nord, le film fait sauver Toutril par Aïnana. Cette dernière n'est pas coupée de sa culture : elle sait chasser, elle rappelle à Toutril ses propres traditions (« As-tu oublié que chaque Tchouktche a sa chanson ? »). Et c'est grâce à cela qu'elle est en mesure de sauver Toutril, l'intellectuel coupé de son environnement, celui qui collecte des légendes pour mieux les étudier au lieu d'apprendre d'elles. Étudier le folklore n'est pas vivre la culture, semble dire le film.

Toutril part en Tchoukotka collecter la légende de la trace du glouton, qui donne son titre au film et au roman. Mais le sens de la légende n'est pas révélé. Si le film en fournit une

explication de simple recherche de l'amour²³⁴⁵, le roman est plus ambigu à ce sujet : Toutril cherche en vain à enregistrer la légende, mais on n'en apprend jamais la fin ni le sens précis. En fait, la recherche du glouton peut être lue comme une métaphore de la recherche de soi, une tentative de renouer un lien brisé, ce que le film exprime de manière visuelle.

À l'occasion de la sortie du film sur les écrans, lors de la première à Anadyr, Rytkhéou déclare :

Nous voulions que notre film, [...] consacré aux problèmes moraux de la jeunesse, inculque une relation attentionnée à la patrie, à la terre des ancêtres. Les spectateurs jugeront si nous avons atteint le but que nous nous sommes fixé²³⁴⁶.

C'est donc le lien à sa terre et sa culture que Rytkhéou souhaite restaurer avec l'image animée. L'article de presse qui relate ses déclarations, on ne peut que le regretter, ne donne pas d'indication quant à la réception et au jugement des spectateurs sur cette première dans le Nord. Le mensuel *Sputnik kinozritelja*, éditée par Soïouzinformkino (le centre national pour l'information sur les films) pour informer le grand public sur les films, publie un article, certes publicitaire, mais dénué d'ambiguïté quant au but du film. Titré « Initiation à la patrie », le texte note comme une évidence le contraste entre l'ancien et le nouveau, mais il insiste aussi sur le fait que le héros se sent étranger dans son propre pays²³⁴⁷. L'auteur (anonyme) de ce texte de présentation résume ainsi le dilemme de Toutril :

Puisqu'il collecte les trésors spirituels de son peuple et les fait connaître au reste du monde, il considère la vie de ses propres parents, comme qui dirait, de l'extérieur [*so storony*], comme s'il l'étudiait, plutôt que de simplement la vivre²³⁴⁸.

Le texte conclut que suivre la trace du glouton équivaut à cheminer vers la connaissance de sa propre âme. Malgré cette explication de texte fort claire, le motif n'est pas perçu à sa juste valeur par la critique. *Sovetskij ekran* juge le film peu intéressant et réduit son contenu à l'exotisme de la Tchoukotka : « [N]ous aurions regardé avec intérêt si c'était l'émission télévisée *Le Club des ciné-voyageurs*. Mais ici, dans un film de fiction, nous attendons autre

²³⁴⁵ Selon Toko, dans le film : « Celui qui part sur la trace du glouton, part sur la trace de l'amour véritable. Tous n'en sont pas dignes, seulement ceux qui, pour l'atteindre, n'ont peur de rien, pas même de la mort. »

²³⁴⁶ Anonyme, « Zemlja, sogretaja solnsem », *Magadanskaja Pravda*, 17 juin 1979.

²³⁴⁷ Anonyme, « Sled rosomaxi. Priobščenie k rodinu », *Sputnik kinozritelja*, n° 4, 1979, pp. 4-5.

²³⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

chose²³⁴⁹. » L'émission à laquelle il est fait référence ici [*Klub kinoputešestvennikov*] est une version télévisée des ciné-expéditions, spécialisée dans une sorte de tourisme visuel²³⁵⁰. Le déchirement de la coupure d'avec sa culture reste invisible aux yeux du critique. Le film est dans l'ensemble peu remarqué : *Sovetskij fil'm* se contente d'en présenter un résumé²³⁵¹. *Iskusstvo kino* ne lui consacre même pas un papier, tout juste mentionne-t-il la sortie du film²³⁵². La thématique de l'étrangeté de l'intellectuel autochtone n'est pas perçue par des professionnels de la critique, qui ont un regard extérieur sur la question et restent aveugle à ce qui fait l'essence même du film. Leurs recensions montrent qu'ils ne voient (ou ne veulent voir) que la dimension « exotique » des Tchouktches et de la Tchoukotka. À ce titre, la remarque sur *Le Club des ciné-voyageurs* est éclairante : rien de ce que Rytkhéou a tenté de transmettre n'est visible à leurs yeux. Aussi peut-on se demander comment cette dimension « de l'intérieur » est reçue par le public concerné, en particulier les membres de l'intelligentsia autochtone. Mais, encore une fois, les archives du Goskino comme les articles de presse sont muets à ce propos.

Cet échec en demi-teinte semble refermer les portes du cinéma à Rytkhéou. Quand, dans les années 1990, le réalisateur bouriate Baras Khalzanov souhaitera adapter son roman *Un rêve au début du brouillard* (*Son v načale tumana*, 1969), c'est Vladimir Valoutski, un des co-scénaristes du *Chef de la Tchoukotka*, qui signe l'adaptation²³⁵³. Rytkhéou a-t-il été dégoûté par son expérience à Lenfilm ? Si aucun document ne le confirme, on peut le supposer au regard du produit final : largement autobiographique, le film est malmené par une censure à laquelle Rytkhéou s'est pourtant plié pour un piètre résultat, incompris par une critique pour laquelle l'écartèlement culturel des intellectuels autochtones reste invisible. Pour son expérience audiovisuelle suivante, Rytkhéou retourne donc vers la télévision et l'unité Èkran, où il refait équipe avec Nitotchkine.

²³⁴⁹ V. Kičín, « Vzgljad so storony », *Sovetskij èkran*, n° 10, octobre 1979, (coupure de presse sans indication de pagination conservé dans le dossier du film : GFF 1/3/1/3886).

²³⁵⁰ L'émission *Klub kinoputešestvennikov* est à l'écran depuis le 18 mars 1960 et présentée par un des pionniers du genre ciné-expéditionnaire, Vladimir Šnejderov, jusqu'en 1973. M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR, op., cit.*, p. 84. Le programme survit cependant au départ de son animateur et même au régime soviétique.

²³⁵¹ Svetlana Petrova, « Tam, gde načinaetsja den' », *Sovetskij fil'm*, n° 2, 1979, pp. 26-27.

²³⁵² *Iskusstvo kino*, n° 6, juin 1979, p. 191.

²³⁵³ Le film est produit par l'unité *Zov* initiée par Baras Khalzanov au studio de Sverdlovsk en 1994.

B) *Quand partent les baleines : une légende tchouktche à la télévision*

a) *Une « légende contemporaine » en langue autochtone*

Le film suivant scénarisé par Rytkhéou, *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*), adaptation du roman du même titre paru en 1975²³⁵⁴, est inscrit dans le plan thématique de l'unité Èkran pour 1979-1980²³⁵⁵, soit dans la foulée de la sortie sur les écrans de *La Trace du glouton*. Selon le plan, le film doit revêtir « une forme poétique et musicale²³⁵⁶ » et porter sur « des valeurs éternelles : l'amour, la compréhension mutuelle, l'harmonie de l'humain et de la nature²³⁵⁷ ». Le thème est donc moins « risqué » politiquement que les relocalisations. Nitotchkine assure la réalisation et Rytkhéou est au scénario.

L'intrigue propose un récit des origines des humains sur Terre à travers le point de vue tchouktche. La première femme, Naou, naît dans la toundra de l'union des éléments. Elle s'unit à Réou, la baleine faite homme. Ensemble, ils donnent naissance au peuple du littoral. Les années passent. Réou retourne vers ses frères baleines et Naou continue de vivre parmi les humains. Elle semble immortelle. Mais certains membres de la communauté commencent à mettre en doute son récit. Vetly veut découvrir le secret de son immortalité, quant à Armol, il convoite Tinetine, la femme de son frère, Guilguil, qu'il abandonne sur la banquise. Ces deux-là souhaitent se libérer des traditions dont Naou est la gardienne pour vivre comme ils le souhaitent. Ils organisent une chasse à la baleine et tuent Réou. Naou meurt près de son cadavre. Vetly, Armol et la communauté se sentent libérés des traditions, mais ils périssent sous un éboulement soudain. Seuls Tinetine et Guilguil, qui a survécu sur la banquise, sont indemnes. Charge à eux de refonder une génération. Mais les baleines, trahies par les humains, reviendront-elles ?

À l'instar de *L'Ami de Tymantcha*, le film est en langue autochtone, ici le tchouktche, avec une *voice-over* en russe, placée de façon décalée sur la bande-son de manière à laisser entendre la langue autochtone. Mais à la différence du téléfilm évenk et comme dans la majorité des films, aucun des acteurs principaux n'est tchouktche²³⁵⁸. Le tournage s'effectue

²³⁵⁴ Dans la revue *Novyj mir*. Le récit paraît dans un recueil deux ans plus tard. Jurij Rytchëou, *Kogda kity uxodjat*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1977. Il est publié en français : Ioury Rytkhéou, *Quand partent les baleines*, traduit du russe par Monique Salzmänn, Paris, POF, 1982.

²³⁵⁵ Proizvodstvenno-tematičeskij plan studii xudožestvennyx telefil'mov t/o Èkran na 1979-80 gg. GARF R-6903/32/912/8.

²³⁵⁶ *Ibid.*

²³⁵⁷ *Ibid.*

²³⁵⁸ Gul'žan Aspetova et Nurkanat Žakypbaj sont kazakhs, Svetlana Xiltuxina est bouriate, Bolot Bejšenaliev est kirghiz.

en russe. C'est seulement *a posteriori* que les acteurs sont doublés en tchouktche par Rytkhéou avec l'aide de membres de l'institut Herzen de Leningrad²³⁵⁹. Il est important de s'arrêter sur cet aller-retour complexe d'une langue à l'autre. On pourrait, en effet, arguer de l'inutilité de poser une *voice-over* russe sur un film tourné en russe et doublé en tchouktche. Il semble plus simple de faire un montage sonore et postsynchroniser en russe. Une seule raison peut expliquer la manipulation : le souci de mettre en scène la langue tchouktche, de lui donner un espace d'audibilité. Ceci semble confirmé par le fait que le roman *Quand partent les baleines* est écrit en tchouktche, alors que Rytkhéou a depuis plusieurs années l'habitude d'écrire directement en russe²³⁶⁰. L'auteur, dans la continuité de sa prise de conscience identitaire, retourne à sa langue maternelle pour donner forme à son art.

En ce qui concerne le film, le résultat renverse l'effet habituel du doublage en russe dans la cinématographie soviétique²³⁶¹. La créature cinématographique qui en résulte, produit de l'image composite issue de l'acteur, du personnage et de la voix qu'on lui surimpose²³⁶², est recombinaison selon une pratique inversée : au lieu d'un acteur (souvent non professionnel) autochtone amputé de sa voix « accentuée » et doublé par une voix russe, *Quand partent les baleines* construit des créatures cinématographiques à partir d'acteurs de diverses nationalités soviétiques homogénéisées par la langue tchouktche. Si le film, comme *Tymantcha*, est diffusé avec une *voice-over* russe à la télévision, utilisant la *lingua franca* de l'Union, il n'en demeure pas moins que l'objet film sert à la mise en lumière valorisante d'une langue alors en pleine revitalisation après son exclusion de l'enseignement et sa mise à l'écart dans les années 1950-1960²³⁶³. De la même manière que pour l'évenk dans *Tymantcha*, on peut supposer que la diffusion d'un film en tchouktche à la Télévision centrale, même s'il n'est pas vu dans toute la Tchoukotka, faute de couverture satellite suffisante, participe à cette revalorisation de l'idiome aux yeux de ses locuteurs potentiels mêmes, et ce d'autant plus que la première et la

²³⁵⁹ Interview avec Svetlana Xinganskaja (Xiltuxina), actrice et interprète de Naou et Tintine dans le film, le 30 septembre 2015 ; et avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²³⁶⁰ Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple, op. cit.*, pp. 289-290.

²³⁶¹ À propos du doublage des acteurs non russes dans la cinématographie soviétique, voir le chapitre 9.

²³⁶² Sur la question de la créature cinématographique et du doublage, voir Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2015, pp. 18, 197-216. Voir également la troisième partie.

²³⁶³ Malgré cette période de non-enseignement, le tchouktche a difficilement survécu dans les pratiques quotidiennes. En 1977, suite à l'impulsion du mouvement de revitalisation, on publie à nouveau des manuels d'enseignement en tchouktche. Jean Perrin, « Langue et culture : bilinguisme et formation des autochtones dans le Nord-Est sibérien. Kamtchatka et Tchoukotka 1991 », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n° 3, 1993, p. 179.

deuxième chaînes, sur lesquelles sont diffusées ces deux films, émettent l'intégralité de leur programme en russe²³⁶⁴.

Quand partent les baleines situe son action dans une période mythique. On peut supposer qu'à la suite de ses déboires avec la censure quant à la question de la peinture du présent, Rytkhéou a estimé plus « sûr » de se tourner vers le passé plutôt que de situer son action dans l'époque contemporaine. Cependant, ce passé n'a rien à voir avec le moment iconique du contact libérateur prisé par le cinéma soviétique quand il s'agit de montrer des Tchouktches à l'écran. Le récit propose un autre point de départ de la civilisation. Le film entraîne le spectateur dans un passé hors de l'histoire telle qu'elle est écrite par les *Loutchas*, qui font débiter l'histoire de la Tchoukotka avec celle du contact avec les Russes, c'est-à-dire vers 1641-1642²³⁶⁵. Ce faisant, le film crée un espace-temps hors de la colonisation russo-soviétique. Aucun personnage *loutcha* n'intervient dans la diégèse.

En outre, le film laisse une grande place au chant et à la danse. Plusieurs séquences sont entièrement dansées et une partie conséquente du casting est composée des danseurs de l'ensemble koriak Mèngo²³⁶⁶. On peut ainsi penser que, par cette forme, le film se contente de l'espace laissé aux cultures autochtones en URSS, c'est-à-dire le folklore, ici dans sa version chantée et dansée. Cependant, on le verra, cette stratégie n'empêche pas le film d'esquisser un commentaire critique de la soviétisation, mais en des termes plus souterrains que les tentatives manquées de l'auteur pour critiquer de front la politique des fermetures de villages. Le film offre un récit des origines des Tchouktches maritimes. Mais, s'il prend corps dans le mythe autochtone qui fait de ceux-ci les enfants de la baleine²³⁶⁷, l'histoire telle qu'elle est racontée dans *Quand partent les baleines* n'est pas seulement une légende tchouktche collectée et transmise²³⁶⁸. Elle est aussi réarrangée par Rytkhéou pour en faire une « légende contemporaine », selon le sous-titre, c'est-à-dire qui trouve des résonances dans le présent.

²³⁶⁴ Elena Prokhorova, *Fragmented mythologies: Soviet TV mini-series of the 1970s*, op. cit., p. 51. Voir le tableau des diffusions en annexe.

²³⁶⁵ La première mention des Tchouktches dans les sources russes apparaît à ce moment-là et relate la résistance de ces derniers au *jasak*. Zoïa Tagryn'a-Weinstein, Charles Weinstein, « Les Russes et la Tchoukotka », *Slavica Occitania*, n° 8, 1999, pp. 323-333.

²³⁶⁶ L'ensemble national koriak d'État Mèngo est fondé en 1965 par le maître de ballet Aleksandr Gil' qui le dirige jusqu'à sa mort en 1988. Son répertoire est basé sur des danses et chants traditionnels koriaks, évènes et tchouktches. L'ensemble acquiert le statut de professionnel en 1974. Anonyme, « Korjaskij nacional'nyj ansambl' "Mèngo" pozdravjat s jubileem », *Sever DV*, 18 octobre 2010, <http://severdv.ru/news/show/?id=44816> (consulté le 11 septembre 2016).

²³⁶⁷ Le mythe étiologique de l'union de la baleine Réou et de la première femme Naou est conté au jeune Rytkhéou par sa grand-mère Guivèvnéout pendant les longues soirées d'hiver dans la iarangue. Danielle Pitiot, « Youri Rytkheou : une interprétation ambivalente... », art. cit., p. 78.

²³⁶⁸ D'après Salzmann, on ne trouve l'histoire du roman dans aucun des recueils publiés sur la tradition orale tchouktche. Monique Salzmann, *Iouri Rytkhéou, traducteur de son peuple*, op. cit., p. 275.

Cette réinterprétation du mythe, qui a été analysée comme une désacralisation de celui-ci au service de la recherche d'une littérature à portée universelle²³⁶⁹, doit plutôt à mon sens être envisagée comme un ajustement du mythe à la situation soviétique contemporaine. Ainsi, la qualification par Rytkhéou de « légende contemporaine » à propos du texte littéraire prend tout son sens. Par ce biais, le texte œuvre à renouer le lien entre passé et présent, brisé par la Révolution. C'est cet aspect qui est plus particulièrement examiné ici.

En revenant sur l'origine des peuples du littoral nord-est, le récit reprend à son compte le motif écologique de la symbiose de l'humain et de la nature. La première scène du film illustre la naissance de la première femme, Naou, incarnée à l'écran par la danseuse Svetlana Khiltoukhina²³⁷⁰. Celle-ci apparaît comme issue de l'union des éléments qui se déchaînent lors d'un orage. Issue de la terre avec qui elle ne fait qu'une, Naou est animée par le feu et l'eau du ciel. Un effet rajouté sur la pellicule amplifie visuellement l'action de la foudre sur Naou. La foudre, rendue blanche par un effet d'animation, vient toucher Naou à terre et celle-ci « s'électrise » et s'anime à chaque éclair. L'effet est rendu par la surimposition de traits blancs lumineux sur le corps de la danseuse en mouvement (Fig. 111).



Figure 111. La naissance des humains issus de la rencontre du feu, de la terre et de l'eau, amplifiée par l'effet graphique sur l'image et stylisée par les mouvements de la danseuse
Captures d'écran, *Quand partent les baleines*

Naou, la première femme, qui naît de l'union des éléments naturels, est en constante communication avec l'environnement, en premier lieu avec Réou, l'homme-baleine. Outre le fait qu'elle a engendré l'humanité, elle a mis au monde des baleineaux, faisant des humains et des animaux une seule et même famille. À travers ce personnage, Rytkhéou se réapproprie la figure écologique. Cette fois, il ne s'agit plus de nostalgie impérialiste, mais de la contribution

²³⁶⁹ Danielle Pitiot, « Youri Rytkheou : une interprétation ambivalente... », art. cit.

²³⁷⁰ Xiltuxina Svetlana, aujourd'hui Xiganskaja (?-). Danseuse de formation, Xiltuxina rejoint l'ensemble de danse bouriate Bajkal, puis, en 1976, l'ensemble de danse koriake Mèngo. Elle étudie ensuite la chorégraphie à l'Institut d'art théâtral de Moscou (GITIS). Elle tourne dans plusieurs films dans les années 1970-1980, mais se considère avant tout comme une danseuse. En 1992, elle quitte l'URSS pour l'Allemagne. Elle y dirige actuellement une école de danse avec son mari, Vladimir Xiganskij.

à un combat écologiste pour la nature, qui préserve aussi les *cultures* autochtones. Comme Rytkhéou l'écrit en 1978 :

L'homme ne vit pas isolé de son milieu naturel. [...] C'est encore plus vrai pour l'homme du Nord, qui, non sans raison, s'est toujours considéré comme faisant partie de la nature, s'est toujours identifié à elle. En luttant pour la sauvegarde du milieu naturel de l'Arctique, c'est aussi de la nature intérieure de l'homme que je me préoccupe, de ce milieu qui est souvent exposé à une pollution plus grande encore que l'environnement naturel²³⁷¹.

La figure de l'autochtone uni à la nature est ici au service du combat revivaliste contre la « pollution » de la civilisation. Le film oppose deux moments : celui de la création et de l'harmonie entre les humains et la nature, et celui où les humains ne sont plus satisfaits de leur mode de vie traditionnel et veulent régner sur la nature, ce qui se termine par la destruction de la société. Le moment de l'harmonie est figuré par les danses de Naou et de Réou, l'homme-baleine²³⁷². Leur union, qui est aussi celle de la terre et de la mer, a lieu dans un monde idéal, tout en équilibre, ce dont témoignent les gestes et les corps des danseurs professionnels (Fig. 112).



Figure 112. Réou, l'homme-baleine (à g. et au centre), s'unit à Naou, la première femme (à dr.) : une vision de l'harmonie et de l'équilibre sur la terre.

Captures d'écran, *Quand partent les baleines*

b) Le temps du mythe pour parler du présent

Bien des années après la création, alors que Réou est retourné à la mer et que Naou est désormais une très vieille femme, certains membres de la communauté — descendants de la

²³⁷¹ Iouri Rytkhéou, « Le rêve des hommes du Grand Nord », *Cultures* (Unesco), Vol. II, n° 2, 1978, cité par Monique Salzmann, *Iouri Rytkheou, traducteur de son peuple, op. cit.*, p. 288.

²³⁷² L'homme-baleine est incarné par le danseur Valerij Pja, membre de l'ensemble Mèngo.

femme et de la baleine — commencent à mettre en doute la parole de Naou quand elle rapporte le récit fondateur qui a valeur de mythe. Parmi eux, deux personnages en particulier le contestent : Armol et Vetly. Ils sont la recomposition de plusieurs personnages du roman, qui ont été simplifiés au cours du processus d'adaptation. Dans le texte littéraire, l'un de ces personnages s'exprime ainsi :

— Quel est l'être sensé qui peut croire que ces grosses créatures, privées de parole, que ces montagnes de graisse et de viande sont nos frères ? disait-il à tout propos à qui voulait l'entendre. Il faut être sénile pour inventer des choses pareilles ! Non ! L'homme est supérieur à tous les animaux !

Les gens l'écoutaient, silencieusement d'abord, puis tout haut, ils se mirent à l'approuver, car ce qu'il disait était clair et compréhensible, contrairement aux étranges déclarations de la vieille Naou sur leur parenté avec les baleines²³⁷³.

C'est l'arrogance et la vanité des humains que cible Rytkhéou dans les textes littéraire et cinématographique. L'attitude des personnages face aux légendes de Naou rappelle les campagnes antireligieuses soviétiques. Continuer à croire Naou relève de la foi à laquelle s'opposent ces personnages dubitatifs qui prônent une pensée rationnelle.

Dans le film, Vetly et Armol incarnent les personnages négatifs, face aux bons Tintine et Guilguil, qui continuent de suivre la tradition et les préceptes de respect de la nature prêchés par Naou. Vetly et Armol, au contraire, concentrent tous les défauts : l'un veut trouver le secret de l'immortalité (et donc s'élever au statut de dieu) et l'autre outrepassé les lois de la coutume (il tue plus de gibier que nécessaire, voire des animaux encore trop jeunes, n'aide pas son frère en perdition car il convoite sa femme). Tous deux sont prompts à défier la nature et la tradition dont Naou est la gardienne (en ce sens, le personnage de Naou est à rapprocher de Mren dans *Les Plus Beaux Bateaux* et de Toko dans *La Trace du glouton*). Ils souhaitent une nouvelle vie et veulent redéfinir de nouvelles règles selon lesquelles les humains maîtrisent la nature. Leur attitude fait immanquablement écho à la volonté soviétique de maîtriser la nature et de redéfinir la tradition, ainsi qu'à l'utopie d'une société qui combat le passé sans essayer de le comprendre. Vetly et Armol pensent même assassiner Naou pour mieux tuer la tradition, avant de se raviser et de choisir d'effacer la mémoire. Pour ce faire, Vetly gratte une ivoire de morse gravée (objet par excellence de la transmission de la

²³⁷³ Le personnage qui s'exprime se nomme Armaguirguine. Ioury Rytkhéou, *Quand partent les baleines*, op. cit., p. 96.

mémoire du peuple tchouktche) qui illustre la légende des origines : on voit l'union de la femme Naou avec l'homme-baleine Réou disparaître sous les assauts du couteau (Fig. 113). Ce faisant, Vetly fait table rase du passé, rappelant les conjurations des hymnes bolcheviques.



Figure 113. Faire table rase du passé autochtone : effacer la mémoire en grattant les gravures sur ivoire
 Capture d'écran, *Quand partent les baleines*

Ces personnages tchouktches peuvent être décodés comme des incarnations des révolutionnaires : ils doutent de la parole ancestrale, remettent en cause un système qui à leurs yeux les désavantage, veulent faire table rase du passé pour refonder une nouvelle vie et se pensent supérieurs (donc aussi extérieurs) à la nature. *Quand partent les baleines* peut donc être lu comme une vision inversée du récit soviétisateur : les personnages positifs sont les passeurs de la tradition, tandis que les personnages négatifs sont ceux qui veulent changer la société.

À la fin du film, Vetly et Armol, qui ont entraîné la quasi-totalité de la communauté avec eux, tuent la baleine, et, avec elle, Naou, qui meurt de la mort de son mari-cétacé et s'enfonce dans la mer. Libérés de Naou, qui symbolise la tradition, les descendants de la baleine se réjouissent : « Nous allons vivre comme nous le souhaitons ! », s'écrit Vetly. Mais la nature se venge. Pour avoir tué leur frère et ancêtre baleine, les humains sont immédiatement ensevelis sous un éboulement. Cette scène, qui ne se trouve pas dans le roman, marque une insistance sur le motif écologique privilégié par le film, qui met l'accent sur la description de la vanité humaine de prétendre effacer le passé et de construire une vie nouvelle sans tenir compte des liens qui unissent humains et environnement. *Quand partent les baleines* se positionne dans la lignée des films sur la figure écologique autochtone, mais

en excluant les personnages *loutchas*²³⁷⁴. Il propose une critique de la soviétisation qui va plus loin que la simple remise en cause de la modernisation : il s'agit ici d'un appel à réécouter les valeurs portées par la tradition qui, bien que parfois obscures et peu « rationnelles » à première vue, doivent être réévaluées. Le film apporte également une note d'espoir absente du roman en sauvant Tinetine et Guilguil de l'apocalypse finale : les deux personnages figurent la possibilité d'un nouveau départ sur des bases saines. À eux de réengendrer l'humanité. On notera enfin que Tinetine est incarnée par Svetlana Khiltoukhina, qui interprète également Naou jeune au début du film, donnant à la société mise en scène la possibilité d'un retour aux sources.

c) Un film incompris ?

Quand partent les baleines semble être passé globalement inaperçu. Tout du moins, sa réception n'a laissé que peu de traces dans les archives. Aucune coupure de presse n'a été conservée à propos du film à la bibliothèque du cinéma Eisenstein ou au cabinet du cinéma national du VGIK, qui conservent pourtant des dossiers de presse sur les téléfilms²³⁷⁵. En ce qui concerne le courrier des téléspectateurs, il est quasi inexistant. Le téléfilm est diffusé en première le vendredi 19 mars 1982 sur la 2^e chaîne à 21 h 45. Le choix de la 2^e chaîne, dont la couverture est moins étendue que la 1^{re}, révèle déjà une estimation par le Gosteleradio du faible attrait potentiel du film. Le rapport du NMO sur le courrier pour mars 1982 signale que le film n'a suscité pratiquement aucune réaction épistolaire, sans plus de précision²³⁷⁶. Le rapport du mois suivant indique que le film a reçu trois lettres, mais ne donne aucune indication quant à leur contenu²³⁷⁷. Le rapport annuel ne précise pas le nombre total de courriers reçus²³⁷⁸, ce qui laisse entendre qu'il est négligeable aux yeux des administrateurs du NMO. Le téléfilm sera ensuite peu rediffusé pendant la période soviétique : trois fois en tout²³⁷⁹. Selon Svetlana Khiltoukhina, il est par la suite diffusé presque annuellement dans les

²³⁷⁴ Voir à ce propos le chapitre 6.

²³⁷⁵ En plus des films de cinéma. Le Gosfilmofond ne conserve des dossiers qu'à propos des films de fiction de cinéma, tandis que le Gosteleradiofond ne conserve des téléfilms que leur liste de montage.

²³⁷⁶ *Obzor pisem telezritelej*, mars 1982. GARF R-6903/36/133/51.

²³⁷⁷ *Obzor pisem telezritelej*, avril 1982. GARF R-6903/36/134/39.

²³⁷⁸ En 1982, *Èkran* reçoit 11 654 courriers, dont 9 865 concernent directement des téléfilms de fiction. *Obzor pisem telezritelej za 1982 god.* GARF R-6903/36/130/108.

²³⁷⁹ Voir le tableau des diffusions en annexe.

années 1990²³⁸⁰, mais peut-être faut-il surtout voir là une manière de remplir les grilles de programme de chaînes qui diffusent en continu des contenus peu chers, car déjà amortis.

Le silence autour du film révèle peut-être aussi sa difficile appréhension par les spectateurs. Sa forme presque expérimentale, qui compte plusieurs passages entièrement dansés (comme par exemple une chasse à la baleine dansée à l'intérieur d'une iarangue), ou le fait que le film revendique une filiation avec l'oralité tchouktche, peuvent servir de repoussoir à un auditoire télévisuel qui cherche avant tout de la distraction. Le film a pu passer pour un de ces programmes « savants » ou éducatifs qui étaient plutôt rejetés par le public²³⁸¹. À moins qu'il faille voir ici une difficulté à s'identifier avec des personnages autochtones des temps mythiques. Une étude sur la réception différenciée par région et par nationalité permettrait d'affiner ces conclusions. Dans tous les cas, il semble que le film ait été largement incompris par le public, resté muet (professionnels de la critique comme téléspectateurs ordinaires) face à une légende contemporaine autochtone au message subtil sur la soviétisation.

Quand partent les baleines marque en tout cas la fin de la collaboration entre Rytkhéou et Nitotchkine. L'année suivante, ce dernier lance la production d'un nouveau téléfilm à motif tchouktche en trois parties : *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*). Il ne fait pas appel à un texte de Rytkhéou, mais adapte un roman de Nikolaï Choundik²³⁸². Rytkhéou s'irrite de cette concurrence cinématographique d'un auteur non tchouktche dans ce qu'il considère comme un espace autochtone : les films à thème sibérien du Nord²³⁸³. Les deux hommes cessent leur travail commun. Nitotchkine délaisse le thème du Nord après ce nouveau film et Rytkhéou continue son œuvre littéraire qui porte de plus en plus sur la recherche des origines et des valeurs que recèle la tradition. Après la chute de l'URSS, ses

²³⁸⁰ « Jusqu'à 2000, il a été rediffusé pratiquement chaque année à la télévision. Presque chaque année. Il était toujours diffusé au printemps. Et, à la fin des années 1990, il a peu à peu disparu. Dans les années 1990, jusqu'à peut-être 1998, il était diffusé chaque année à la télé. Parce que, quand j'ai déménagé ici, en Allemagne [en 1992], mes proches me disaient qu'on le passait encore. C'est donc un film que les gens appréciaient puisqu'on le rediffusait sans cesse. » Interview avec Svetlana Xiltuxina, 30 septembre 2015.

²³⁸¹ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, op. cit., pp. 268-269.

²³⁸² Šundik Nikolaj Eliseevič (1920-1995). À la fin des années 1930, Šundik part en Tchoukotka travailler plusieurs années en tant qu'instituteur. Membre du Parti, il commence à publier à la fin des années 1940 des textes romancés sur la vie dans le Grand Nord et la soviétisation de la Tchoukotka.

²³⁸³ « Il [Nitočkin] avait lu le roman par hasard et il s'est mis en relation avec l'auteur du roman, Šundik. Il vivait à Moscou. Il écrivait sur la Tchoukotka parce qu'il avait aussi vécu et travaillé longtemps là-bas, comme professeur ou je ne sais plus quoi. Mais il y avait travaillé plusieurs années. Et ça a été un concurrent. Au début, Rytxèu était pratiquement le seul auteur qui écrivait sur la Tchoukotka, et puis est apparu Šundik, qui n'était ni tchouktche, ni local, ni rien et qui a mis la main [šamaxnulsja] sur un matériau qui ne lui appartenait pas. Et Rytxèu en a voulu à Tolja d'avoir choisi un roman de Šundik et leurs relations se sont refroidies. Il n'y a jamais eu de disputes franches. Peut-être lui a-t-il dit qu'il lui en voulait, mais il n'y a pas eu de conflit ouvert. Ils ont continué à se voir, mais pas aussi souvent. » Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

romans décrivent avec une amertume plus évidente les ravages de l'acculturation et de la perte des repères dus à la soviétisation²³⁸⁴.

²³⁸⁴ Danielle Pitiot, « Youri Rytkeou : une interprétation ambivalente... », art. cit., p. 93.

2) L'incompréhension comme motif : *Le Chamane blanc*

a) Nitotchkine sans Rytkhéou : le retour au point de vue du soviétisateur

Le film suivant de Nitotchkine, *Le Chamane blanc*, jouit d'une importante couverture par la presse. Le film entre dans la catégorie des miniséries, genre prisé à la télévision soviétique depuis les années 1970²³⁸⁵ et les succès retentissants de *Dix-sept moments du printemps* ou *On ne change pas le lieu d'un rendez-vous* (*Mesto vtreči izmenit' nel'zja*, 1979)²³⁸⁶. Avec ses deux épisodes, *Les Plus Beaux Bateaux* pouvait encore être considéré comme une fiction unitaire du fait de l'habitude soviétique de diffuser les films de cinéma en deux parties, à des fins d'augmentation de la rentabilité. Avec trois épisodes, *Le Chamane blanc* s'inscrit franchement dans un récit sérialisé. La revue *Televedenie i radiovešanie* lui consacre une double page pour préparer sa diffusion²³⁸⁷, honneur dont jamais aucun film de Nitotchkine n'avait encore bénéficié. Plusieurs acteurs ainsi que le réalisateur y sont interviewés, pour annoncer la minisérie. Comme les autres productions du réalisateur sur le Nord, *Le Chamane blanc* est tourné en Tchoukotka, près de la ville de Pevek²³⁸⁸. Les acteurs, comme d'habitude, sont recrutés parmi le vivier des comédiens professionnels d'Asie centrale²³⁸⁹.

Le film narre l'histoire de Poïguine, un Tchouktche qui se remémore les premières années du pouvoir soviétique dans la région. À cette époque, dans les années 1930, il est amoureux de Kaïti, convoitée à la fois par Iatchol, koulak local, et le chamane noir, personnage maléfique qui adore la lune, contrairement à Poïguine, qui figure le chamane blanc, adorateur du soleil. Kaïti aime Poïguine en retour. Ils décident de s'installer ensemble

²³⁸⁵ Elena Prokhorova, *Fragmented mythologies : Soviet TV mini-series of the 1970s*, op. cit.

²³⁸⁶ 5 épisodes, studio d'Odessa pour le Gosteleradio. Première diffusion le 11 novembre 1979.

²³⁸⁷ M. Lebedeva, « Tropoj volnenija », *Televedenie i radiovešanie*, n° 11, 1982, pp. 22-23.

²³⁸⁸ V. Sadkovskij, « Èto ty, Čukotka », *Komsomol'skaja Pravda*, 12 juin 1982 ; Interview avec Svetlana Xinganskaja (Xiltuxina), le 30 septembre 2015.

²³⁸⁹ Džambul Xudajbergenov (1949-1990) est né au Kazakhstan. Il termine la faculté d'acteur du VGIK en 1974 et entre à Kakaxfil'm où il effectue l'essentiel de sa carrière. Svetlana Xiltuxina, déjà présente dans *Quand partent les baleines*, est bouriate. Bolot Bejšenaliev (1937-2002), de nationalité kirghize, a été formé au Théâtre kirghiz d'opéra et de ballet et à l'Institut théâtral de Tachkent. Il commence à tourner dans les années 1960 à Kirgizfil'm et tient notamment le premier rôle dans *Le Premier maître* (1965) de Končalovskij. Sa très longue filmographie se distingue par des collaborations avec une très grande variété de studios, centraux comme périphériques, et par de nombreuses coproductions internationales. Esbogan Žajsanbaev (1940-1983) est acteur au Théâtre kazakh Auèzov. Il tourne peu pour le cinéma et, à l'exception du *Chamane blanc*, toujours pour Kazaxfil'm. Nurmuxan Žanturin (1928-1990) est kazakh. Il est présent au générique d'*Alitet s'en dans les montagnes*. Il effectue la plupart de sa carrière dès les années 1950 dans les studios centrasiatiques.

dans leur iarangue envers et contre tout, défiant l'ordre tchouktche. Les bolcheviks arrivent et installent le nouveau pouvoir, ce qui passe par le rétablissement d'un commerce juste et la fondation d'une école. Les premières années du pouvoir soviétique sont émaillées par l'incompréhension mutuelle. Poïguine et Kaïti sont contraints de s'exiler chez les Tchouktches éleveurs de rennes. Poïguine est convaincu par un des acolytes du chamane noir de tuer le Russe à la barbe rousse : Medvedev, responsable de la base culturelle. Mais, à force de connaissance mutuelle, et surtout suite au sauvetage de Kaïti par la médecine des *Loutchas*, Poïguine s'allie aux bolcheviks. Il devient président de l'artel et emménage avec Kaïti et leur fille dans une maison de bois. La Deuxième Guerre mondiale éclate. Les Tchouktches participent à l'effort de guerre à l'arrière et Poïguine est l'un des plus acharnés. À l'époque contemporaine, Poïguine représente les siens à Moscou lors d'un congrès pansoviétique de chasseurs. De retour en Tchoukotka, il se rend à l'école pour chercher son petit-fils et lui transmettre, parallèlement au savoir soviétique, le savoir tchouktche.

Le scénario adapte le roman de Nikolaï Choundik qui se base sur l'expérience de l'auteur dans l'enseignement en Tchoukotka²³⁹⁰. Ce faisant, le film reprend le point de vue de l'arrivant extérieur et ce, d'autant plus qu'il utilise comme narrateur le personnage de Medvedev, double de Choundik lui-même, dont le bureau moscovite et l'expertise ouvrent chaque épisode. Sa connaissance en la matière est représentée par le gros plan sur le rayonnage de livres et d'objets associés à l'art national du Nord. Medvedev, ancien responsable de la base culturelle de Tchoukotka, comme le spectateur l'apprendra plus tard, introduit l'histoire dans une mise en scène qui reproduit le documentaire « scientifique » : assis à son bureau, devant sa bibliothèque fournie, il s'adresse clairement au spectateur (aucun autre personnage diégétique n'est présent) dans une posture qui reprend les codes filmiques de l'interview de l'expert (Fig. 114).

C'est son récit qui sert d'entrée privilégiée dans la narration. Le film fait aussi une place au point de vue de Poïguine, le personnage principal, dont la mémoire des jeunes années sert à ouvrir la minisérie (avant le générique du premier épisode, Poïguine « réveille sa mémoire » et se voit lui-même jeune). En dépit de cet effort de double point de vue, le film donne la préférence à Medvedev : c'est lui qui rédige le premier titre des chapitres qui rythment la série, instaurant des parties à l'intérieur des épisodes²³⁹¹ (Fig. 115) et c'est une scène dans son bureau moscovite d'expert qui introduit chaque épisode.

²³⁹⁰ Nikolaj Šundik, *Belyj šaman*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1981. Šundik signe le scénario, le seul de sa carrière.

²³⁹¹ Notons que ces « chapitres » internes aux épisodes ne correspondent pas au découpage du roman de Šundik.



Figure 114. L'appartement moscovite de Medvedev, dont l'expertise sur la Tchoukotka est représentée par le gros plan sur le rayonnage de livres et d'objets nationaux, sert de point d'entrée dans la narration.
Captures d'écran, *Le Chamane blanc*



Figure 115. Le récit de Medvedev devient le récit de la série²³⁹².
Captures d'écran, *Le Chamane blanc*

b) L'enjambement des millénaires revu et enrichi

En reprenant le point de vue des soviétisateurs à la fois dans la narration et dans le processus de fabrication, le film n'échappe pas au retour du récit du contact libérateur et au paradigme de l'enjambement des millénaires, tout en faisant preuve d'une certaine nuance appréciative. *Le Chamane blanc* reprend la division binaire entre le portrait d'une société insatisfaisante pour ses propres membres et l'arrivée des représentants de l'ordre nouveau bolchevique qui rétablit la justice. On retrouve toutes les scènes clés du paradigme de la libération par la Révolution. Parmi les motifs familiers, citons la scène du commerce équitable à la factorerie (avec l'échange désormais bien encodé de peaux contre des carabines) ; la scène du sauvetage par les bolcheviks (la doctoresse *loutcha* sauve Kaïti sur qui ont tiré les « méchants » issus de la société tchouktche) ; le motif de l'amour qui ne peut

²³⁹² Traduction du titre de chapitre : « L'esprit bienfaisant de l'amour du nom de Kajti ».

se réaliser pleinement dans les codes rigides de la société autochtone (Poïguine et Kaïti ne peuvent s'aimer que parce que Poïguine a défié le puissant chamane noir) ; les enfants autochtones retirés de l'école suite à la mort d'une écolière et qui, après quelques temps, demandent à y retourner. Ce faisant, la minisérie s'inscrit dans un mouvement cinématographique qui retourne vers ce récit de libération avec des films contemporains, tels que *La Dernière Chasse* (*Poslednjanja oxota*, 1979) ou, dans une certaine mesure, *Le Grand Samoyède* (*Velikij samoed*, 1981). Le premier, reprenant les codes du western²³⁹³, raconte le combat entre les bolcheviks et les marchands étrangers sur la côte extrême-orientale dans un village iuit. Le second, qui présente des similarités avec *Le Chamane blanc*, est un *biopic* consacré à l'artiste peintre et homme politique nénètse Tyko Vylka²³⁹⁴. Le film sort pour le jubilé des soixante ans de l'URSS et doit, selon les administrateurs du studio Mosfilm, illustrer la façon dont

les petits peuples peu nombreux [*sic*] du Nord et de Sibérie, ont, sur une courte période historique, accompli un bond de géant dans les conditions du pouvoir soviétique, passant d'une organisation primitive à la société contemporaine du socialisme développé, et sont devenus les membres égaux en droit de la grande famille des peuples du pays des Soviets²³⁹⁵.

Au sein de cette tendance à l'exaltation de la rhétorique multinationale soviétique, *Le Chamane blanc* se distingue en renforçant le motif de la société autochtone insatisfaite de ses propres traditions par l'ajout d'un personnage masculin travesti contre son gré, supposément selon les règles de la tradition tchouktche. Le personnage de Gatlé subit cette transformation de genre comme une profonde humiliation. Au fond de lui, il se sent homme et vit à l'extérieur de la société où il est considéré comme un esclave. La question du travestisme dans la société tchouktche a été décrite par Bogoraz qui mentionne plusieurs cas de chamanes

²³⁹³ I. Pavlova, *Oleg Borisov*, Moscou, Sojuz kinematografistov SSSR-Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1989, p. 16.

²³⁹⁴ Tyko Vylka, de son nom russe Vylka Il'ja Konstantinovič (1886-1960). Natif de Nouvelle-Zemble, Vylka est artiste-peintre. Il étudie près d'un an à Moscou où son travail est présenté à Nicolas II. À l'arrivée du pouvoir bolchevique, il prend des fonctions au sein de l'appareil. Surnommé le « président de Nouvelle-Zemble » par Kalinin, il sera néanmoins chassé de l'île avec l'ensemble de sa population quand le lieu devient un champ d'expérimentation pour les essais nucléaires à la fin des années 1950. Le film n'évoque pas cet aspect sombre de sa biographie.

²³⁹⁵ Zaključenie po literarnomu scenariju « Velikij samoed », signé du directeur de la 2^e unité de création (de Mosfil'm), N. Urvačeva, directeur artistique de 2^e unité de production, L. Arnštam, et rédacteur de l'unité, A. Stepanov, (sans date) envoyé le 7 février 1979. RGALI 2944/4/5687/4. Le courrier indique : « les petits peuples nombreux [*mnogočislennye malye narody*] du Nord et de Sibérie », mais il s'agit visiblement d'une erreur.

travestis, ainsi que la présence de ce motif dans les mythes²³⁹⁶. Cependant, l'anthropologue Virginie Vaté estime que cette pratique et son ampleur dans la société tchouktche restent difficiles à évaluer dans les faits, à cause de son absence dans la société actuelle et de la difficulté à recueillir des données historiques fiables sur le terrain²³⁹⁷. Aussi on peut considérer que le film (comme le roman avant lui) utilise ce motif plus à des fins de démonstration idéologique que dans un but de description ethnographique : Gatlé n'est pas un chamane, il figure une oppression qui serait spécifique à la société tchouktche et vue comme insupportable par la modernité soviétique. Il est « libéré » de ses attributs féminins (ses longues nattes et ses vêtements) par Poïguine et la petite société de « dissidents » tchouktsches qui s'est réunie autour de lui. Cette microsociété d'insatisfaits forme le terreau sur lequel la nouvelle vie n'a plus qu'à prendre racine, selon une vision téléologique de l'installation du pouvoir bolchevique en Tchoukotka. À la vue de Gatlé et de sa situation misérable, Poïguine ressent un sentiment inconnu : la honte pour quelque chose qu'il n'a pas fait. Ainsi, il exprime un sentiment de révolte, mais sans pouvoir le formuler précisément. Pour cela, il faut qu'il rencontre les bolcheviks, et que le processus de conscientisation politique puisse avoir lieu.

L'autre originalité du *Chamane blanc* par rapport aux films antérieurs est l'intégration du motif désormais indispensable de la Grande Guerre patriotique dans un but d'unification supranationale. Le film se rapproche par là encore du *Grand Samoyède*, qui reprend également ce thème. *Le Chamane blanc* met l'accent sur l'effort de guerre fourni par les Tchouktsches à l'arrière. On peut s'étonner qu'il ne mentionne pas l'apport de ceux-ci sur le front, alors qu'ils ont effectivement participé aux combats, à l'instar des autres nationalités du Nord²³⁹⁸. En devenant des membres en théorie égaux en droits et en devoirs aux autres nationalités de l'Union, les représentants des peuples du Nord ont perdu leur « privilège » de non-conscription lié au statut d'allogène²³⁹⁹ et sont incorporés dans l'Armée rouge dès 1939²⁴⁰⁰. À partir de 1941, l'enrôlement volontaire est fortement encouragé et de nombreux autochtones ont combattu sur le front, en particulier en qualité d'éclaireur ou de sniper²⁴⁰¹. Si

²³⁹⁶ V. Bogoraz, *The Chukchee. The Jesup North Pacific Expedition*, New York, AMS Press, 1975 [1905-1909] ; du même, *Materialy po izučenija čukotskogo jazyka i fol'klora, Trudy jakutskoj èkspedicii (otdel III, tom III, čast' III)*, Saint-Pétersbourg, Izdania imperatorskoj akademii nauk, 1900. Cité par Virginie Vaté, « A bonne épouse, bon éleveur » : genre, « nature » et rituels chez les Tchouktsches (Arctique sibérien) avant, pendant et après la période soviétique, Thèse de doctorat : ethnologie, Université Paris X Nanterre, 2003, p. 18.

²³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

²³⁹⁸ N.N. Dikov, *Istorija Čukotki s drevnejšix vremen do našix dnei*, Moscou, Mysl', 1989, pp. 260-262.

²³⁹⁹ John W. Slocum, « Who, and When, Were the Inorodtsy ? », art. cit.

²⁴⁰⁰ Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors*, op. cit., pp. 303-304.

²⁴⁰¹ Au cinéma, sur la mémoire de la participation des peuples de Sibérie sur le front, voir le film *Sniper sakha* (*Snajper saxa*, 2010, Saxafil'm) et la minisérie télévisée *Le Sniper 2. TOUNGOUSE* (*Snajper-2. Tungus*, 2012, Pervyj Kanal, 4 épisodes).

la raison de cette omission dans *Le Chamane blanc* n'est pas claire, le film n'en fait pas moins de Poïguine le plus ardent et passionné des combattants de l'arrière. La guerre est pleinement ressentie par Poïguine, désormais membre actif et à part entière de la supranation soviétique, ce qu'illustre l'incrustation d'un gros plan de l'acteur sur des images d'archives (qualité que le noir et blanc est censé attester). Poïguine, et par extension le peuple tchouktche, est ainsi un des enfants de la patrie unie (Fig. 116).



Figure 116. Le visage de Poïguine incrusté sur des images d'archives de la guerre illustre son souci du sauvetage de la patrie soviétique dans son entier.

Capture d'écran, *Le Chamane blanc*

S'il construit une opposition interne à l'intérieur de la société tchouktche (idéalement figurée par l'opposition manichéenne entre chamane blanc et chamane noir), le film tente aussi d'offrir le portrait nuancé du destin d'un individu selon une tendance plus générale du cinéma de la Stagnation²⁴⁰². C'est à travers la destinée de Poïguine — et dans une moindre mesure de ses *alter ego* : le tragi-comique Iatchol et le maléfique chamane noir — que se déroule l'intrigue de la soviétisation de la Tchoukotka et de son peuple. Bien que président de l'artel, Poïguine conserve certaines pratiques traditionnelles (par exemple : frapper le tambour). Iatchol, figurant le koulak, est un plus personnage pathétique que menaçant : à la différence d'un Alitet, il ne fait peur à personne et devient le compagnon de Poïguine en ville dans leurs vieux jours. Même le chamane noir est « pardonné » par Poïguine à la fin de sa vie. Plusieurs moments illustrent la nostalgie du vieux Tchouktche Poïguine à l'époque contemporaine : dans son appartement moderne où celui-ci caresse son tambour, ou quand il

²⁴⁰² Elena Prokhorova, « Cinema of Stagnation. Late 1960s-1985 », in Rimagaila Salys (dir.), *The Russian Cinema Reader. The Thaw to the Present*, Boston, Academic Studies Press, 2013, pp. 104-113. On compte encore ici un point commun avec le film biographique sur Tyko Vylka.

se remémore le bon vieux temps de la iarangue avec Iatchol, « quand on n'avait pas l'électricité ». La nostalgie s'exprime nettement malgré les avantages de la modernité incarnée par les fruits et légumes disponibles dans le Grand Nord (Fig. 117). La série s'achève sur Poïguine retirant (provisoirement) son petit-fils de l'école où il étudie, pour lui transmettre valeurs et savoirs de son peuple : tendre un piège dans la toundra (Fig. 117), courir pendant des heures comme un Tchouktche.



Figure 117. De la nostalgie pour l'ancien temps (à g.), malgré les avantages de la modernité comme les fruits et légumes dans le Grand Nord (au centre), à la transmission des savoirs tchouktches (à dr.).

Captures d'écran, *Le Chamane blanc*

Au professeur qui s'insurge de l'irruption du vieil homme dans la classe, Poïguine réplique :

Nos enfants ont appris à lire, mais ils ne savent pas distinguer les traces des animaux. Il faut étudier cela en permanence, même en rêve. [...] On n'a pas fait des Tchouktches professeurs pour qu'ils oublient de quoi ils vivent. Tu es professeur, très bien, mais, moi aussi, je suis professeur !

Ce faisant, le film réhabilite le savoir autochtone qui doit trouver droit de cité aux côtés du savoir « légitime » de l'école soviétique. Il répercute ainsi les revendications portées par le mouvement revivaliste et le sursaut identitaire qui s'est fait jour dans les années 1970 en divers lieux de Sibérie et du Nord, et qui trouve une expression privilégiée dans la littérature autochtone²⁴⁰³.

Elena Prokhorova, dans son analyse des séries télévisées des années 1970, établit une connexion entre la fragmentation de l'idéologie soviétique monolithique et l'émergence du récit sériel. D'après la chercheuse, les séries interrogent et révisent sans cesse la catégorie du « nous » soviétique²⁴⁰⁴. En centrant son récit sur le destin d'un individu, *Le Chamane blanc*

²⁴⁰³ Voir à ce propos le chapitre 11.

²⁴⁰⁴ Elena Prokhorova, *Fragmented mythologies: Soviet TV mini-series of the 1970s*, op. cit.

participe de cette fragmentation et l'ajuste à la question nationale. Ici la mémoire de la soviétisation de la Tchoukotka est morcelée en divers points de vue qui s'opposent et se complètent : celui de Poïguine, véritable héros du film, qui est le point d'identification et le moteur du récit, et Medvedev, le narrateur « officiel » de l'intrigue et point d'entrée dans la narration, qui introduit les épisodes et découpe ceux-ci en chapitres. Par sa structure particulière, *Le Chamane blanc* met en scène deux visions d'une mémoire et offre au téléspectateur la possibilité de passer de l'une à l'autre, et ainsi d'assumer successivement la place de l'un comme de l'autre. De cette façon, la minisérie reconceptualise et adapte le paradigme de l'enjambement des millénaires sans le renier complètement, mais en l'ajustant à la situation particulière de la fin de l'ère socialiste.

c) Un dialogue de sourds ?

Au sein de cette reconceptualisation du récit paradigmatique, *Le Chamane blanc* se concentre en particulier sur le thème de la compréhension mutuelle entre deux cultures éloignées. La structure en trois épisodes se base sur cette question et ses évolutions. Le premier épisode relate l'incompréhension totale entre les Tchouktches et les bolcheviks ; le deuxième épisode est celui de l'apprentissage de l'Autre et s'achève sur Poïguine accordant toute sa confiance aux bolcheviks qui ont sauvé sa femme ; enfin, le dernier épisode est celui des Tchouktches faisant corps avec la nation soviétique sous le feu ennemi. Ainsi se met en scène le récit du rapprochement des nationalités soviétiques prôné par l'idéologie politique. À l'intérieur de cette structure, la question de la langue revêt une importance particulière. C'est en effet un des moyens privilégiés de communication — et donc de compréhension ou d'incompréhension — entre les cultures. Le traitement linguistique du *Chamane blanc* est à cet égard des plus surprenants : le film ne fait aucune place à une langue autre que le russe, et ce, bien qu'il mette en scène ouvertement l'incompréhension linguistique entre les deux entités, tchouktches et bolcheviks *loutchas*.

La scène de l'arrivée en Tchoukotka du premier bolchevik, Stepan Tchougounov, est particulièrement exemplaire. Celui-ci débarque sur la côte et se retrouve seul face à la communauté à soviétiser. Le moment du contact entre autochtones et bolcheviks a lieu dans le décor familier de la factorerie. Face aux Tchouktches rassemblés, Stepan explique son action. Pour se faire comprendre (il ne parle que russe), il a pris Iatchol, qu'il nomme Iachka, comme interprète, mais il apparaît vite (au spectateur comme à l'auditoire diégétique) que ce dernier ne comprend pas un mot. Stepan se lance dans un discours vulgarisateur :

Ce ne sont pas seulement des marchandises, des seaux, des marmites, des bassines, des lampes, des aiguilles, du savon et tout ça. C'est... de la politique ! Les marchands américains vous volaient. Les nôtres n'étaient pas mieux bien sûr, mais bon. [...] Mes chers camarades tchouktches, pour vous, je ne suis pas simplement un travailleur-commerçant, mais l'initiateur d'une nouvelle ère.

Et Iatchol de traduire ce qu'il décide de comprendre, en tirant profit de la situation : « Il dit qu'il veut que je devienne son ami. Il vous prévient qu'il faut maintenant vous adresser à moi avec égard. » Les Tchouktches rient de Iatchol, personnage ridicule, ce que Stepan interprète comme une approbation de l'action bolchevique. Stepan s'exprime par slogan : « Répète après moi, Iachka : plan quin-quen-nal ! [...] Tu vas apprendre les nouveaux mots. Dis "Secours rouge international [MOPR²⁴⁰⁵]" ! » À bout d'imagination, Iatchol finit par traduire son discours par une phrase lacunaire qui reste en suspension : « Le Russe parle... » Ce à quoi Poïguine répond avec ironie : « Et quoi, il a avalé sa langue ? », déclenchant les rires de l'auditoire (Fig. 118).



Figure 118. Le bolchevik Stepan tente d'expliquer le nouveau pouvoir aux Tchouktches par l'entremise de Iatchol qui ne comprend pas, ce qui déclenche les rires dans l'auditoire.

Captures d'écran, *Le Chamane blanc*

La scène se veut comique et elle fonctionne de la même manière que celles qui présentaient le jeune bolchevik enthousiaste dans *Le Chef de la Tchoukotka*. La vulgate de la soviétisation établie par les textes filmiques staliniens prend des airs de farce, ce qui démontre une certaine prise de distance face à l'événement révolutionnaire²⁴⁰⁶. Mais, contrairement au film de Melnikov, la scène du *Chamane blanc* prend une coloration étrange du fait que tous

²⁴⁰⁵ Le MOPR (*Meždunarodnaja organizacija pomošči borcam revoljucii*), c'est-à-dire l'Organisation internationale d'aide aux combattants de la Révolution (en français : le Secours rouge international), est créé en 1922 par le Komintern dans le but d'offrir une alternative communiste à la Croix rouge.

²⁴⁰⁶ Voir le chapitre 5.

les personnages parlent un russe parfait. Le malaise (ou le comique) vient de ce qu'ils parlent la même langue, mais ne se comprennent pas.

Il y a bien sûr ici l'effet d'une convention, celle du doublage, qui veut que des personnages s'expriment dans une langue donnée, tandis que la langue entendue en est une autre, compréhensible par le spectateur. Ce dernier n'est pas dupe du procédé : au contraire, il consent à l'illusion linguistique et accepte la convention²⁴⁰⁷. Michel Chion, théoricien de la question du son au cinéma, rappelle néanmoins qu'« il faut distinguer le doublage interne au film (acteurs postsynchronisés par eux-mêmes ou d'autres dans la version dite originale), et le doublage destiné à adapter la langue à celle comprise par un public en pratiquant une autre²⁴⁰⁸ ». Or, dans cette scène, les deux aspects fusionnent. L'acteur kazakh Esbolgan Jaïsanbaev, qui incarne Iatchol, est doublé par un acteur russe²⁴⁰⁹, de manière à adapter la langue à celle comprise par le public interne à l'Union²⁴¹⁰. Le but est de fusionner illusoirement deux types de matériau (visuel et sonore, toujours en conflit potentiel) en une unité anthropocentrique : l'individu parlant²⁴¹¹. Les autres acteurs, selon toute vraisemblance, se postsynchronisent eux-mêmes dans la même langue, indépendamment de celle qui est censée être parlée. Le choix d'une langue unique pour cette scène est expliqué par le chef opérateur du film de manière pragmatique : le but est la compréhension du film par le téléspectateur²⁴¹². Cependant, cette explication bute sur le fait que d'autres pratiques sont utilisées en Union soviétique pour résoudre la question de la compréhension du film par le public, comme par exemple la traduction en *voice-over* par dessus les dialogues en langue originale, utilisée notamment par Nitotchkin lui-même (*L'Ami de Tymantcha*, *Les Plus Beaux Bateaux*, *Quand partent les baleines*). D'après l'épouse du réalisateur, c'est l'absence dans l'équipe de Rytkhéou, seul capable de traduire et de contribuer à doubler les dialogues

²⁴⁰⁷ Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 306.

²⁴⁰⁸ Michel Chion, « Doublages, langues et voix en Europe », *Mise au point*, n° 5, 2013, <http://map.revues.org/1345> (consulté le 22 septembre 2016).

²⁴⁰⁹ Lev Durov (1931-2015). Voir la fiche technique du film sur Kino-teatr. <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/498/titr/> (consulté le 23 septembre 2016).

²⁴¹⁰ Même si celui-ci ne s'exprime certainement pas en tchouktche durant le tournage. Il s'agit là encore de la pratique soviétique du doublage interne qui consiste à gommer les accents linguistiques des nationalités non russes.

²⁴¹¹ Alain Boillat, « Le doublage au sens large », *Décadrages*, n° 23-24, 2013, p. 71.

²⁴¹² « Ça fait pas très longtemps que dans le cinéma... ça doit faire 30 ans peut-être, ou 40 ans, pas plus, qu'on tourne au cinéma dans des langues différentes. Par exemple, [un film sur] la Grande Guerre patriotique, des Français et des Allemands. Tous parlent français pour que le spectateur comprenne. C'est seulement plus tard qu'on a commencé à faire des films où les Français parlent français, les Allemands parlent allemand... Pour que le spectateur comprenne, pour que ce soit plus facile. C'est seulement pour ça. » Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015.

en langue tchouktche, qui est à l'origine de la décision²⁴¹³. L'argument s'efface devant l'exemple de *Tymantcha*, mais, si l'on considère la présence de Zinaïda Pikounova au générique de ce dernier, on voit bien que la présence ou l'absence d'un représentant du peuple filmé a une incidence notable sur le résultat final.

Que faut-il faire de cette scène d'incompréhension du *Chamane blanc* ? Si l'on admet que le spectateur accepte la convention qui veut que la langue tchouktche soit doublée en russe, on ne peut pas totalement faire abstraction de l'effet d'étrangeté qui résulte de cette incompréhension dans la même langue, issu de la confrontation (ou plutôt de l'illusion de cette confrontation) de deux idiomes différents dans le même langage. Le doublage, et l'ensemble des illusions visuelles et sonores auquel le spectateur consent à croire, fonctionnent lorsque l'illusion va dans le sens du film²⁴¹⁴. Or ici, on peut parler d'une sorte de choc « visio-sonore » qui marche à rebours du film. La scène est à rapprocher d'autres cas, comme celui des coproductions internationales, où le doublage en une langue unique d'une situation qui vise à montrer l'incompréhension linguistique peut créer un sentiment de malaise chez le spectateur. Ainsi, pour Christian Viviani, le doublage de *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) est « antiréaliste au possible²⁴¹⁵ », si l'on considère que la version de référence est parlée en anglais : de nombreux autochtones italiens sont doublés et parlent anglais sans accent. Du coup, comme il écrit, « on comprend mal l'isolement censé être ressenti par le personnage d'Ingrid Bergman (Lituanienne réfugiée en Italie dans le film), et plus d'une fois exprimé dans les dialogues, puisqu'elle est entourée de nombreuses personnes parlant la même langue qu'elle²⁴¹⁶. » Cependant, *Le Chamane blanc* ne souffre pas d'être une coproduction entre des pays différents, mais des difficultés liées à la traduction du multilinguisme de l'Union soviétique, qui pose des problèmes à l'industrie du film soviétique depuis les débuts du parlant²⁴¹⁷. Il ne s'agit pas, à mon sens, d'un simple déficit de réalisme. Dans sa schizophrénie linguistique, la scène met en porte-à-faux le projet de fusion des nationalités (certes reporté *sine die* dans l'agenda politique). Si le doublage, comme l'affirme Alain Boillat, pose au cœur même de son principe « la question de la fusion

²⁴¹³ « En fait, le tchouktche, c'est parce qu'il y avait Rytxèu qui connaissait la langue et qui aidait. Comme je l'ai dit, il faisait le doublage de toutes les voix à part les femmes... » Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.

²⁴¹⁴ Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage*, op. cit., p. 331.

²⁴¹⁵ Christian Viviani, *Le magique et le vrai*, op. cit., p. 204.

²⁴¹⁶ *Ibid.*

²⁴¹⁷ Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », art. cit. ; Evgeny Margolit, « The Problem of Heteroglossia in Early Soviet Sound Cinema », in Lilya Kaganovski, Masha Salazkina (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2014, pp. 119-128.

de l'Autre dans le Même²⁴¹⁸ », alors la scène peut être lue comme une appréhension de la fusion promise des nationalités dans un solvant communiste russifié (qui s'exprime en russe) mais qui, bien que supposément homogénéisées, ne se comprennent pas. On peut voir ici comme une sorte d'affirmation de la « ténacité de l'ethnicité²⁴¹⁹ » dans un environnement où la langue russe domine largement²⁴²⁰.

Si l'on analyse la scène comme une lecture du passé, le procédé semble montrer qu'il n'y a pas plus de compréhension aujourd'hui qu'hier entre les cultures à l'intérieur de l'Union. Quoi qu'il en soit, la scène est exemplaire en ce qu'elle met en scène on ne peut plus clairement (dans une seule langue homogène) l'incompréhension linguistique et, par extension, culturelle. En outre, à mesure que la série se déroule, le spectateur n'est jamais vraiment sûr de la langue qui est parlée dans la diégèse (la langue du film, elle, ne change pas). Plus le film avance, moins les personnages ont de difficultés pour se comprendre, sans qu'on s'écarte du choix linguistique du « tout russe ». Quand Poïguine rencontre Medvedev dans le deuxième épisode, ils se comprennent sans problèmes. Une ligne de dialogue informe cependant le spectateur qu'ils sont en train de parler tchouktche tous les deux, le bolchevik exemplaire ayant appris la langue du peuple qu'il doit soviétiser (— Comment connais-tu notre langue ? lui demande Poïguine. — Je l'ai apprise, car je respecte votre peuple, répond Medvedev.). La politique linguistique du *Chamane blanc* demande donc au spectateur une certaine flexibilité d'adaptation et de tolérance pour imaginer la langue en train d'être parlée sans forcément avoir d'information sur celle-ci, autre que le lieu de l'échange et les personnages qui dialoguent. À la fin du même épisode, qui voit Poïguine et Medvedev se rapprocher, Kaïti communique en russe (brièvement certes) avec la femme de Medvedev, la doctoresse qui l'a sauvée, sans qu'on n'ait reçu aucune information sur les capacités de connaissance des langues étrangères des deux femmes. Le spectateur peut même supposer que l'épouse de Medvedev ne connaît pas le tchouktche, vu la peur que lui inspire Poïguine, et qu'il en va de même pour Kaïti et le russe, si l'on se souvient des scènes d'incompréhension précédentes. En fait, comme le suggère ce court dialogue à l'hôpital, une fois la confiance accordée, l'incompréhension linguistique disparaît d'elle-même.

²⁴¹⁸ Alain Boillat, « Le doublage au sens large », art. cit., p. 72.

²⁴¹⁹ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marjorie M. Balzer, *The Tenacity of Ethnicity: A Siberian Saga in Global Perspective*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

²⁴²⁰ Rappelons la différence de statut des nationalités titulaires des RSS et des régions autonomes de RSFSR, au détriment de ces dernières, différence analysée par Ben Fowkes, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », art. cit.

Le troisième épisode débute par la scène du « rituel du consentement général [*ritual vseobščego soglasija*] », nom donné par les Tchouktches au vote à main levée dans les réunions. Dans cette séquence où les personnages doivent élire le président de l'artel sous la guidance des bolcheviks, tout le monde se comprend. Si tous les acteurs parlent russe, la langue diégétique employée n'est absolument pas clarifiée. Ont-ils tous appris à maîtriser la langue de Pouchkine ? Est-ce que Stepan a finalement appris le tchouktche ? Rien n'est précisé à ce propos. La scène illustre la compréhension interculturelle en même temps que la traduction d'une société à l'autre de certaines pratiques (le vote est devenu un « rituel ») par l'utilisation uniforme de la langue russe. De fait, le dispositif cinématographique est exactement le même que pour la scène de l'incompréhension dans la factorerie, à laquelle répond la présente séquence. L'emploi du même procédé jette le trouble : se comprennent-ils ou pas ? Le récit semble affirmer que oui, mais le traitement linguistique est plus ambigu.

Au-delà de la question de l'intercompréhension culturelle, le procédé met en scène une ubiquité linguistique qui permet de faire naître chez le téléspectateur un sentiment d'empathie et de compréhension avec les deux parties (tchouktche et *loutcha*), d'une manière qui reprend la construction générale du film tout en donnant corps (ou *voix*) au paradigme brejnévien du rapprochement des nationalités. Cette double position synthétise en un seul film la dualité de l'œuvre de Nitotchkine sur le thème du Nord : une œuvre positionnée soit du côté des arrivants *loutchas* (notamment dans ses films sur les travailleurs de l'industrialisation et l'exploitation du Nord, tels le documentaire *Ta Grande Sibérie* ou la fiction *Dans les vents de la taïga*), soit du côté des autochtones *via* ses collaborations avec Rytkhéou ou Pikounova (*Tymantcha* ou *Les Plus Beaux Bateaux*). Néanmoins, dans le cas du *Chamane Blanc*, la représentation reste exogène. Elle n'inclut pas une collaboration avec un ou des autochtones (autre que la participation de figurants locaux). Aussi le double positionnement est-il restreint à la production d'un sentiment d'empathie.

d) Une réception entre discours soviétisateur et ouverture à l'Autre

Le Chamane blanc bénéficie d'une couverture par la presse plus importante que les précédents films de Nitotchkine, ce qui témoigne à la fois d'une meilleure réception de l'œuvre, mais également d'une plus grande attention portée aux objets télévisuels, en particulier les séries au début des années 1980. En outre, l'œuvre est présentée par l'URSS au 20^e festival international de téléfilms « Zlata Praga » en Tchécoslovaquie, où elle obtient le

prix *Intervedenie* et celui du meilleur scénario²⁴²¹. En URSS, la minisérie est diffusée sur la 1^{re} chaîne du 11 au 13 avril 1983 en début de soirée (19 h 40 et 19 h 45)²⁴²². La Télévision centrale reçoit au moins 14 lettres en avril et mai 1983 à propos du *Chamane blanc*²⁴²³, un nombre relativement faible qui tend à montrer que la minisérie attire plus l'intérêt des professionnels de la critique que du simple public²⁴²⁴.

Les lettres de téléspectateurs citées dans le rapport du NMO sont toutes enthousiastes et positives sur le film. Le personnage de Poïguine suscite plus particulièrement l'admiration²⁴²⁵. F.A. Grinourova, téléspectatrice de Moscou, est plus précise sur les raisons qui font à ses yeux à la qualité du film. Dans son courrier qui reprend la rhétorique du sauvetage des peuples du Nord par les bolcheviks, elle juge que

[l]e film est nécessaire. Il porte sur la renaissance, le devenir et le développement futur des Tchouktsches, un des peuples du Nord, peu nombreux et moribonds sous le régime tsariste. [...] Je me suis toujours demandée comment vivait ce peuple, comment il se tenait au bord des glaces [*sic*] sans disparaître de la surface de la terre. Il est effrayant de penser à ce qui menaçait les Tchouktsches et les autres peuples du Nord si la Révolution de 1917 n'avait pas eu lieu²⁴²⁶.

C'est également cette dimension qui est reprise dans la presse, en particulier dans les journaux à direction idéologique comme *Trud* (organe du Conseil central pansoviétique des syndicats) ou les *Izvestija* (journal « officiel » du gouvernement soviétique). Ainsi le premier se sert du film pour glorifier la révolution d'Octobre et ses accomplissements chez les peuples du Nord. En accord avec la vulgate soviétique, le critique indique que Poïguine a pu, grâce à la Révolution, accomplir un long chemin depuis l'état de pauvre [*bednjak*] analphabète à celui de sage leader de son peuple²⁴²⁷. La seconde gazette note que, bien que l'intrigue du *Chamane blanc*, située en Tchoukotka, puisse sembler locale à première vue, elle forme en fait une réflexion sur la nation [*rodina*] tout entière et porte sur le triomphe de la politique léniniste

²⁴²¹ S. Vtorušin, V. Fedotov, « Televizionnyj èkran », *Pravda*, 12 juin 1983.

²⁴²² Voir les dates de diffusion en annexe.

²⁴²³ Sur 61 au total destinées à Èkran le mois de sa diffusion et 10 022 pour les téléfilms de fiction pour toute l'année 1983. Le film reçoit 12 lettres en avril et 2 en mai. Le nombre total de lettres sur l'année pour *Le Chamane blanc* n'est pas spécifié. *Obzor pisem telezritelej*, avril 1983. GARF R-6903/36/147/37, 42 ; *obzor pisem telezritelej*, mai 1983. R-6903/36/148/42 ; *Obzor pisem telezritelej za 1983 god.* R-6903/36/143/69.

²⁴²⁴ Rappelons que *Les Plus Beaux Bateaux* avait suscité 93 courriers.

²⁴²⁵ Comme l'exprime par exemple la téléspectatrice V.G. Ščedrova de Vyborg, qui se présente comme vétéran de la guerre et du travail. *Obzor pisem telezritelej*, avril 1983. GARF R-6903/36/147/43.

²⁴²⁶ *Ibid.*, GARF R-6903/36/147/42.

²⁴²⁷ E. Ol'xovič, « Svidanie s severom », *Trud*, 17 avril 1983.

des nationalités du Parti²⁴²⁸. Au-delà de ces expressions d'autosatisfaction en total accord avec le régime de représentation « stalinien », d'autres critiques inscrivent le film dans la rhétorique de la figure autochtone écologique. Ainsi la critique de la *Literaturnaja gazeta* insiste sur le personnage de Poïguine et sa proximité avec la nature²⁴²⁹.

Mais la recension la plus surprenante est sans conteste celle qui émane du *Moskovskij komsomolec*, organe de la section locale des Komsomols²⁴³⁰. Issu d'un journal dont la teneur idéologique est clairement du côté de la rhétorique du progrès, l'article fait preuve d'une ouverture d'esprit envers une conception du monde qui dépasse la seule rationalité. Les critiques s'avouent troublés par le personnage de Poïguine et la représentation de son monde même si, comme ils l'écrivent, « [ils] sav[ent] bien que les chamanes et le chamanisme, c'est des sornettes²⁴³¹ ». Cependant, ils continuent ainsi :

Mais le charme de Djamboul Khoudaïbergenov, qui incarne le rôle, agit sur nous et nous fait comprendre d'une certaine façon ses arguments : le chamane noir est mauvais et le blanc, au contraire, n'est pas mauvais du tout. [...] On se demande en quoi nous sommes plus intelligents [*ponjatlivyj*] que les héros. [...] De fait, pour l'appréhension du monde [*v podxode k miru*], la rationalité est très puissante et fait autorité, particulièrement aujourd'hui, à l'ère de la révolution technologique, et on peut lui attribuer beaucoup de mérites. Mais, ce moment où se manifeste clairement que la poésie, la légende ou la perception émotionnelle ne constituent pas seulement un charmant ornement, mais la condition sans laquelle on ne survivrait pas, c'est le moment où Poïguine passe de sa iarangue à notre appartement²⁴³².

L'article fait ainsi preuve d'un étonnant relativisme culturel sur le plan de la rationalité et du progrès. Il réhabilite la poésie, l'émotion et la légende au détriment du seul scientisme rationnel. Cette critique positive reprend à son compte l'ambivalence de la structure de la minisérie qui met en scène un point de vue double sur la vision de la soviétisation en Tchoukotka. Ainsi la minisérie participe à sa manière à la fragmentation du « nous » soviétique en faisant entrer, ne serait-ce qu'un peu, le point de vue tchouktche dans le corps

²⁴²⁸ A. Sentiev, « Skazanie o Čukotke », *Izvestija*, 17 avril 1983.

²⁴²⁹ Irina Bogatko, « Postiženija oxotnika Pojgina », *Literaturnaja gazeta*, 22 avril 1983.

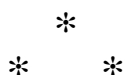
²⁴³⁰ Union des jeunesses léninistes communistes – *Vsesojuznij leninskij kommunističeskij sojuz moloděži* (VLKSM).

²⁴³¹ A. Aronov, A. Rigin, « Těplyj veter s xolodnogo morja », *Moskovskij komsomolec*, 17 avril 1983.

²⁴³² *Ibid.*

collectif de la supranation ou, pour reprendre la métaphore éloquente des critiques du *Moskovskij komsomolec*, en faisant entrer Poïguine dans « notre » appartement.

La réception du *Chamane blanc* est à l'image de la multiplication des points de vue qu'on trouve dans la minisérie. D'un côté, certains n'ont voulu voir que le récit soviétique du sauvetage des peuples du Nord par la Révolution, récit porté par le cinéma et la littérature. De l'autre, le film est envisagé selon la rhétorique qui associe peuples autochtones du Nord et vision écologique, et engage les téléspectateurs à adopter le point de vue de l'Autre. Ce faisant, *Le Chamane blanc* marque une certaine continuité avec le dialogue entamé par les films du quatrième cinéma, même si ce dialogue, à l'image de ceux du film, se fait en une seule langue qui reste celle des *Loutchas*.



Après la réussite esthétique des *Plus Beaux Bateaux*, les films tournés conjointement ou non par Rytkhéou et Nitotchkine sur le thème des peuples du Nord partent dans différentes directions. L'expérience de la production de *La Trace du glouton* fait apparaître la question de la censure cinématographique et de ce qui peut être dit dans la littérature et au cinéma. Le thème des fermetures de villages, bien présent dans le roman, est inadmissible à l'écran. Sur l'écran bleu télévisé, sans qu'on puisse affirmer que la liberté est plus grande du fait de l'absence d'archives non-film, Rytkhéou adapte son discours et, au travers du thème *a priori* plus consensuel de *Quand partent les baleines*, revisite les thèmes cruciaux que sont l'ancien et le nouveau. Toutefois, les documents qui permettent de se faire une idée de la réception de ces films montrent que le message ne passe visiblement pas et révèlent au contraire une impossibilité de faire entendre une autre voix à propos de la question autochtone.

En choisissant un autre scénariste que Rytkhéou pour son film suivant, *Le Chamane blanc*, Nitotchkine rompt avec la pratique du quatrième cinéma et reproduit le discours exogène sur les peuples du Nord. Cependant, la minisérie qui résulte de cette nouvelle collaboration tente tout de même d'offrir un double point de vue sur la mémoire de la soviétisation du Nord, ce qui montre aussi l'impact du sursaut identitaire des représentants des peuples du Nord sur les représentations. Malheureusement, le procédé n'est pas mené à son terme dans la facture même du film, du fait de l'exclusion de représentants des peuples du Nord dans le processus de fabrication de l'œuvre.

C'est depuis le point d'entrée de la langue que la question de la participation des autochtones à la construction de leur image prend une tournure originale. D'un côté, avec la participation de Rytkhéou, les films deviennent des espaces de revitalisation de langues qui sont au même moment en lutte pour leur existence ; de l'autre, en l'absence de représentant autochtone, la langue russe domine, mais pour mieux mettre en scène l'incompréhension interculturelle. Par le procédé de dialogues diégétiquement multilingues, mais cinématographiquement unilingues, *Le Chamane blanc* exprime une certaine domestication de l'étranger intérieur. Bien que le film fasse la part belle au point de vue tchouktche dans son récit, et malgré la réception encourageante de ce double point de vue par le public, le traitement linguistique exprime aussi le refus d'entendre une autre voix, une autre subjectivité. Ce refus de l'Autre correspond étrangement à l'impossibilité pour Rytkhéou de faire entendre une voix discordante, comme en témoigne la réception en demi-teinte des films basés sur ses scénarios.

Conclusion de la quatrième partie :

Multi-subjectivité à la soviétique ou cacophonie des représentations ?

Les années 1970, notamment grâce à l'émergence de la télévision, voient la coexistence de plusieurs régimes de représentation autour de la thématique des peuples du Nord : la figure écologique (avec des films tel *Dersou Ouzala* et ses « clones »), le point de vue autochtone (les films scénarisés par Rytkhéou) et le récit renouvelé mais stabilisé de l'enjambement des millénaires (*Le Chamane blanc*, *Le Grand Samoyède* ou *La Dernière Chasse*). Aussi la télévision et les téléfilms qu'elle produit ne doivent pas tant être envisagés comme une concurrence pour les films de cinéma, mais comme un moyen d'enrichir la palette des représentations (avec par exemple l'ouverture d'un dialogue cinématographique, une des raisons d'être du quatrième cinéma) ou de diversifier encore les pratiques (avec le retour à des pratiques collaboratives abandonnées depuis les années 1930).

Parallèlement au cinéma, la télévision est le lieu où s'accomplissent des possibilités qui n'ont pas trouvé à s'exprimer au cinéma, à l'image du parcours de Rytkhéou qui débute sa carrière filmique par un échec dans un studio de cinéma, mais qui sera suivi d'un succès à la télévision. Son statut d'écrivain renommé et établi lui offre un accès privilégié aux médias visuels. Le premier film qui résulte de sa collaboration avec Nitotchkine constitue une véritable réponse filmique aux précédentes représentations, dont il propose une vision radicalement différente à travers la recherche d'une « troisième voie » et d'une alternative à la dichotomie arriération et modernité. En même temps, il ouvre un espace de souveraineté visuelle pour les peuples du Nord soviétiques. De fait, *Les Plus Beaux Bateaux* entre de plein droit dans la catégorie transnationale du quatrième cinéma. Replacer le film dans le contexte plus large du cinéma autochtone permet de décroisonner la production télévisuelle soviétique et de lui apporter un éclairage nouveau.

Ce film, et plus globalement les œuvres scénarisées par Rytkhéou, correspondent en effet au concept de souveraineté visuelle, tel que l'a élaboré Michelle Raheja²⁴³³, dans ses quatre points essentiels : ils révisent les récits exogènes en mettant l'accent sur le point de vue autochtone ; ils participent à la préservation de la culture, de la communauté et de la langue autochtones ; ils permettent à l'auteur de s'adresser à ses semblables (en ce qu'ils expriment des problèmes spécifiques aux autochtones) ; et enfin, selon un double niveau de lecture, ils

²⁴³³ Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, op. cit., pp. 196-203.

interpellent aussi le public *loutcha* (par leur dimension « éducative », mais aussi en qu'ils l'invitent à réviser le regard porté sur les autochtones, forgé par les anciennes représentations plus conventionnelles). Il faut cependant reconnaître la complexité du processus de souveraineté visuelle, notamment dans sa dimension de discours multiple (s'adresser dans un même temps à plusieurs auditoires), ainsi que dans sa critique des représentations du passé, même si ce processus participe d'une certaine façon à leur maintien en les prolongeant dans le temps. Enfin, il faut souligner que la souveraineté visuelle ne se situe pas en dehors de la sphère plus globale des luttes pour la souveraineté autochtone, contemporaines de ces téléfilms, sans que ces derniers soient forcément et explicitement liés à un quelconque combat politique, comme l'illustre le cas de *L'Ami de Tymantcha*. Une des manières d'affirmer la souveraineté visuelle est d'ailleurs de proposer des lectures possibles du film, en réévaluant la participation autochtone, ce que ce travail s'est aussi efforcé de faire en réexaminant l'apport de Zinaïda Pikounova à *Tymantcha*.

Après que Rytkhéou a quitté l'industrie filmique pour se consacrer plus exclusivement à la littérature, aucun autre représentant d'un peuple autochtone minoritaire du Nord ne se trouvera à un poste créatif clé jusqu'à la fin du régime soviétique. Les premiers films documentaires de l'Iuit Alexeï Vakhrouchev, étudiant au VGIK dans les toutes dernières années du régime, sont réalisés en 1993. Quant au premier long métrage de fiction de la Nénètse Anastasia Lapsouï, journaliste à la radio en URSS, *Les Sept Chants de la toundra*, il sort en 2000 et est une production finnoise²⁴³⁴. Il serait cependant trop rapide de voir une corrélation directe entre la chute du régime et l'apparition de ces films, d'autant plus que leurs auteurs sont formés en URSS (même si, dans le cas de Lapsouï, il s'agit de la radio et non de l'image animée²⁴³⁵, on peut considérer qu'elle est une travailleuse des médias de façon plus générale). Au contraire, il faut voir ces œuvres postsoviétiques dans la continuité des premières expériences filmiques de Rytkhéou, écrivain qui passe à l'image animée entre les années 1960 et les années 1980. Ce travail s'est efforcé de réévaluer son œuvre afin de mettre en avant son statut de précurseur.

Toutefois, la question de réception de ces œuvres doit aussi être interrogée. L'analyse de celle-ci (lorsqu'on dispose de suffisamment d'éléments) révèle qu'elle est globalement ambivalente. La dimension de souveraineté visuelle n'y est jamais complètement apparente. Les (télé)spectateurs des films de Rytkhéou, dont seuls des témoignages *loutchas* ont été

²⁴³⁴ Tourné au Iamal, le film est produit par la compagnie finnoise Jörn Donner Productions.

²⁴³⁵ Son passage à l'image est provoqué par sa rencontre avec son futur coréalisateur, le Finnois Markku Lehmuskallio, à l'occasion du tournage d'un documentaire au Iamal dans les années 1980.

enregistrés, ne semblent jamais percevoir le « sous-texte » sur le déchirement identitaire autochtone et le traumatisme lié aux changements brutaux induits par la soviétisation.

Ainsi, même lorsqu'elle parvient à prendre la parole dans le domaine de l'image animée, il semble que la voix autochtone ne soit jamais véritablement entendue, toujours « doublée » dans la langue du soviétisateur (au propre comme au figuré avec le cas de doublage unilingue russe du *Chamane blanc*), qui ne veut entendre qu'une seule version de l'histoire. Si la période des années 1970-1980 offre une diversité de régimes de représentation sur la thématique des peuples du Nord, plus qu'à une multiplicité de points de vue, on est face à une cacophonie des représentations : toutes s'expriment, mais certaines ne sont pas entendues, assourdies par d'autres à la voix plus puissante, tels le paradigme de l'enjambement des millénaires et la rhétorique de la figure écologique. L'analyse des téléfilms à thème autochtone du Nord révèle que, si d'autres subjectivités parviennent un temps à se manifester sur l'écran bleu, la télévision ne devient pas un lieu de la multi-subjectivité puisqu'elle finit par parler d'une seule voix. Aussi l'espace de la souveraineté visuelle en Union soviétique est-il relativement restreint pour les autochtones du Nord et se referme après le retrait de Rytkhéou de l'industrie du (télé)film.

CONCLUSION

À la croisée de deux champs particulièrement travaillés, celui du rapport des peuples autochtones et du cinéma et celui plus particulier du cinéma soviétique et des nationalités de l'Union, ce travail a montré que les représentations filmiques des peuples du Nord, tiraillées en permanence entre visions du « progrès » et de l'« authenticité », opèrent à l'écran comme autant d'images qui permettent à l'Union soviétique d'évaluer sa propre perception de la modernité. Des années 1920 aux années 1980, les figures cinématographiques autochtones circulent entre deux pôles d'un continuum qui va de l'incarnation d'une arriération à éliminer au nom de la soviétisation à celle d'une harmonie avec la nature, désormais perdue ou menacée.

Après le moment révolutionnaire de 1917, les bolcheviks sont désireux de rompre avec un mode visuel exotique et colonial de l'Autre. Afin de signifier l'alternative qu'ils entendent représenter face aux puissances capitalistes et coloniales, ils sont désormais soucieux de donner une image respectueuse et authentique de chacun des peuples de la grande famille soviétique. À la charnière des années 1920 et 1930, pour filmer les peuples du Nord, les cinéastes vont à la fois s'inspirer des modèles du cinéma ethnographique naissant, à l'image de *Nanouk*, et faire entrer les autochtones du Nord dans le mode fictionnel afin de les intégrer pleinement à la communauté multinationale imaginée. Pour cela, ils se mettent à la recherche d'un mode visuel en équilibre entre fiction et non-fiction, dans le but de combiner la véracité de l'image et l'attractivité de la fable. L'examen des ciné-expéditions et ethnografictions qui en résultent montrent cependant que le regard, que les cinéastes voulaient « décoloniser », ne rompt pas totalement avec certaines visions du passé inscrites dans la logique de l'anthropologie du sauvetage, notamment la fascination pour des cultures censées incarner un passé idéalisé de l'humanité, mais vouées à la disparition. Aussi les images animées naviguent-elles avec ambivalence entre reconstitution de ce passé à l'écran et mise en scène de la mission soviétisatrice. Au sein de cette dernière, le motif technologique se révèle central dans la codification de la différence ethnique culturellement construite entre les peuples considérés comme historifiables et ceux envisagés comme ethnographiables.

Le régime de représentation évolue dès le milieu des années 1930. Un temps, les représentations filmiques tendent plus ouvertement vers le pôle de la modernité, en figurant la mission de soviétisation des peuples du Nord comme accomplie, dans le sillage de la rhétorique du réalisme socialiste. Le Dégel constitue à cet égard un tournant capital, qui introduit une révision des motifs staliniens. À partir de là, les représentations se chargent d'une dimension réflexive et l'on voit émerger une figure écologique, expression de la nostalgie impérialiste soviétique. Incarnée de manière privilégiée par le personnage de Dersou Ouzala, cette figure est à connecter avec celle, plus globale, de l'autochtone écologiste. Il faut noter la spécificité de cette figure, qui, remise dans le contexte de la politique soviétique des nationalités, ne s'applique qu'aux peuples du Nord. Ceux-ci, malgré la rhétorique de la mission soviétisatrice accomplie, sont finalement toujours perçus comme relevant d'une catégorie anhistorique. Au sein de la vision soviétique, c'est ce qui signe leur « pureté ». Mais c'est aussi ce qui marque la particularité de la catégorie « peuples du Nord » dans le schéma des nationalités soviétiques. Dans la « carte mentale » multinationale soviétique, les peuples du Nord occupent une place à part, qui justifie un examen selon un axe d'analyse qui ne se limite pas au seul prisme de la politique des nationalités.

Les représentations cinématographiques des peuples du Nord varient selon les fluctuations du temps politique et doivent en conséquence être raccordées aux soubresauts de l'histoire soviétique. Mais, plus largement, elles mettent surtout en lumière la position particulière à laquelle ces peuples sont assignés. Qu'il s'agisse de la place de l'autochtone « arriéré » à mener vers la modernité ou de l'enfant de la nature voué à disparaître, dans tous les cas, les peuples du Nord servent de points de référence qui permettent d'apprécier (positivement ou négativement) le degré de la modernité soviétique. Par ailleurs, en dépit de ses prétentions affichées, le cinéma soviétique suit une trajectoire parallèle à celle du cinéma des pays occidentaux dans ses représentations filmiques des peuples autochtones. Le régime de représentation évolue selon une ligne qui révèle la même matrice de modernité et de progrès, avec cependant, dans le cas soviétique, une forte dimension inclusive qui marque la particularité de la mission soviétisatrice. À cet égard, l'utilisation du cadre théorique des études décoloniales se révèle pertinent. Si l'on prend la question de la modernité comme point d'entrée de l'analyse, les images filmiques éclairent la façon dont l'idéologie soviétique, bien qu'elle se veuille une alternative résolument anti-impérialiste au niveau global, constitue une

variation « provincialisée²⁴³⁶ » de la rhétorique de la modernité/colonialité et de son corollaire : l'idée de vérité unique et universelle de la raison et du progrès. En définitive et de manière assez classique, les représentations en disent plus sur ceux qui les fabriquent que sur ceux qui sont représentés. L'écran soviétique, cinématographique ou télévisuel, forme un espace où se dessinent des visions de Soi par rapport à l'Autre.

C'est pour cette raison que la question de la participation et de la collaboration des autochtones dans le processus de création des images, que ce soit devant ou derrière la caméra, s'est révélée si importante. Ce décentrement de l'angle d'analyse est apparu nécessaire, car il permet de nuancer l'examen des images et d'éviter tout schématisme binaire, afin d'envisager le film comme un espace de co-construction, de négociation et de réappropriation : un espace, plus ou moins ouvert selon les périodes, qui permet diverses formes de circulations, d'échanges culturels, mais aussi de conflits et de détournements, et qui met en lumière la complexité et l'ambivalence des rapports entre les *Loutchas* et les autochtones à travers le film.

D'une part, il s'est agi de considérer la dimension concrète de la fabrication des représentations devant la caméra, sous l'angle des acteurs et du casting. Ce point d'entrée permet en effet d'étudier les différentes stratégies cinématographiques de construction de l'authenticité et de visibilité des autochtones. Le recours aux acteurs ethniques, non professionnels autochtones recrutés sur place lors des tournages en expédition, à la fin des années 1920 marque la volonté d'intégrer une part de « réel » et de « documentaire » aux représentations filmiques. Tandis que les pratiques de casting changent à partir des années 1930, les personnages autochtones sont « reconstitués » par le biais des acteurs non autochtones professionnels et « multiethniques », figurant une vision des peuples du Nord tels qu'ils « doivent être » au sein de la modernité soviétique, tout en invisibilisant ces mêmes peuples à l'écran. Enfin, le recours aux acteurs professionnels centrasiatiques et sibériens, qui se stabilise à partir des années 1950-1960, entérine un compromis en termes cinématographiques, qui allie exigence du professionnalisme aux règles esthétiques du typage et, en même temps, contribue à la création d'un Autre générique soviétique.

D'autre part, le second axe privilégié par cette étude était celui de la collaboration des autochtones derrière la caméra afin de retrouver leur contribution à la création des images.

²⁴³⁶ Il est fait allusion ici au célèbre ouvrage de Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [2000].

Les tournages en expédition de la fin des années 1920 marquent un moment particulier de la collaboration. Pour l'apprécier pleinement, il est toutefois nécessaire d'envisager ce moment selon différents points de vue : celui des cinéastes ou celui des autochtones participants. On s'est attaché à considérer le film comme un espace potentiellement porteur de significations multiples. Même si, la plupart du temps, les sources manquent pour saisir la complexité des lectures opérées par les participants, on s'est efforcé ici de restituer ce point de vue (ou sa possibilité) en prenant appui sur les archives disponibles. C'est véritablement dans les années 1970, grâce à la télévision, que les tournages collaboratifs reprennent. Produits à la fois de la volonté d'expansion du nouveau médium, qui entend toucher tous les segments du public soviétique, et du sursaut identitaire qui saisit les peuples du Nord, plusieurs téléfilms offrent une image renouvelée. Le regard soviétique sur les peuples du Nord, porté par des cinéastes *loutchas* depuis des décennies, change véritablement lorsqu'un autochtone, en l'occurrence Iouri Rytkhéou, se trouve à un poste créatif clé : scénariste. Seul autochtone de la période soviétique à se retrouver dans cette position, Rytkhéou ouvre avec *Les Plus Beaux Bateaux* un espace de souveraineté visuelle qui s'enracine principalement à la télévision. Le téléfilm, signé conjointement par Rytkhéou et Anatoli Nitotchkine, met en scène la recherche d'une troisième voie afin de dépasser la rhétorique soviétique qui oppose tradition et modernité. En même temps, l'œuvre offre plusieurs niveaux de lecture selon qu'elle s'adresse aux autochtones ou aux *Loutchas*. Plus généralement, l'œuvre audiovisuelle de Rytkhéou se construit autour d'une réflexion sur l'identité autochtone soviétique. Cependant, la multiplicité des régimes de représentation à l'œuvre dans les textes filmiques des années 1970-1980 — qui voient la coexistence de la figure écologique, du récit soviétisateur renouvelé et du point de vue autochtone — a tendance à étouffer le dernier, qui peine à se faire entendre.

Si l'on se penche sur les acteurs principaux (au sens sociologique du terme) de l'histoire qu'on a déroulée ici, on observe qu'une poignée d'hommes se passe le relais. À l'origine, il y a Vladimir Arseniev, l'écrivain-explorateur, qui fait la jonction entre les périodes impériale et soviétique. Il travaille en étroite collaboration avec Alexandre Litvinov, artisan principal de la création du régime visuel dans lequel les peuples du Nord sont mis en scène au cinéma. Celui-ci met ensuite le pied à l'étrier à Tikhon Semouchkine, alors jeune travailleur culturel en Tchoukotka, pour l'écriture de son premier scénario sur les Tchouktches. Ce dernier joue ensuite un rôle de mentor auprès du jeune écrivain Iouri Rytkhéou, qui, grâce à la rencontre et à la collaboration exemplaire avec Anatoli Nitotchkine,

trouvera à s'exprimer par la voie de l'image animée. La proximité entre ces quelques personnalités montre combien les représentations sont façonnées dans un cadre étroit, qui explique en partie la cohérence du régime représentationnel soviétique. À l'intérieur de celui-ci, certaines de ces individualités peuvent être influencées par leurs aînés (comme Litvinov par Arseniev), tandis que d'autres cherchent à leur répondre pour les contredire (à l'image de Rytkhéou face à Semouchkine).

Le fil rouge reliant ces diverses images filmiques est constitué par le prototype de Dersou Ouzala, qui fonctionne comme un point d'ancrage en fonction duquel s'articulent les représentations. Le régime de représentation cinématographique des peuples du Nord commence donc avant même l'invention du cinéma, au sein d'un récit littéraire, lui-même déjà situé entre fiction et non-fiction. Entendant marcher dans les pas de celui qu'il prend pour modèle, le cinéaste Litvinov adopte le paradigme de l'écrivain Arseniev, l'anthropologie d'urgence, et « adapte » le récit de l'écrivain au contexte soviétique. Dersou, sous les traits du guide oudégué Sountsaï Gueonka, est, dans *Les Gens de la forêt*, soviétisé par la séance de cinéma, mais, nous assure la fin du film, il n'oubliera pas ses traditions pour autant. La seconde adaptation, plus franche cette fois, du texte d'Arseniev par Litvinov, *La Tribu perdue dans le passé*, restera à l'état de projet : l'heure n'est plus à la célébration de l'harmonie de Dersou avec son environnement, mais à l'enthousiasme pour la mission soviétisatrice accomplie. Dersou soviétisé ne peut plus être l'homme de la forêt. Cette vision ne redeviendra possible qu'après la mort de Staline, quand les révisions du Dégel permettront de valoriser une certaine vision de l'authenticité. Les adaptations du texte d'Arseniev, tout comme les avatars du héros arsenievien se succèdent alors pour dessiner les contours d'une figure écologique idéale et antérieure à la soviétisation, qui permet à la société soviétique, en manque de repères et de racines, d'exprimer une forme de nostalgie pour ce qu'elle a contribué à détruire. Seul Rytkhéou semble s'affranchir de ce modèle en proposant un regard de l'intérieur.

Au terme de cette réflexion, l'intérêt méthodologique de lier l'analyse politique et historique à l'analyse esthétique et technique apparaît évident. C'est seulement en reliant ces différents aspects qu'on peut voir émerger les formes cinématographiques de l'histoire. Dans le cadre de la question politique examinée ici, celle des peuples du Nord en Union soviétique, la question du mode esthétique, fictionnel ou non fictionnel, s'avère déterminante. Tout au long de la période soviétique, les films naviguent entre les deux modes en fonction du degré de vérité et/ou d'authenticité qu'on souhaite attribuer aux images. Cet aspect est plus subjectif

qu'il n'y paraît et doit être envisagé par rapport au contexte historique. En effet, comme on l'a vu dans le cas du premier *Dersou Ouzala*, l'authenticité des images animées ne passe pas forcément par une traduction selon le mode non fictionnel. Elle peut au contraire être transmise par la fiction, en particulier quand la société en pleine déstalinisation met en doute le « fait », décrédibilisé par les falsifications du stalinisme.

Par ailleurs, la méthode qui consiste à questionner les films en faisant entrer dans l'analyse, outre les archives non-film, certains aspects plus techniques, permet de prendre en compte des éléments tout aussi constitutifs de l'objet film et de sa signification que le travail plus ostensiblement artistique, comme la mise en scène ou le jeu. Loin d'être marginale, cette dimension a été éprouvée ici en interrogeant la question du casting. Elle s'est révélée centrale dans le processus de fabrication et de signification des personnages, qu'on s'est attaché ici à examiner dans sa dimension ethnique. Dans la même ligne, la question du tournage et des pratiques qui lui sont rattachées participe pleinement à l'élaboration du sens au cinéma. Tourner sur place en collaboration ou reconstituer l'action en studio sont deux façons différentes de procéder qui ne donnent pas le même résultat à l'écran. Dans le cas des films tournés sur place en expédition, le moment du tournage constitue le moment clé de la relation filmeurs/filmés, puisque c'est le seul véritable moment de la création filmique où se produisent des interactions entre les deux parties en puissance, qui sont à même d'imprimer leur marque sur le film final (ce qui n'est pas le cas lors de l'écriture du scénario ou du montage). Enfin, l'analyse des moments de tournage montre l'importance d'envisager le film depuis de multiples points de vue, qui reprennent ceux de ses participants. En effet, plusieurs lectures du film doivent être prises en compte afin d'apprécier pleinement la nature collaborative des tournages. Dans une tentative d'aller au-delà des précieux enseignements des *cultural studies*, qui placent la focale du côté des spectateurs ou des divers publics, j'ai voulu mettre en lumière le point de vue des participants à la création du film, c'est-à-dire aux tournages. Ces moments particuliers ouvrent, pour un temps défini, des espaces qui peuvent se révéler multivoques selon la position (sociale et/ou ethnique) des participants. Il s'agit ici de considérer les différents *usages* possibles du film.

La conclusion principale qu'on peut tirer de l'examen des œuvres du corpus par cet angle d'entrée est que le film ne peut pas être réduit à une lecture dominante et univoque (dans le cas des ciné-expéditions par exemple : produire de la connaissance ethnographique sur l'Autre). Il ne s'agit pas de nier l'existence de cette lecture (elle est même à l'origine du projet filmique), mais d'ouvrir la porte à d'autres usages possibles. La réappropriation par le chamane Ivan Iviguine de pratiques interdites par le nouveau régime, les multiples niveaux de

lecture du film écrit par Rytkhéou pouvant être décodés différemment selon les publics, ou encore le facteur d'*empowerment* joué par le film dans les activités politiques revivalistes de Zinaïda Pikounova forment les exemples les plus frappants de ces usages multiples. Ceci confirme, si besoin était encore, que le film n'est ni un objet univoque, ni un texte qui parle d'une seule voix ; il n'est pas non plus le produit d'un unique auteur, ni même d'une seule idéologie ; il est un espace complexe où plusieurs lectures et usages sont possibles selon la position de l'acteur (dans le cas du tournage) ou du receveur (dans le cas de la projection).

D'un point de vue plus historique, cette thèse a permis de mettre au jour la figure écologique, qui se loge aussi bien dans des productions de prestige, à l'image de *Dersou Ouzala* d'Akira Kurosawa, que dans des films qu'on pourrait aisément qualifier de séries B, tel *Sur la trace du seigneur* de Vadim Derbenev. Ensuite, par la thématique particulière examinée ici, l'œuvre cinématographique de plusieurs figures peu étudiées ou méconnues, scénaristes ou réalisateurs, a été mise en lumière : au premier chef celle d'Alexandre Litvinov, non seulement son œuvre ethnographique des années 1920, redécouverte ces dernières années, mais aussi certains de ses films des années 1930-1940. Outre le cas de Litvinov, l'œuvre scénaristique de Tikhon Semouchkine, écrivain dont l'œuvre littéraire reste peu étudiée²⁴³⁷, et, surtout, le travail d'Anatoli Nitotchkine, sur lequel aucun chercheur ne s'était penché à ce jour, ont été examinés ici pour la première fois.

Par ailleurs, le champ d'étude des fictions télévisées soviétiques, injustement délaissé par les chercheurs et qui constitue pourtant une part essentielle de la production culturelle de l'Union soviétique de la Stagnation, a été modestement défriché. Le fonctionnement du studio de téléfilms soviétiques Èkran et sa production restent toutefois encore à explorer en profondeur. Une telle étude est prometteuse grâce aux formidables sources d'une grande valeur qualitative que constitue le courrier des téléspectateurs traité par le NMO, et que cette thèse a identifiées.

Enfin, et c'est sans doute l'essentiel, le rôle important joué par l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou dans la naissance d'un quatrième cinéma soviétique a été mis au jour, grâce à l'éclairage d'une dimension méconnue de son œuvre : son travail de scénariste. Au regard des multiples cinématographies « régionales » qui ont émergé dans la Russie postsoviétique, à

²⁴³⁷ Voir à ce propos l'article de Katja Bruisch et Timur Mukhamatulin qui explore certains textes inédits de Sēmuškin. Katja Bruisch, Timur Mukhamatulin, « Coming to terms with the village: Stalin's death and the reassessment of rural-urban relations in the Soviet Union », *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* [à paraître en 2017]. Je remercie les auteurs de m'avoir transmis leur texte.

l'image des productions cinématographiques réalisées pour un marché « intérieur » en Iakoutie, Bouriatie, Khakassie, ou encore en Oudmourtie et en Kalmoukie²⁴³⁸, il est intéressant d'observer que l'œuvre filmique de Rytkhéou reste circonscrite dans la séquence soviétique. Ceci est d'autant plus frappant quand on sait que, lorsque le cinéaste bouriate Baras Khalzanov, insatisfait de la représentation des peuples de RSFSR dans le cinéma, fonde son studio Zov en 1990, il appelle expressément Rytkhéou à le rejoindre dans son entreprise²⁴³⁹. Celui-ci semble toutefois ignorer cet appel. Il ne participera pas non plus au travail scénaristique d'adaptation de son roman²⁴⁴⁰, *Un rêve au début du brouillard*, par le même Khalzanov en 1994. On peut ainsi penser que l'écrivain tchouktche a été déçu par son expérience audiovisuelle dans les années 1970-1980.

Rytkhéou apparaît toutefois aujourd'hui comme un précurseur des cinéastes issus des peuples autochtones du Nord en activité de nos jours, comme la Nénètse Anastasia Lapsouï et l'Iuit Alexeï Vakhrouchev. Le premier film de Vakhrouchev est d'ailleurs intitulé *Le Temps de la fonte des rêves* (*Vremja tajanija snov* 1993), ce qui sonne comme un hommage à l'un des premiers textes littéraires de Rytkhéou, *Le Temps de la fonte des neiges* (*Vremja tajanija snegov*, 1958). Dans les œuvres de ces deux cinéastes contemporains, qu'on peut classer comme faisant partie du quatrième cinéma, le passé soviétique est réexaminé depuis un point de vue interne aux sociétés autochtones, bouleversées par les changements parfois brutaux induits par la modernisation soviétique dans leurs modes de vie. Dans ses films *Les Oiseaux de Naoukan* et *Le Livre de la toundra. Un conte de Voukvoukaï, le petit caillou*, Alekseï Vakhrouchev utilise le montage pour peindre le monde autochtone « tel qu'il aurait dû être » sans l'ingérence soviétique, dans une sorte de riposte au principe du réalisme socialiste. Dans le premier, il « repeuple » cinématographiquement le village fermé de Naoukan, désormais déserté, par l'insertion d'images d'archives au sein de plans des ruines d'une civilisation autochtone déclarée « sans perspectives ». Dans le second, le réalisateur, qui entend montrer

²⁴³⁸ Sur ces cinématographies régionales, voir Caroline Damiens, « A Cinema of One's Own: Building/Reconstructing Siberian Indigenous Peoples' Identity in Recent Cinema. Examples from Sakha (Yakutia) Republic and the Republic of Khakassia », *InterDisciplines*, Vol. 5, n° 1, 2014, pp. 159-185 ; Sébastien Cagnoli, « Uzy Bory, un symbole de la culture oudmourte contemporaine », *Études finno-ougriennes* n° 46, 2014, <http://efo.revues.org/4300> (consulté le 12 janvier 2016) ; Birgit Beumers, « The First Kalmyk Film. Interview with the model and actress Eugenia Mandzhieva and the filmmaker Ella Manzhieva (*The Gulls*) », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48i-beumers-manzhieva.shtml> (consulté le 8 mai 2017) ; Sergey Dobrynin, « New Buryat Cinema: Developments So Far and Challenges for the Future », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-dobrynin.shtml> (consulté le 8 mai 2017).

²⁴³⁹ Khalzanov appelle plusieurs écrivains ou cinéastes non russes de l'Union à le rejoindre, tels les Kirghizs Čingiz Ajtmatov ou Tolomuš Okeev. Irina Tcherneva, « Le "cinéma national" et le rapport centre/périphéries. L'exemple du studio de Sverdlovsk (1950-1960) », art. cit., p. 157.

²⁴⁴⁰ Le texte de Rytkhéou est paru pour la première fois dans la revue *Neva*, n° 10-12, 1969.

« comment s'effectue la transmission de l'expérience et du savoir traditionnels par des adultes à des enfants²⁴⁴¹ », figure par le montage le souhait du vieux Tchouktche éleveur de rennes Voukvoukaï de vivre dans la toundra avec ses petits-enfants. De son côté, Anastasia Lapsouï raconte sa version de la soviétisation dans des films centrés sur la vision de personnages nènètses, évoquant notamment les traumatismes causés par l'envoi dans les écoles-internats, comme dans *Les Sept Chants de la toundra*, *La Fiancée du septième ciel* et *Neko, dernière de la lignée*.

Ces œuvres filmiques contemporaines signées de représentants des peuples du Nord de la Fédération de Russie sont autant de marques de réappropriation de pans entiers de leur image, de leur culture et de leur mémoire, confisqués par une culture russo-soviétique encore dominante aujourd'hui. En nous poussant à réviser le passé, ces films, à l'instar de l'ensemble du quatrième cinéma, nous forcent également à interroger l'histoire du cinéma et à redécouvrir et réévaluer les premières participations autochtones aux films.

²⁴⁴¹ Raisa Sin'kevič, « Čitaja knigu tundry », *Poljarnaja Zvezda* (Anadyr'), 27 avril 2011, n° 16, p. 11.

Caroline DAMIENS

Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations

Cette thèse porte sur les représentations des peuples autochtones du Nord forgées par les films et téléfilms soviétiques de fiction. Mobilisant plusieurs approches — l'analyse filmique, l'histoire culturelle du cinéma, l'histoire des représentations et l'histoire politique soviétique —, elle confronte les films à des sources non-films (presse, archives papier, entretiens), afin de mettre en lumière la construction d'une subjectivité et d'un regard. Il s'agit également de décortiquer la fabrication des représentations, dans ses dimensions à la fois les plus concrètes et les plus symboliques. En ce sens, la question de la participation ou de la non-participation des autochtones à la création de leur image filmique, que ce soit devant ou derrière la caméra, constitue une autre interrogation centrale. Les représentations filmiques des peuples du Nord, tiraillées en permanence entre visions du « progrès » et de l'« authenticité », opèrent à l'écran comme autant d'images qui permettent à l'Union soviétique d'évaluer sa propre perception de la modernité. Des années 1920 aux années 1980, les figures cinématographiques autochtones circulent entre deux pôles d'un continuum, qui va de l'incarnation d'une arriération à éliminer au nom de la soviétisation à celle d'une harmonie avec la nature, désormais perdue ou menacée. Par ailleurs, en prenant en compte la question de la contribution des autochtones à la création de leur propre image, cette thèse s'attache à montrer que le film constitue un espace complexe, où plusieurs lectures et usages sont possibles selon la position des participants.

Mots clés : cinéma soviétique, télévision soviétique, peuples autochtones du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient, relations interethniques, autochtones au cinéma, cinéma autochtone, URSS, cinéma ethnographique

This thesis focuses on the representations of indigenous peoples of the North in Soviet fiction films and made for TV movies. Mobilizing several approaches — film analysis, the cultural history of cinema, the history of representations and Soviet political history — it confronts films with non-film sources (press, paper archives, interviews) in order to highlight the construction of a subjective point of view. It also studies the production of these representations, in both its most concrete and symbolic dimensions. The issue of the participation or non-participation of indigenous peoples in the creation of their image on film, whether in front of or behind the camera, is another central question. The filmic representations of the peoples of the North, constantly torn between visions of “progress” and “authenticity,” operate on the screen as images that allowed the Soviet Union to evaluate its own perception of modernity. From the 1920s to the 1980s, images of indigenous people shifted along a spectrum ranging from the incarnation of backwardness to be eliminated in the name of Sovietization to the embodiment of harmony with nature, now lost or threatened. Moreover, taking into account the question of the contribution of the indigenous people to the creation of their own image, this thesis demonstrates that cinema became a complex space, where different readings and uses were possible according to the position of the participants.

Keywords: Soviet cinema, Soviet television, Indigenous peoples of the North, Siberia and Far East, interethnic relations, Indigenous peoples in motion pictures, Indigenous cinema, USSR, ethnographic cinema

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre de recherches Europes-Eurasie – CREE (EA 4313)

THÈSE

présentée par

Caroline DAMIENS

soutenue le 2 octobre 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Arts

Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations (Tome 2 : Annexes)

Thèse dirigée par :

Mme Catherine GÉRY

Professeure des universités, INALCO

M. Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Maître de conférences, INALCO

RAPPORTEURS :

Mme Birgit BEUMERS

Professeure des universités, Aberystwyth University

Mme Cécile VAISSIÉ

Professeure des universités, Université Rennes 2

MEMBRES DU JURY :

Mme Birgit BEUMERS

Professeure, Aberystwyth University

Mme Teresa CASTRO

Maître de conférences, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Mme Catherine GÉRY

Professeure des universités, INALCO

Mme Barbara GLOWCZEWSKI

Directrice de recherches au CNRS, EHESS/Collège de France

M. Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Maître de conférences, INALCO

Mme Cécile VAISSIÉ

Professeure des universités, Université Rennes 2

Mme Eugénie ZVONKINE

Maître de conférences, Université Paris 8

TOME 2

**Annexes, Filmographie,
Bibliographie, Sources**

TABLE DES MATIÈRES

TOME 2

TOME 2	647
GLOSSAIRE	651
TABLE DES ILLUSTRATIONS	656
TABLE DES TABLEAUX	661
ANNEXES.....	663
Annexe 1 : Liste descriptive et carte des 26 peuples « peu nombreux » du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient	664
Annexe 2 : Nombre de films soviétiques de fiction sur la thématique des peuples du Nord produits par an entre 1926 et 1985	670
Annexe 3 : Notes biographiques des consultants ethnographiques identifiés sur les ethnografictions	671
Annexe 4 : « Thèmes pour un film sur le Nord » Innokenti Souslov.....	673
Annexe 5 : Tableau statistique de la représentation par peuple dans les films de fictions.	676
Annexe 6 : Synopsis et fiche technique de <i>La Tribu perdue dans le passé (Nani) (Plemja, zabludivšeesja v vekax [Nani])</i> de Litvinov, 1946	677
Annexe 7 : Acteurs autochtones non professionnels et acteurs non autochtones professionnels dans les ethnografictions.....	680
Annexe 8 : Correspondance d'Apralina Ivanova et du ministère du Cinéma à l'occasion du tournage d'<i>Alitet s'en va dans les montagnes</i>.....	681
Annexe 9 : Production de l'unité Èkran pour l'année 1979	684
Annexe 10 : Dates de diffusion des téléfilms étudiés	685
Annexe 11 : Nombre total de lettres reçues par la rédaction principale du courrier et des études sociologiques du Gosteleradio (<i>Glavnaja redakcija pisem i sociologičeskix issledovanij</i>) pour les films de fiction diffusés à la Télévision centrale en 1972-1973.....	688
Annexe 12 : Rapport de la rédaction principale du courrier et des études sociologiques du Gosteleradio sur le courrier des téléspectateurs reçu après la diffusion des <i>Plus Beaux Bateaux</i> en janvier 1973	689

FILMOGRAPHIE	691
SOURCES PRIMAIRES.....	717
- Archives inédites	717
- Interviews.....	720
- Archives imprimées.....	721
- Sources primaires éditées	731
- Archives éditées	732
BIBLIOGRAPHIE.....	733
- Ouvrages de référence et catalogues	733
- Cinéma et télévision : généralités	734
- Cinéma russo-soviétique.....	736
- Télévision soviétique	743
- Acteurs au cinéma	744
- Cinéma et histoire	746
- Cinéma et Sibérie, Extrême-Orient, Nord	748
- Cinéma et peuples autochtones, cinéma d'expédition et ethnographique	751
- Cinéma et ethnicité, cinéma et nation	755
- Russie/URSS : généralités	758
- Politique soviétique des nationalités	762
- Sibérie, Nord et Extrême-Orient	764
- Articles et ouvrages généraux	770
- Ouvrages littéraires.....	774
- Ressources Internet.....	774
INDEX DES FILMS CITÉS	776

GLOSSAIRE

agit-prop [*agitacija i propaganda*] : agitation et propagande

base culturelle [*kul'turnaja baza*] : station communiste chargée du travail de masse auprès de la population autochtone de Sibérie, selon la décision du plénum du Comité du Nord de mai 1925. La première de ces « missions communistes » est construite en 1927. Idéalement, chaque « petit peuple » doit posséder la sienne. Elles doivent comporter un hôpital, un centre vétérinaire, une école, un musée et une salle de lecture, et sont secondées par des tchoums rouges. Ces « villages modèles » représentent une forme d'expérimentation sociale en termes de transformations culturelle et doivent aussi servir de stations de recherche pour collecter des informations sur les autochtones. Elles cessent officiellement d'exister en 1936.

CC [CK] : Comité central

CGALI SPB [*Central'nyj gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga*] : Archives centrales de littérature et d'art de Saint-Pétersbourg

CSDF [*Central'naja studija dokumental'nyx fil'mov*] : studio central de films documentaires, établi en 1944 sur la base du studio de chroniques de Moscou [*Moskovskaja studija kinoxroniki*] devenu en 1940 le studio central de chroniques [*Central'naja studija kinoxroniki*]

cinéfication [*kinofikacija*] : campagne d'expansion du réseau de distribution cinématographique dans tous le pays et en particulier hors des centres urbains et dans les campagnes

Comité du Cinéma [*Komitet po delam Kinematografii pri SNK SSSR*] : Comité pour les affaires cinématographiques près le Sovnarkom d'URSS

Comité du Nord [*Komitet sodejstvija narodnostjam severnyx okrain*] : Comité d'assistance aux peuples des confins du Nord, actif de 1924 à 1935

conseil artistique [*xudožestvennyj sovet*] : instance chargée de régler toutes les questions artistiques autour d'un film, existe à deux niveaux : celui des studios (il existe un conseil artistique par studio à partir de 1940) et celui du ministère du Cinéma (le Conseil artistique créé en 1944)

derevenchtchiki [*derevenščiki*] : écrivains appartenant au mouvement littéraire de la « prose du village [*derevenskaja proza*] »

Èkran [*tvorčeskoe ob"edinenie* « Èkran »] : unité de création Èkran

GARF [*Gosudarstvennyj arxiv Rossijskoj Federacii*] : Archives d'État de la Fédération de Russie

GANO [*Gosudarstvennyj arxiv novosibirskogo okruga*] : Archives d'État de la région de Novossibirsk

GASO [*Gosudarstvennyj arxiv sverdlovskogo okruga*] : Archives d'État de la région de Sverdlovsk

GFF ou Gosfilmofond [*Gosudarstvennyj fil'mofond RF*] : Fonds d'État du cinéma de Fédération de Russie

Glavkinoprokat [*Glavnoe upravlenie massovoj pečati n prokata kinofil'mov KDK*] : Direction principale du tirage en série de copies et de distribution de films pour le Comité du Cinéma

Glavlitprosvet [*Glavnoe upravlenie po delam prosvetitel'noj literatury – GPP*] : Direction générale des affaires littéraires d'éducation politique

Glavrepertkom [*Glavnyj komitet po kontrolju za repertuartom pri Glavnom politiko-prosvetitel'nom komitete RSFSR - GRK*] : Direction générale du contrôle sur le répertoire

Gosfilmofond : voir GFF

Goskino [*Gosudarstvennyj komitet pri Sovete ministrov SSSR po delam kinematografii - Komitet po kinematografii SSSR* (à partir de 1976)] : Comité d'État pour la cinématographie auprès du Conseil des ministres de l'URSS

Gosteleradio [*Gosudarstvennyj komitet SSSR po televideniju i radioveščaniju*] : Comité d'État d'URSS pour la radio et la télévision

Gosteleradiofond : voir GTRF

Gorki (studio) [*Central'naja studija detskix i junošeskix fil'mov im. M. Gor'kogo*] : studio central Gorki de films pour les enfants et la jeunesse

GOZ [*Gosudarsvtennyj optičeskij zavod*] : nom de l'Usine d'optique d'État qui produit des projecteurs ambulants communément nommés « de type GOZ »

GRK : voir Glavlitprosvet

GTRF ou Gosteleradiofond [*Gosudarstvennyj fond televisionnyx i radioprogramm*] : Fonds d'État des programmes télévisés et radiophoniques

GSRK [*Glavnaja scenarno-redakcionnaja kollegija*] : Collège principal de rédaction des scénarios

GUK : voir GUKF

GUKF [*Glavnoe upravlenie kinematografii i fotografii*] : Direction générale du cinéma et de la photographie créée en 1933 (Le GUKF est renommé *Glavnoe upravlenie kinematografii* en 1937, perdant le F de photographie pour devenir GUK)

GUSMP [*Glavnoe upravlenie severnogo morskogo puti – Glavsevmorput'*] : Direction générale de la route maritime du Nord

Institut des peuples du Nord [*Institut narodov Severa*] : Fondé en 1925 à Leningrad et première institution de ce type dans le monde, il a pour mission de former les futurs cadres autochtones pour le Nord. Après la guerre, l'institut fusionne avec l'Institut pédagogique Herzen.

iarangue [*jaranga*] : tente mobile, habitation traditionnelle des Tchoukches.

iassak [*jasak*] : impôt spécifique que les peuples du Nord devait en allégeance au tsar russe, le plus souvent payé en fourrure, aboli en février 1917.

Ikènipkè : fête du printemps évenke, en langue évenke signifie « renouvellement de la vie »

Komsomol [*Vsesojuznij leninskij kommunističeskij sojuz moloděži –VLKSM*] : Union des jeunes léninistes communistes

koulak [*kulak*] : paysan riche, une des figures privilégiée de l'ennemi du peuple

kraevedenie : terme difficilement traduisible qui signifie l'étude d'une région d'un point de vue géographique, culturel, historique, économique et ethnographique

kulturfilm [*kul'turfil'm*] : genre hybride entre fiction et documentaire et dont le but est avant tout éducatif (dans les différents sens du terme : éducation politique, technique, à l'hygiène, etc.)

Lenfilm [*Leningradskaia kinostudiia « Lenfil'm »*] : studio léningradois Lenfilm

Loutcha : francisation du terme *luča* ou *luca*, lui-même une déformation de *rususkij*. Notion désignant à l'origine les Russes et qui signifie « non autochtone », « Blanc » ou « appartenant au monde urbain ».

ministère du Cinéma [*Ministerstvo kinematografii SSSR*] : ministère de la Cinématographie d'URSS

Mosfilm [*Moskovskaja kinostudiia « Mosfil'm »*] : studio moscovite Mosfilm

Mosnaoutchfilm [*Moskovskaja kinostudiia naučno-populjarnyx fil'mov - Mosnaučfil'm*] : studio moscovite de films de vulgarisation scientifique

Mostekhfilm [*Mostexfil'm*] : studio moscovite de films techniques (devient *Voentexfil'm* en 1940, *Mosnaučfil'm* en 1945 et *Centrnaučfil'm* en 1967)

NKVD [*Narodnyj komissariat vnutrenyx del*] : Commissariat du peuple aux affaires intérieures

NMO [*Naučno-metodičeskii otdel*] : Département de recherche méthodologique et scientifique de la Rédaction principale du courrier et des études sociologiques [*Glavnaja redakcija pisem i sociologičeskix issledovanij*] du Gosteleradio

OPF [*Otdel proizvodstva fil'mov*] : Département de production de films

Orbita : système satellite soviétique de relais de transmission télévisée

PCUS [*KPSS*] : Parti communiste d'URSS

rajon : pluriel *rajony*, entité territoriale administrative de moindre superficie (souvent traduit par « canton »)

revkom : comité révolutionnaire

RGAKFD [*Rossijskij gosudarstvennyj arxiv kinofotodokumentov*] : Archives d'État de documents ciné-photographiques

RGALI [*Rossijskij gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva*] : Archives d'État de littérature et d'art

Narkomnats [*Narodnyj komissariat po delam nacional'nostej RSFSR – Narkomnac*] : Commissariat du peuple chargé des questions nationales de RSFSR

Narkompros [*Narodnyj komissariat prosveščeniya RSFSR*] : Commissariat du peuple à l'Instruction publique de RSFSR

RSFSR [*Rossijskaja sovjetskaja federativnaja socialističeskaja respublika*] : République socialiste soviétique fédérative de Russie

RSS [*Sovetskaja socialističeskaja respublika - SSR*] : république socialiste soviétique

RSSA [*Avtonomnaja sovjetskaja socialističeskaja respublika - ASSR*] : république socialiste soviétique autonome

RSSABM [*Burjat-mongol'skaja avtonomnaja sovjetskaja socialističeskaja respublika – BMASSR*] : République socialiste soviétique autonome bouriate-mongole

samizdat : éditions clandestines

Sibrevkom [*Sibirskij revolucionnyj komitet*] : Comité révolutionnaire sibérien

Sibtekhfilm [*Novosibirskaja kinostudija naučnyx i učebno-texničeskix fil'mov « Sibtexfil'm »*] : studio de films techniques de Novossibirsk

Soïouzokino [*Sojuzkino*] : organe unique de contrôle de la production et de la distribution créé le 13 février 1930

Soïouztelefilm [*Tvorčesko-proizvodstvennoe ob"edinenie Sojuztefil'm*] : unité de création et de production Soïouztelefilm

Sovinfilm [*Vsesojuznoe ob"edinenie po sovmestnym postanovkam kinofil'mov i okazanju proizvodstvennyx uslug zarubežnym kinostudijam i kinofirmam*] : Unité pansoviétique pour la production commune de films et la fourniture de services de production aux studios et firmes cinématographiques étrangers.

Sovkino [*Vserossijskoe fotokinematografičeskoe akcionernoe obščestvo « Sovkino »*] : société panrusse par actions de photo et cinéma Sovkino

Sovnarkom [*Sovet narodnyx komissarov*] : Conseil des commissaires du peuple

suglan : réunion non clanique évenke et, par extension, réunion politique d'autochtones sur le modèle du soviet

tchoum rouge [*krasnyj čum*] : construit à partir du mot « tchoum [*čum*] », tente mobile autochtone. Le tchoum rouge est une sorte de base culturelle mobile façonnée d'après le modèle des églises itinérantes des missionnaires

Télévision centrale [*Central'noe televidenie Gosteleradio SSSR - CT*] : Télévision centrale du Gosteleradio d'URSS

VGIK [*Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii*] : Institut d'État pansoviétique du cinéma

VOOP [*Vserossijskoe obščestvo ohrany prirody*] : Société panrusse de défense de la nature

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Figure 1. 1917 : la première apparition d'un personnage autochtone dans un film de fiction</i>	<i>64</i>
<i>Figure 2. La Vallée des larmes, 1924 : première fiction soviétique sur un peuple de Sibérie.....</i>	<i>77</i>
<i>Figure 3. L'acteur Langovoï dans le rôle du Nénètse Tarko, personnage-titre du film Tarko</i>	<i>79</i>
<i>Figure 4. Matériel publicitaire pour Khabou.....</i>	<i>82</i>
<i>Figure 5. Vous avez vu Chang ? Voyez Nanouk !.....</i>	<i>93</i>
<i>Figure 6. Un tournage d'an et demi, gage de qualité.....</i>	<i>97</i>
<i>Figure 7. Nanouk et le gramophone, scène séminale</i>	<i>104</i>
<i>Figure 8. Premières images de peuples du Nord dans le cinéma soviétique :</i>	<i>113</i>
<i>Figure 9. Séquence opposant capital et colonies : outre l'exploitation du travail des peuples colonisés, l'exploitation spectaculaire des peuples racisés est dénoncée à travers un spectacle de music-hall.</i>	<i>116</i>
<i>Figure 10. La modernisation : les étudiants autochtones du lycée technique pédagogique de Khabarovsk.</i>	<i>130</i>
<i>Figure 11. La transformation physique de l'Oudégué Sountsaï Gueonka : chasseur en costume national</i>	<i>132</i>
<i>Figure 12. Planche de photographies du Toungouse de Khènytchar.....</i>	<i>138</i>
<i>Figure 13. La transformation de Mooïa : en costume traditionnel et fumant la pipe au village nanaï (à g.) ; vêtue à l'européenne et déchiffrant l'écrit à la Maison de l'Indigène (à dr.).....</i>	<i>147</i>
<i>Figure 14. Images à caractère documentaire : séance chamanique, gestes domestiques, pêche.</i>	<i>148</i>
<i>Figure 15. Rachel Milman-Krimer et l'opérateur Tikhomirov pendant le tournage du Vengeur et de La Rivière Sym.....</i>	<i>150</i>
<i>Figure 16. Filmer le tournage, mettre en scène la ciné-expédition.....</i>	<i>159</i>
<i>Figure 17. La mise en scène des cinéastes expéditionnaires dans la presse : Litvinov et Merchine en tournage dans le pays de l'Oussouri.....</i>	<i>161</i>
<i>Figure 18. La pose héroïque : Litvinov et Merchine dans l'Oussouri (à g.) et au Kamtchatka (à dr.).</i>	<i>165</i>
<i>Figure 19. La caméra : appareil technologique, incarnation du progrès et de la Révolution apportés aux peuples du Nord. Tournage de La Grande Voie du Nord.....</i>	<i>166</i>
<i>Figure 20. La scène au gramophone de Nanouk réinterprétée : les Nénètses écoutent la voix de Lénine.</i>	<i>167</i>
<i>Figure 21. La radio au Kamtchatka : intégrer les peuples du Nord au progrès technologique et social ainsi qu'à la communauté imaginée soviétique.</i>	<i>170</i>
<i>Figure 22. L'adresse au spectateur et l'inclusion des nationalités du Nord dans l'auditoire cinématographique</i>	<i>174</i>
<i>Figure 23. De la forêt au cinéma, le trajet vers la modernité : Sountsaï Gueonka.....</i>	<i>175</i>
<i>Figure 24. Le cinéma ambulant, ici à traction animale, dans le Nord (sans date).</i>	<i>180</i>
<i>Figure 25. La projection de film dans le Nord par la ciné-expédition : rapporter et diffuser des images.</i>	<i>182</i>
<i>Figure 26. Le motif technologique dans les illustrations des textes écrits : les Koriaks écoutent la radio.</i>	<i>185</i>
<i>Figure 27. Un des premiers cinémas ambulants sonores et motorisés dans le Nord.....</i>	<i>195</i>

Figure 28. Cinémas ambulants dans le Nord : en Kolyma dans les années 1970 dans la toundra de Khalartchinski (1971, en haut à g.) ou « sous la iarangue » (sans date, en haut à dr.) ; dans le District national nénètse, projection aux éleveurs de rennes (sans date, en bas)	197
Figure 29. Publicité pour le film de non-fiction Mango-Neï produit par le studio Mostekhfilm.	208
Figure 30. Un territoire cinématographiquement conquis : des caméras signalent les régions fixées sur pellicule par les cinéastes soviétiques	210
Figure 31. Tournage d'Alitet : entre expédition dans le Nord (à g.) et reconstitution en studio (à dr.).....	215
Figure 32. Reconstitutions par procédé de transparence et maquette.	222
Figure 33. Substitution du trépied de la caméra expéditionnaire par le trépied de l'appareil de mesure topographique.....	226
Figure 34. Le retour de la périphérie vers le centre : envoyer les résultats de l'expédition géochimique mais aussi les cadeaux des enfants nanaïs à Staline.....	228
Figure 35. Le pionnier nanaï Gaïtchi, fils de la patrie soviétique.	234
Figure 36. Après sa formation soviétique, Natacha reporte son amour pour le guide kamtchadale Kirik sur l'ingénieur russe Rojnov.....	235
Figure 37. Une soviétisation achevée : la fête soviétique dans un village évène.....	239
Figure 38. Déclinaison du motif de l'insatisfaction : les Nanaïs privés de feu par le koulak local dans Le Feu (à g.) ; photomontage dans Igdenbou qui figure la nature engloutissant le village (à dr.).....	257
Figure 39. L'amour d'Igdenbou et Mooïa peut enfin se réaliser dans l'espace moderne urbain soviétique.	260
Figure 40. Le feu de l'amour inassouvi qui consume Aïé et Tygreña dans la société tchouktche (à g.) trouve une concrétisation dans le mariage soviétique (à dr.).....	260
Figure 41. L'école : une institution désirée par les enfants tchouktches dans Les Romantiques	263
Figure 42. Figurer le sauvetage historique de manière littérale : le Tchouktche Toukaï sauvé de l'attaque d'un ours par l'arrivée des bolcheviks.....	265
Figure 43. Figurer le sauvetage historique de manière littérale : Mooïa menacée de viol juste avant l'arrivée de l'Armée rouge (à g.) et Igdenbou sauvé de la noyade par un navire soviétique (à dr.).....	265
Figure 44. De haut en bas : D'Igdenbou (1930) à Alitet (1950), les mêmes images pour figurer le sauvetage : du déchargement du bateau aux sourires des bénéficiaires de l'aide.....	266
Figure 45. La renaissance symbolique : le baptême soviétique à l'école-internat.	269
Figure 46. La renaissance littérale : résurrection de Panaï après le rituel de mort volontaire.....	269
Figure 47. La démonstration technologique : figure de l'éducation et l'illumination des autochtones qui précède l'entrée de la lumière dans la toundra.....	272
Figure 48. « Ils écoutent le monde » (Slušajut mir, 1965), lithogravure d'A.P. Mounkhalov	273
Figure 49. Le motif du « commerce équitable » : preuve du bon gouvernement soviétique.....	275
Figure 50. Usines et culture de raisin à la place de la taïga dans Par les chemins du Primorié de Litvinov : montrer la transformation de l'Extrême-Orient soviétique.....	285
Figure 51. Figurer le bond à travers les siècles sur une vie humaine : l'historien évenk V. Ouvatchan.	286
Figure 52. Le générique présente les « citoyens de Tchoukotka », catégorie hors de l'histoire	291
Figure 53. Le flash-back d'ouverture : retour en 1922.....	295
Figure 54. Référence directe à Alitet par la réutilisation des mêmes plans documentaires	296

Figure 55. Faire tomber le bolchevik de son piédestal	297
Figure 56. Le pavillon du gramophone qui ne fonctionne pas, inversion du motif civilisateur ?	298
Figure 57. Le pavillon du gramophone traverse la scène du commerce équitable et de l'établissement du socialisme.....	300
Figure 58. Le gramophone de traduction : objet de communication ou d'incompréhension ?	302
Figure 59. De la personne réelle au personnage de fiction : le Nanaï Dertchou Otchjal en 1906 (à g.) et l'acteur Maxime Mounzouk en Dersou Ouzala, sur le tournage du film en 1975 (à dr.)	311
Figure 60. La caractéristique de l'« homme de la forêt » : lire dans la nature comme dans un livre ouvert.	314
Figure 61. Les personnages rendus minuscules et soumis à la force de la nature par le cadre.....	318
Figure 62. Par le cadrage, la position des humains dans la nature est réévaluée :	322
Figure 63. Un environnement vivant :	323
Figure 64. La nature vulnérable : la réserve naturelle comme espace de protection et d'harmonie.	325
Figure 65. Le trépied de l'instrument géologique a changé de fonction :	333
Figure 66. Retournement du motif du gramophone qui désormais joue la plainte de l'homme de la forêt.....	335
Figure 67. Inversion du motif du sauvetage : les autochtones sauveurs des Russes.....	340
Figure 68. Début et fin de Dersou Ouzala (1975) : la civilisation construite sur la tombe de l'autochtone.....	345
Figure 69. Photo de Dersou : l'œil dans le viseur de l'appareil de mesure dans lequel il perd sa capacité de voir.	347
Figure 70. Les cinéastes expéditionnaires, leur guide et leur sujet : (assis de g. à dr.) Alexandre Litvinov, Insi Amoulenska, Efim Feldman ; (debout de g. à dr.) Sountsaï Gueonka et Pavel Merchine (1928).	360
Figure 71. Quelques guides des ciné-expéditions de Litvinov : (de haut en bas et de g. à dr.) deux photos de Tounsi Amoulenska, guide de la ciné-expédition au pays de l'Oussouri ; les guides de la ciné-expédition au Kamtchatka : Vassili Bragine ; Trifon (Kirik ?) Solodiakov ; Khatchelevine ; Solodiakov et Pokan.....	365
Figure 72. Photo de tournage du Feu en Extrême-Orient.....	374
Figure 73. Ciné-expédition de 1928 : (de g. à dr.) Sountsaï Gueonka l'œil dans le viseur, Akkela portant la valise d'objectifs et Alexandre Litvinov en train d'écrire.	378
Figure 74. Reconnaissance filmique de la participation des autochtones à la construction du film : les plans du guide oudégué traçant la carte de l'expédition (à g. et au centre) s'insèrent dans le récit de la carte animée de l'expédition (à dr.)	381
Figure 75. Se filmer soi-même : une vision du futur du cinéma ethnographique soviétique ?	382
Figure 76. Les actrices Ra Messerer et Nina Chaternikova incarnant des Altaïennes dans La Vallée des larmes	383
Figure 77. L'acteur ethnique nénètse Kiril Katanzeï (à dr.) dans Le Renard bleu (1930)	385
Figure 78. Cartons du générique d'Igdenbou : marquer la différence entre acteurs professionnels et acteurs ethniques.....	387
Figure 79. Les acteurs évenks parmi les membres de l'équipe de tournage du Vengeur (1930) au studio de Leningrad : (de g. à dr.) en costume évenk Vladimir Boïarine, Ivan Iviguine et Kiril Boïarine (à g.) ; (de g. à dr.) en costume évenk Kiril Boïarine, Ivan Iviguine, Vladimir Boïarine (à dr.)	391
Figure 80. Photo de tournage du Feu en Extrême-Orient.....	394

Figure 81. Acteurs ethniques et autopersonnages : l'acteur Lazare Likhatchev (à dr.) identifié dans la légende par le nom de son personnage Kalbuvyl-Kima [sic].	397
Figure 82. Èlip, « premier acteur tchouktche »	398
Figure 83. Exhibition de bijoux, costumes et autres attributs autochtones dans <i>Le Feu</i> (1930)	401
Figure 84. Séance chamannique interdite pratiquée sur autorisation spéciale pour le film <i>Le Vengeur</i> (1930)	403
Figure 85. Des acteurs professionnels dans des rôles d'autochtones : Li Ioun-Chen dans le rôle-titre d' <i>Igdenbou</i> (à g.), V. Tchoumatchenko dans le rôle d' <i>Aza</i> (<i>Le Feu</i> à dr.) et Valeri Plotnikov dans le rôle du chamane tchouktche (Djou, en bas)	412
Figure 86. Sverdline et Zanonî, acteurs « multiethniques » incarnant des personnages autochtones.	413
Figure 87. Une vision d'une société soviétique hybridisée : les invités du mariage kamtchadale.	425
Figure 88. L'actrice bouriate Aprelina Ivanova en 1959 (à g.) ; les acteurs kazakhs Ismailova et Kojebekov dans les rôles de Tygrena et d'Aïë dans <i>Alitet s'en va dans les montagnes</i> (à dr.)	436
Figure 89. Les acteurs des « grands » peuples sibériens à l'affiche : le premier rôle touva Maxime Mounzouk et les figurants bouriates sur le tournage de <i>Dersou Ouzala</i> .	467
Figure 90. La future cinéaste Anastasia Lapsouï, alors première journaliste radio nènètse en 1970	502
Figure 91. Le logo d'Èkran en 1970 : la tour d'Ostankino à Moscou émet vers le pays tout entier	504
Figure 92. Affiche de <i>Ta Grande Sibérie</i> : le Nord entre industrialisation et peuples autochtones.	506
Figure 93. Tournages en Tchoukotka de téléfilms de Nitotchkine	507
Figure 94. Un village évenk parfaitement soviétisé (à g.) perturbé par l'introduction du « sauvage » dans la « civilisation » (à dr.)	509
Figure 95. Au cinéma, les spectateurs autochtones se voient à l'écran	511
Figure 96. Au cinéma, Tymantcha et son ami le loup (à dr.), devenu spectateur de sa mise à mort (à g.)	512
Figure 97. Tournage de <i>L'Ami de Tymantcha</i> : Nitotchkine (à g.) dirige deux jeunes acteurs non professionnels évenks	516
Figure 98. La future philologue et activiste Zinaïda Pikounova dans le rôle de la mère de Tymantcha	518
Figure 99. Tournage de <i>L'Ami de Tymantcha</i> sous son premier titre non évenk <i>Arènto</i>	523
Figure 100. Célébration soviétique à Ouelen, village natal de Rytkhéou, filmée par la ciné-expédition de Litvinov en 1932-1933.	534
Figure 101. Deux visions de la Tchoukotka : du désert glacé d' <i>Alitet s'en va dans les montagnes</i> (à g.) au lieu chargé d'histoire des <i>Plus Beaux Bateaux</i> (à dr.)	564
Figure 102. Le regard de Vaïke (à g.), producteur d'images figées sur le Nord plus tard exposées à Leningrad (au centre), et le regard de Vèkèt face à l'image exogène de lui-même (à dr.)	569
Figure 103. Les éleveurs tchouktches dans la toundra et la technologie de la radio.	571
Figure 104. Mise à égalité des pratiques narratives russes et tchouktches : littéraire (à g.) et iconographique (à dr.)	575
Figure 105. Vèkèt et Vaïke : une figure du double. En Tchoukotka (à g.) ou à Leningrad (à dr.), chacun adopte les attributs de l'autre, la khoukhlianka tchouktche ou l'imperméable européen	576
Figure 106. Vaïke et Vèkèt, de la première rencontre à l'amour : l'égalité figurée par la mise en scène en miroir qu'offre le champ/contre-champ frontal	577
Figure 107. Le « miroir » du champ/contre-champ brisé par le plan subjectif sur le profil de Vaïke.	581

<i>Figure 108. Au concert de Leningrad (à g.), Vèkèt se remémore son passé et se voit à la fois adulte avec son grand-père décédé (au centre) et enfant (à dr.).....</i>	<i>583</i>
<i>Figure 109. Toutril et son épouse étrangère (à g.) dans le car touristique à travers Leningrad (à dr.)</i>	<i>601</i>
<i>Figure 110. Le retour impossible (?) vers soi et sa culture : Toutril rentre en pensée vers Aïnana.....</i>	<i>602</i>
<i>Figure 111. La naissance des humains issus de la rencontre du feu, de la terre et de l'eau, amplifiée par l'effet graphique sur l'image et stylisée par les mouvements de la danseuse.....</i>	<i>608</i>
<i>Figure 112. Réou, l'homme-baleine (à g. et au centre), s'unit à Naou, la première femme (à dr.) : une vision de l'harmonie et de l'équilibre sur la terre.</i>	<i>609</i>
<i>Figure 113. Faire table rase du passé autochtone : effacer la mémoire en grattant les gravures sur ivoire.....</i>	<i>611</i>
<i>Figure 114. L'appartement moscovite de Medvedev, dont l'expertise sur la Tchoukotka est représentée par le gros plan sur le rayonnage de livres et d'objets nationaux, sert de point d'entrée dans la narration.</i>	<i>617</i>
<i>Figure 115. Le récit de Medvedev devient le récit de la série.....</i>	<i>617</i>
<i>Figure 116. Le visage de Poïguine incrusté sur des images d'archives de la guerre illustre son souci du sauvetage de la patrie soviétique dans son entier.</i>	<i>620</i>
<i>Figure 117. De la nostalgie pour l'ancien temps (à g.), malgré les avantages de la modernité comme les fruits et légumes dans le Grand Nord (au centre), à la transmission des savoirs tchouktches (à dr.).....</i>	<i>621</i>
<i>Figure 118. Le bolchevik Stepan tente d'expliquer le nouveau pouvoir aux Tchouktches par l'entremise de Iatchol qui ne comprend pas, ce qui déclenche les rires dans l'auditoire.</i>	<i>623</i>

TABLE DES TABLEAUX

<i>Tableau 1. Intertitres d'ouverture de Moana</i>	<i>102</i>
<i>Tableau 2. Les ciné-expéditions effectuées par Litvinov entre 1928 et 1939</i>	<i>119</i>
<i>Tableau 3. Les ethnografictions soviétiques : une volonté de tourner avec et chez les peuples autochtones.....</i>	<i>139</i>
<i>Tableau 4. Les ethnografictions et les kulturfilms correspondants tournés lors d'une même expédition.....</i>	<i>149</i>
<i>Tableau 5. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1928 au pays de l'Oussouri</i>	<i>363</i>
<i>Tableau 6. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1929-1930 au Kamtchatka</i>	<i>364</i>
<i>Tableau 7. Guides et participants autochtones identifiés sur la ciné-expédition de 1932-1933 en Tchoukotka</i>	<i>364</i>
<i>Tableau 8. Acteurs interprétant des autochtones du Nord et leur nationalité.</i>	<i>466</i>

ANNEXES

Annexe 1 :
Liste descriptive et carte des 26 peuples « peu nombreux »
du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient

Sources : Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle-Institut national des langues et civilisations orientales, 1995, pp. 345-351 ; Yuri Slezkine, *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994 ; « Nacional'nyj sostav naselenija », chiffres du recensement de la population de la Fédération de Russie de 2010, http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf (consulté le 13 avril 2017).

Aléoutes

Population : 482

Situation géographique : Kamtchatka, îles du Commandeur (la majorité des Aléoutes vivent sur les îles Aléoutiennes aux États-Unis).

Famille linguistique : eskaléoute

Dolganes

Population : 7 885

Situation géographique : république Sakha (Iakoutie) et district autonome dolgano-nénètse de Taïmyr (capitale Doudinka).

Famille linguistique : communément classé, comme le iakoute, dans les langues turques

Énètses (ancien. Samoyèdes de l'Iénisseï)

Population : 227

Situation géographique : district autonome dolgano-nénètse de Taïmyr (capitale Doudinka) et district autonome des Évenks (capitale Toura).

Famille linguistique : samoyède

Évènes (ancien. Lamoutes)

Population : 22 383

Situation géographique : Iakoutie du Nord, bord de la mer d'Okhotsk, Kamtchatka, Tchoukotka.

Famille linguistique : tOUNGOUso-mandchou

Évenks (ancien. TOUNGouses)

Population : 37 843

Situation géographique : district autonome des Évenks (capitale Toura).

Famille linguistique : tOUNGOUso-mandchou

Ioukaguirs

Population : 1 603

Situation géographique : nord-est de la république Sakha (Iakoutie).

Famille linguistique : turc

Itelmènes (ancien. Kamtchadales)

Population : 3 193

Situation géographique : sud-ouest du Kamtchatka, côté mer d'Okhotsk, district autonome des Koriaks

Famille linguistique : tchoukotko-koriak

Iuits (ancien. Eskimos)

Population : 1 738

Situation géographique : extrémité de la presqu'île de Tchoukotka (côté du détroit de Bering).

Famille linguistique : eskaléoute

Kètes (ancien. Ostiaks de l'Iénisseï)

Population : 1 219

Situation géographique : cours de l'Iénisseï et de quelques affluents du sud de Touroukhansk

Famille linguistique : kète

Khantys (ancien. Ostiaks)

Population : 30 943

Situation géographique : district autonome des Kantys-Mansis (capitale Khanty-Mansiisk) sur le cours moyen de l'Ob.

Famille linguistique : finno-oufrien (ob-ourien)

Koriaks

Population : 7 953

Situation géographique : région du Kamtchatka, district autonome des Koriaks (capitale Palana).

Famille linguistique : tchoukotko-koriak

Mansis (ancien. Vogouls)

Population : 12 269

Situation géographique : district autonome des Kantys-Mansis (capitale Khanty-Mansiisk) sur le cours moyen de l'Ob.

Famille linguistique : finno-oufrien (ob-ourien)

Nanaïs (ancien. Goldes)

Population : 12 003

Situation géographique : Extrême-Orient russe (cours inférieur de l'Amour, territoire de Khabarovsk, territoire du Primorié, île de Sakhaline).

Famille linguistique : tOUNGOUso-mandchou

Néguidales

Population : 513

Situation géographique : Extrême-Orient russe (cours inférieur de l'Amour, territoire de Khabarovsk)

Famille linguistique : tOUNGOUso-mandchou

Nénètses (ancien. Samoyèdes)

Population : 44 640

Situation géographique : district autonome iamaléo-nénète (capitale Salekhard), district autonome dolgano-nénète de Taïmyr (capitale Doudinka), district des Nénètes de la région d'Arkhangelsk (capitale Naryan-Mar).

Famille linguistique : samoyède

Nganassanes

Population : 862

Situation géographique : district autonome dolgano-nénète de Taïmyr (capitale Doudinka).

Famille linguistique : samoyède

Nivkhes (ancien. Guiliaks)

Population : 4 652

Situation géographique : Extrême-Orient russe (cours inférieur de l'Amour, île de Sakhaline).

Famille linguistique : langue isolée

Oroks

Population : 295

Situation géographique : île de Sakhaline.

Famille linguistique : toudouso-mandchou

Orotches

Population : 596

Situation géographique : Extrême-Orient russe (territoire de Khabarovsk).

Famille linguistique : toudouso-mandchou

Oudégués (ancien. Tazes)

Population : 1 496

Situation géographique : Extrême-Orient russe (territoire de Khabarovsk).

Famille linguistique : toudouso-mandchou

Oultches (ancien. Mangounes)

Population : 2 765

Situation géographique : Extrême-Orient russe (territoire de Khabarovsk, cours inférieur de l'Amour).

Famille linguistique : tOUNGOUSO-MANDCHOU

Saames (ancien. Lapons)

Population : 1 771

Situation géographique : presque île de Kola (la majorité des Saames habitent la Finlande, la Norvège et la Suède).

Famille linguistique : FINNO-OUGRIEN

Selkoupes (ancien. Ostiako-Samoyèdes)

Population : 3 649

Situation géographique : entre la rivière Taz et l'Iénisseï, bassin de l'Elogouï.

Famille linguistique : SAMOYÈDE

Tchouktches

Population : 15 908

Situation géographique : région de Magadan, district autonome des Tchouktches (capitale Anadyr), district autonome des Koriaks.

Famille linguistique : TCHOUKOTKO-KORIAK

Tchouvantses

Population : 1 002

Situation géographique : district autonome des Tchouktches (capitale Anadyr), district autonome des Koriaks.

Famille linguistique : IOUKAGUIR-TCHOUVANTSE

Tofalars (ancien. Karagasses)

Population : 762

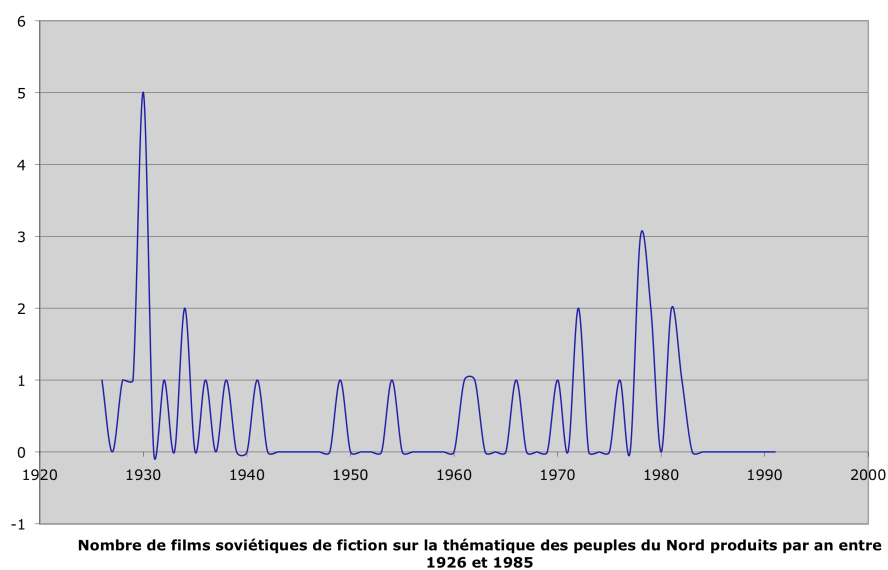
Situation géographique : sud du territoire de Khabarovsk

Famille linguistique : TURC

Annexe 2 :
Nombre de films soviétiques de fiction sur la thématique des peuples du Nord
produits par an entre 1926 et 1985

Sources : voir la filmographie

NB : Ont été pris en compte ici uniquement les films strictement identifiés comme des fictions.



Annexe 3 :

Notes biographiques des consultants ethnographiques identifiés sur les ethnografictions

Sources : voir notes de bas de page

Celui qui a un renne pour monture (Olenyj vsadnik, 1929, Aleksandr Litvinov)

Consultant ethnographique : **Konstantin Bauerman**²⁴⁴²

Konstantin Ivanovič Bauerman (1890-1941). Folkloriste, ethnographe et chercheur sur le Nord. Il est notamment l'auteur de *Penžinskij rajon Kamčatskogo okruga: Kratkij fizičesko-geografičeskij, statistiko-èkonomičeskij i ètnografičeskij obzor*, Khabarovsk-Blagovechtchensk, Dal'nevostočnoe statističeskoe obozrenie, 1928.

Bauerman participe activement à la soviétisation des Évènes au Kamtchatka : il est à l'initiative de la première coopérative indigène et fut même le premier secrétaire du comité exécutif de district indigène [*tuzemnyj rajispolkom*] du district [*rajon*] indigène lamoute (évène) de Bystrinski en 1926 en dépit de sa non-indigénité²⁴⁴³.

Le Tougouse de Khenytchar (Tungus s Xènyčara, 1929, Manuel Bol'sincov)

Consultant ethnographique : **Elizar Saveliev**²⁴⁴⁴

Elizar Sergeevič Savel'ev (?-?) instructeur pour les affaires allogènes de la toundra d'Ilimpeïski et membre du comité exécutif de district de Touroukhansk de 1924 à 1926. Il est envoyé en 1923 dans la toundra d'Ilimpeïski afin de dresser un rapport sur les populations de la rive est du fleuve Ienisseï. Il ne rentre à Touroukhansk que cinq mois plus tard, en 1924. Durant son séjour, il est crédité d'avoir organisé les premiers soviets claniques du territoire. La tâche principale de Saveliev lors de cette période consiste à faire la liaison entre les autochtones et l'administration et à organiser les Évenks en soviets claniques²⁴⁴⁵.

²⁴⁴² Aleksandr Litvinov, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoèkspedicii*, Moscou, OGIZ Molodaja gvardija, 1931, p. 77.

²⁴⁴³ A.G. Koerkova, « Preobrazovanija u bystrinskix èvenov v konce 20-x – 30-e gg. XX v. », *O Kamčatke i stranax, kotorye v sosledstve s neju naxoditsja... : Materialy XXVIII Kračennik. čtenij*, 2011, pp. 99-107. http://www.kamlib.ru/resources/koerkova_28.htm (consulté le 10 mai 2015).

²⁴⁴⁴ Le générique se contente d'indiquer la participation d'un certain Savel'ev. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'Elizar Savel'ev.

²⁴⁴⁵ Ju.V. Klicenko, « Èvenkijsakaja muzykal'naja kul'tura v zapisjax istorika i ètnografa I.M. Suslova », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2013, <http://zaimka.ru/klitsenko-suslov/> (consulté le 12

Le Renard bleu (Goluboj pesec, 1930, Pëtr Malaxov)

Consultante ethnographique : **Raisa Mitusova**

Raisa Pavlovna Mitusova (1894-1937). Spécialiste des Khantys et des Nénètses, dont elle a appris la langue. Après des études de géologie, elle participe à des expéditions ethnographiques en Sibérie occidentale dès 1922. Elle collabore avec le Musée russe, l'Académie des sciences et le KIPS. Collaboratrice du Musée russe à l'époque du tournage, elle est arrêtée peu après la sortie du film le 1^{er} novembre 1930 (Mitusova est arrêtée en décembre) et condamnée à 3 ans d'exil essentiellement parce qu'elle est la sœur d'Alexandre Kutepov, fondateur de l'organisation antisoviétique Union générale des combattants russes (ROVS²⁴⁴⁶). En 1935, elle prend la tête du musée d'histoire régionale [*kraevedčeskij*] de Kemerovo avant d'être réprimée à nouveau pour activité contre-révolutionnaire et espionnage. Elle sera exécutée en 1937, pendant la Grande Terreur, à l'issue de sa seconde arrestation²⁴⁴⁷.

Le Vengeur (Mstitel', 1930, Boris Špis)

Consultant ethnographique : **Innokentij Suslov**

Innokentij Mixailovič Suslov (1893-1972). Petit-fils de missionnaire, ethnographe engagé dans le projet de soviétisation du Nord dès 1921 et membre du Comité du Nord, il est impliqué dans la création du premier soviet clanique toungouse et surtout dans la création de la base culturelle de Toura au cœur du territoire de Touroukhansk. Il est notamment l'auteur d'un article qui marque le lancement de la campagne antichamanes en 1931 : « Le chamanisme et comment le combattre²⁴⁴⁸ » dans la revue du Comité.

mai 2015) ; Craig Campbell, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, pp. 62-63, 70.

²⁴⁴⁶ *Russkij obščevoiniskij sojuz*, organisation militante anticommuniste fondée en 1924 et dissoute en 2000 seulement. Actifs en exil comme sur le sol soviétique, les membres de la ROVS s'engagent pour combattre le communisme de manière légale et clandestine. Aleksandr Kutepov (1882-1930) est enlevé à Paris en 1930 et meurt à Novossibirsk dans des conditions non élucidées.

²⁴⁴⁷ I.A. Karapetova, L.Ju. Kitova, « Raisa Pavlovna Mitusova : Neizvestnye stranicy biografii i tvorčeskoj dejatel'nosti », *Arxeologija, ètnografija i antropologija Evrazii*, Vol. 25, n° 1, 2006, pp. 153-159.

²⁴⁴⁸ I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », *Sovetskij sever*, n° 3-4, 1931, p. 89-152.

Annexe 4 :
« Thèmes pour un film sur le Nord »
Innokenti Souslov

Source : Archives d'État de la région de Novossibirsk, GANO 354/1/246/108-109, reproduit *in extenso* (dans sa traduction en anglais) in Craig Campbell²⁴⁴⁹, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014, pp. 105-108.

Pour le protocole de la réunion spéciale du département d'Agitation et propagande du Comité local du Parti communiste pansoviétique (bolchevique) [APO OK VKP(b)] sur la question de la construction culturelle dans le Nord

6 décembre 1928

Catégorie I : La première catégorie inclut les films spécifiques qui doivent être montrés dans le Nord parmi les masses indigènes.

Soviets et tribunaux indigènes

Montrer le travail des meilleurs soviets claniques. Une assemblée générale des différentes tribus. Comparaison des formes obsolètes de droits collectifs avec les lois soviétiques modernes. Un tribunal indigène idéal et le comparer avec le tribunal des anciens princes. Promouvoir les meilleures méthodes de rassemblement et d'organisation d'assemblées panclaniques et paroissiales en comparant les méthodes existantes. Les raisons de la réticence des riches à participer aux assemblées générales. Médiatisation des moments individuels de l'organisation de la protection des pauvres contre l'exploitation par les riches. La constitution de l'URSS illustrée par des images de différents congrès.

Écoles et question de l'instruction

Le défi d'une école indigène idéale. La popularisation du travail des écoles modernes dans les zones indigènes. La faculté ouvrière [rabfak] de Tomsk et la faculté ouvrière indigène de

²⁴⁴⁹ Je remercie vivement Craig Campbell de m'avoir transmis sa transcription de l'original en russe.

Leningrad. La maison de l'indigène [*dom tuzemcev*] idéale, lecture, un tchoum rouge. Montrer la campagne contre l'analphabétisme en action au cinéma et à la radio. Comparaison entre la rigidité et la résistance de certains indigènes face au nécessaire envoi de leurs enfants à l'école avec des parents conscients qui comprennent l'importance de l'école. La cellule locale des Jeunesses communistes parmi les écoliers et son travail. Travail antireligieux et antichamane à l'école.

Industrie et chasse

Avantages de la coopération avec le Gostorg. Le commerce avant et aujourd'hui. Influence de la rationalisation de la chasse pour améliorer la production et les échanges. Comparaison entre les anciens pièges et les nouvelles méthodes de chasse. Les avantages du travail collectif sur le travail individuel. En quoi consiste une coopérative vétérinaire et quelle est la structure du système entier. Les dommages causés par le chamanisme dans la pêche et la chasse.

Travail médical auprès des indigènes

Comparaison des conditions d'hygiène sanitaire de l'habitat des différents peuples du Nord. Des faits illustrant la saleté des différentes tribus, particulièrement les Iouraks [Nénètses]. Les résultats idéaux de l'éducation sanitaire dans leur adaptation à l'habitat contemporain des indigènes. Les avantages des maisons sur les tchoums dans la zone forestière. Quelles sont les épidémies existant parmi les indigènes, comment les combattre avec l'aide d'un médecin, promotion de la prévention et de la quarantaine. Comparaison des méthodes de traitement utilisées par le chamane et par le médecin. Popularisation du travail à l'hôpital, des cliniques ambulantes et de la clinique de la base culturelle.

Aide vétérinaire pour les indigènes

Techniques et méthodes de traitements pour les rennes. Éducation des indigènes à l'application de pommade. Avantages du traitement de la gale avec l'utilisation de la chambre à gaz. Promotion du point vétérinaire de la base culturelle toungouse. Faits démonstratifs sur la propagation des épizooties chez le renne.

Travail zootechnique du renne

Démonstration d'un centre d'élevage pour rennes, y compris sa rentabilité. Types et espèces de rennes par aire géographique : cerf de l'Altaï, renne karagasse, renne (toungouse, de la forêt, samoyède). Degré de robustesse et utilisation des différentes espèces de rennes.

Influence des différentes méthodes de nourriture sur le développement et l'amélioration de la race. Avantage de l'organisation d'un centre d'élevage sur la production individuelle des grands éleveurs de rennes.

Catégorie II : Le film doit contenir les éléments listés dans la catégorie I, en leur octroyant une forme fictionnelle [*xudožestvennyj*] qui inclut des sujets de la vie quotidienne des indigènes. Les films de la catégorie II offre un matériel pour promouvoir la vie, le mode de vie et l'économie du Nord dans les villes russes [*russkie*] et à l'étranger.

Inn. Souslov

Annexe 5 :

Tableau statistique de la représentation par peuple dans les films de fictions

Peuple	Film (Année de production)
Tchouktches : 9 films	<i>Djou</i> (1934) <i>Je veux vivre</i> (1934) <i>Les Romantiques</i> (1941) <i>Alitet s'en va dans les montagnes</i> (1950) <i>Le Chef de la Tchoukotka</i> (1966) <i>Les Plus Beaux Bateaux</i> (1972) <i>La Trace du glouton</i> (1978) <i>Quand partent les baleines</i> (1981) <i>Le Chamane blanc</i> (1982)
Nanaïs : 6 films	<i>Igdenbou</i> (1930) <i>Gaïtchi</i> (1938) <i>Dersou Ouzala</i> (1961) <i>Le Chien sauvage dingo</i> (1962) <i>Dersou Ouzala</i> (1975) <i>Sur la trace du seigneur</i> (1979)
Evenks : 5 (6 ?) films	<i>Khabou</i> (?) (1928) <i>Le Tougouse de Khènytchar</i> (1929) <i>Le Feu</i> (1930) <i>Le Vengeur</i> (1930) <i>L'Ami de Tymantcha</i> (1970) <i>L'Esprit maléfique de Iambouï</i> (1978)
Nénètses : 3 (4 ?) films	<i>Tarko</i> (1926) <i>Khabou</i> (?) (1928) <i>Le Renard bleu</i> (1930) <i>Le Grand Samoyède</i> (1981)
Évènes : 1 film	<i>Celui qui a un renne pour monture</i> (1929)
Tofalars : 1 film	<i>Ming</i> (1932)
Kamtchadales : 1 film	<i>La Fille du Kamchatka</i> (1936)
Oudégués : 1 film	<i>Sentiers dangereux</i> (1954)
Aléoutes : 1 film	<i>Le Collier de verre</i> (1978)
Eskimos : 1 film	<i>La Dernière Chasse</i> (1979)

Total : 30 films

Annexe 6 :

Synopsis et fiche technique de *La Tribu perdue dans le passé (Nani)*

(*Plemja, zabludivšeesja v vekax [Nani]*) de Litvinov, 1946

Source : archives du ministère du Cinéma, RGALI 2450/2/1162

Scénario de réalisation [découpage technique] de 101 pages signé G. Grebner, A. Litvinov ; approuvé par le rédacteur principal du Département des scénarios du Studio de films éducatifs de Novossibirsk : M. Orenštejn, daté du 1^{er} novembre 1946

Synopsis :

Dans le salon confortable du navire qui fait route vers l'Extrême-Orient, Morozov, journaliste, voyageur, cinéaste et ethnographe, raconte sa ciné-expédition dans la taïga du Primorié 17 ans auparavant, accompagné du cuistot Egorytch et d'un opérateur (qui n'est pas nommé autrement). Morozov, dès sa première nuit dans la taïga, rencontre le chasseur orotche Tonguè Moulinka, ancien guide d'Arseniev et qui devient le guide de l'expédition. Les Orotches qui seront les sujets du film viennent à leur rencontre. Parmi eux, le jeune Lassa et le patriarche-chamane Namounka. Au village orotche, les cinéastes apprennent à les connaître et assistent à leurs différentes activités : chasse, séance chamanique... Ensemble, ils affrontent le tigre. Quittant la taïga, la ciné-expédition emmène Lassa à Vladivostok et le confie à l'instituteur Netchaev. Pendant que Kouksina, la femme de Lassa, l'attend tristement, Netchaev apprend à lire à Lassa. Ensemble, ils retournent au village et Netchaev construit une école soviétique pour les Orotches. Parmi ses élèves, des femmes telles Kouksina et Mandiga. Tonguè sauve Netchaev d'une panthère dans la taïga. Le village est soviétisé : la traditionnelle fête de l'ours se déroule en même temps que la fête du Nouvel An soviétique. Mandiga est devenue institutrice et Kouksina, télégraphiste. Morozov, à l'arrivée du bateau, retrouve Tonguè pour de nouvelles aventures ensemble.

Fiche technique :

Scénario : Georgij Grebner, Aleksandr Litvinov ; Réalisation : Aleksandr Litvinov ; Régie : A. Ponamarev ; Assistant-réalisateur : N. Dolinskij ; Compositeur : Vladimir Krijukov ; Chef opérateur : A. Tarasov ; Décors : A. Ivanov ; Peintre : S. Mixajlov ; Maquillage : Fetisov ; Montage : (non attribué) ; Consultant : (non attribué) ; Directeur du film : M. Orenštejn.

Distribution des rôles :

n°	rôle	nom de l'acteur	théâtre d'affiliation
1	Morozov Vladimir Andreevič	S. Svašenko	Théâtre de l'acteur de cinéma
2	Nečaev Aleksej Alekseevič	I. Kuznecov	
3	L'opérateur	P. Savin	Théâtre de l'acteur de cinéma
4	Le cuistot	A. Grečannyj	Théâtre de l'acteur de cinéma
5	Kuksika	Julija Caj	Detfil'm
6	Tongè Mulinka	S. Eminka	chasseurs orotches-nanis du village d'Us'ka-Oroč
7	Le vieux Namunka	D. Akunka	
8	Lassa Namunka	V. Elinka	

Liste des décors :

(métrage total du film : 2 134 m parmi lesquels :)

1	Studio	514 m
2	Extérieurs (Nature)	1 086 m
3	Décors en extérieurs	489 m
4	Prise de vue spéciales	13,5 m
5	Titres	45 m

Personnages :

1	Morozov V.A.	voyageur
2	Nečaev A.A.	professeur
3	Egoryč	cuistot
4	L'opérateur	
5	Tongè Mulinka	chasseur orotche
6	Namunka	aîné de la communauté, chamane
7	Lassa	chasseur orotche, guerrier
8	Kuksika	épouse de Lassa
	Nanuka	frère de Lassa
	Mandiga	institutrice orotche

	Médecin	épouse de Nečaev
	Fëdor	chasseur russe d'Oussourisk
	Actrice	
	Pianiste	
	Capitaine	
	Mère	
	Enfants (deux)	
	Académicien	

Officiers d'armée et de marine, matelots, passagers de l'express (hommes et femmes), porteurs, chasseurs orotches, chasseurs russes, géologues, guides, géodésistes, (membres de la grande expédition dans la taïga), hommes, femmes et enfants orotches ; gens dans la rue, le port, le village.

Annexe 7 :

Acteurs autochtones non professionnels et acteurs non autochtones professionnels dans les ethnografictions

Titre du film	Acteurs autochtones	Acteurs professionnels
<i>Le Toungouse de Khenytchar (Tungus c Xènyčara)</i>	Lazar' Lixačev [alias Šomirča Kima ; Kalbuvyl Kima] Polej Majul' Šikinikul' Kima	
<i>Celui qui a un renne pour monture (Olenyj vsadnik)</i>	Evènes anonymes	
<i>Le Vengeur (Mstitel')</i>	Galiča Bajaki [alias Vladimir Grigor'evič Bojarin] Djungnoču Bajaki [alias Kirill Ivanovič Bojarin] Dajja Šorkuvul [alias Ivan Ivigin] et Évenks des clans Bajaki, Čamba, Kima, Kemo, Kiltyna	V. Solovcov
<i>Le Renard bleu (Goluboj pesec)</i>	K. Xatanzej	P. Kuznecov V. Stukačenko Z. Bajazedskij A. Rokotov V. Pušilov M. Simakina
<i>Igdenbou (Igdenbu)</i>	le chamane du campement Najxin (ou Najxen) le charpentier du campement Torgon un chasseur golde du campement Daerga	Li Jun-šen V. Ten
<i>Le Feu (Ogon')</i>	des autochtones du campement Sakoči-Aljan	V. Čumačenko P. Naumov L. Vladimirova È. Gal'
<i>Ming (Ming)</i>	des habitants locaux de nationalité tofalare	
<i>Djoe (Džou)</i>	?	Džan Fun-tyň V. Plotkinov I. Bykov Jun Žao-čin
<i>Je veux vivre (Xoču žit')</i>	Èlip Memel'	V. Plotkinov I. Bykov V. Tar'janyk Džan Fun-tyň Jun Šao-čin

Annexe 8 :
Correspondance d'Apralina Ivanova et du ministère du Cinéma
à l'occasion du tournage d'*Alitet s'en va dans les montagnes*

Lettre d'Apralina Ivanova à I.V. Staline,
datée (date de réception) 5 septembre 1949

Source : archives du ministère du Cinéma, RGALI 2456/2/47/62-63

Cher Iossif Vissarionovitch !

Futur étudiante de 4^e année de la faculté de comédie du VGIK, en juin 1948, j'ai passé des essais pour le film *Alitet s'en va dans les montagnes* pour le rôle de Tygrena auprès du réalisateur Perelchtein. Parmi plusieurs actrices, mes essais se sont révélés les meilleurs et le réalisateur a sélectionné ma candidature. Puis, le film a été attribué au réalisateur M.S. Donskoï qui a refait passer des essais aux acteurs huit mois plus tard. Après avoir recherché une actrice pour le rôle de Tygrena, Donskoï m'a rappelé pour des essais et, cette fois, mes essais ont été les meilleurs et il a finalement décidé de sélectionner ma candidature. Avant le départ du réalisateur Donskoï en expédition, l'auteur du roman, T.Z. Semouchkine, a regardé mes essais et a déclaré que je n'avais pas le typage tchouktche. Donskoï a commencé à douter.

Alors, sans regarder les difficultés, j'ai trouvé un véritable Tchouktche du nom de Etougvi (par la suite consultant sur le film) qui a réfuté les arguments de l'auteur [Semouchkine] et a même trouvé une ressemblance avec la vraie Tygrena [*sic*]. Après ma démonstration, le réalisateur Donskoï, parti en expédition dans le Nord, était sûr que ma candidature serait confirmée. Bien sûr, elle ne l'a pas été. La raison a été presque la même [que la première fois], mais exposée d'une manière différente.

On a envoyé dans le Nord une actrice de théâtre qui plaisait énormément à Semouchkine et qui avait été approuvée par le ministère.

Toutes les scènes en extérieur ont été tournées avec elle. Après le visionnage du matériel tourné, son contrat a été rompu car elle ne convenait pas au réalisateur en tant qu'actrice sans parler de son typage.

À partir de ce moment, on a commencé une recherche de la Tygrena [du film]. On a fait venir [des actrices] du Kazakhstan, de Kirghizie, tout en faisant passer des essais à des gens qui n'ont pas de liens avec la cinématographie, ni même avec l'art, mais sans pouvoir trouver de Tygrena.

J'ai soutenu mon travail de diplôme le 31 août 1949 à partir de mes essais pour le rôle de Tygrena. Les réalisateurs [et acteurs] A.P. Dovjenko, S.A. Gerasimov, Ju.Ja. Raizman, M. Romm, Barnet, Pyjova, Bibikov étaient présents. Mon travail a été noté comme l'un des meilleurs, aussi bien en ce qui concerne l'interprétation que le typage. Quand ils ont appris que je n'avais pas été prise pour ce rôle, tous ont été très étonnés et ont unanimement conseillé à Donskoï de me choisir. Ce à quoi il a répondu qu'il m'avait déjà choisie il y a longtemps. Cependant, je ne peux pas faire changer d'avis le ministère ni réunir une commission à ma guise à ce propos. Pourquoi est-ce donc ainsi ? Comment se fait-il que de si grands artistes, ceux-là mêmes dont j'ai parlé plus haut dans ma lettre, approuvent et se satisfont de ma candidature, et qu'un certain petit groupe de gens du département des scénarios me rejette trois fois de suite ? Je pense que c'est une attitude partielle et non bolchevique envers les jeunes cadres, les futurs constructeurs de la vie.

Cher Iossif Vissarionovitch, aidez-moi à recevoir ce rôle. Cela fait deux ans que je vis avec cet objectif, car c'est là une opportunité où je peux me révéler comme la première actrice de cinéma de BMASSR [République socialiste soviétique autonome bouriate-mongole]. Nous avons en effet peu de films [en Union soviétique] où je peux trouver un emploi pour mon typage. Et nous n'avons pas encore [en Bouriatie] de studio national.

Je suis de nationalité bouriate-mongole et suis née en 1927.

Aprelina Ivanova

Adresse personnelle :

2^e rue Zatchatievski

n° 2, corpus 7, appartement n° 62

foyer d'étudiants du VGIK

Réponse du vice-ministre du Cinéma d'URSS N. Sakontikov à Ivanova,

17 septembre 1949

Source : archives du ministère du Cinéma, RGALI 2456/2/47/54

Camarade Ivanova Aprelina,

Concernant votre lettre adressée au camarade I.V. Staline et dans le but d'éclaircir les raisons réelles du rejet de votre candidature pour le rôle de Tygrena dans le film *Mister Thompson s'enfuit en Amérique* [*Alitet s'en va dans les montagnes*], je vous informe que :

Vos essais pour le rôle de Tygrena ont été rejetés par le ministère du Cinéma d'URSS sur la base des conclusions du Conseil artistique selon l'opinion de l'auteur du roman, T. Semouchkine, qui trouve que votre apparence ne convient pas du tout pour ce rôle. De nombreux autres membres du Conseil artistique ont émis des jugements analogues.

En outre, sont apparues comme motif de rejet de votre candidature de sérieuses circonstances comme votre discordance [*nesootvetstvie*] d'aspect avec celui de l'interprète d'Aïé — l'acteur Kojebekov —, approuvé pour ce rôle par le Conseil artistique depuis déjà le 9 mars de cette année. Comparée à lui, pour le spectateur, vous passeriez pour une femme d'une autre nationalité et cela créerait dans le film un sentiment de mensonge [*nepravdopodobnost'*] au caractère ethnographique prononcé.

Le ministère du Cinéma d'URSS, en accord avec les réflexions du Conseil artistique, est dans l'obligation de rejeter votre candidature pour le rôle de Tygrena.

le vice-ministre de la Cinématographie N. Sakontikov

Annexe 9 :
Production de l'unité Èkran pour l'année 1979

Source : archives personnelles d'Alla Rusakova, ancienne directrice du département du plan et des finances au studio Èkran

Catégories de film	Nombre de films	Nombre de parties [čast']	Coût moyen par partie (en roubles)
Films de fiction	18	130	21 000
Films-spectacles	15	120	9 000
Films-concerts	21	101	8 000
Films d'animation	16	31	22 000
Documentaires	76	319	6 000
Chroniques [<i>xronikal'no-sužetnye</i>]	?	1 060	3 000
Commandes de la Télévision centrale	?	118	?

Annexe 10 :
Dates de diffusion des téléfilms étudiés

Source : liste des diffusions télévisées des téléfilms du corpus, transmise par le Gosteleradiofond, complétée par le dépouillement des pages « télé » de la *Pravda* et des *Izvestija*

L'Ami de Tymantcha

Date de diffusion	Horaire	Chaîne	Annotation
vendredi 5 juin 1970	19 h	1 ^{re}	première de la fiction télévisée ²⁴⁵⁰
dimanche 14 juin 1970	18 h 30	1 ^{re}	fiction télévisée en couleurs ²⁴⁵¹
lundi 26 octobre 1970	18 h 05	1 ^{re}	programme télévisé en couleurs ²⁴⁵²
dimanche 7 mars 1971	11 h 30	1 ^{re}	télé en couleurs ; téléfilm ²⁴⁵³ fiction télévisée en couleurs ²⁴⁵⁴
dimanche 24 décembre 1972	19 h	4 ^e	téléfilm en couleurs ²⁴⁵⁵
mercredi 24 décembre 1975	15 h 30	1 ^{re}	téléfilm ²⁴⁵⁶ film pour enfants en couleurs ²⁴⁵⁷
dimanche 10 juillet 1976	13 h 50	1 ^{re}	film pour enfants en couleurs ²⁴⁵⁸
mardi 28 mars 1978	16 h 05	1 ^{re}	fiction télévisée ²⁴⁵⁹
mercredi 28 mars 1979	9 h 35	1 ^{re}	téléfilm ²⁴⁶⁰
lundi 22 décembre 1980	9 h 05	1 ^{re}	film pour enfants ²⁴⁶¹
lundi 14 septembre 1981	9 h	1 ^{re}	film pour enfants ²⁴⁶²
lundi 1 ^{er} février 1982	9 h 15	1 ^{re}	film pour enfants ²⁴⁶³
lundi 17 janvier 1983	9 h 15	1 ^{re}	film pour enfants ²⁴⁶⁴
mercredi 3 janvier 1984	12 h 05	2 ^e	film pour enfants ²⁴⁶⁵

²⁴⁵⁰ *Izvestija*, 19 mai 1970.

²⁴⁵¹ *Pravda*, 6 juin 1970.

²⁴⁵² *Izvestija*, 23 octobre 1970.

²⁴⁵³ *Izvestija*, 26 février 1971.

²⁴⁵⁴ *Pravda*, 7 mars 1971.

²⁴⁵⁵ *Pravda*, 16 décembre 1972.

²⁴⁵⁶ *Izvestija*, 19 décembre 1972.

²⁴⁵⁷ *Izvestija*, 23 décembre 1975.

²⁴⁵⁸ *Izvestija*, 9 juillet 1976.

²⁴⁵⁹ *Izvestija*, 27 mars 1978.

²⁴⁶⁰ *Izvestija*, 27 mars 1979.

²⁴⁶¹ *Izvestija*, 19 décembre 1980.

²⁴⁶² *Pravda*, 12 septembre 1981.

²⁴⁶³ *Pravda*, 1^{er} février 1982.

²⁴⁶⁴ *Pravda*, 15 janvier 1983.

Les Plus Beaux Bateaux

Date de diffusion	Horaire	Chaîne
samedi 6 janvier 1973 (1 ^{er} épisode)	19 h 40	1 ^{re}
dimanche 7 janvier 1973 (2 ^e épisode) ²⁴⁶⁶	19 h 50	
mardi 16 janvier 1973 (1 ^{er} épisode) ²⁴⁶⁷	10 h 15	1 ^{re}
mercredi 17 janvier 1973 (2 ^e épisode) ²⁴⁶⁸	10 h 15	
mardi 18 décembre 1973 (1 ^{er} épisode)	21 h 40	2 ^e
mercredi 19 décembre 1973 (2 ^e épisode) ²⁴⁶⁹	21 h 30	
lundi 29 décembre 1975 (1 ^{er} épisode)	21 h 45	2 ^e
mardi 30 décembre 1975 (2 ^e épisode) ²⁴⁷⁰	21 h 45	
mardi 30 novembre 1976 (1 ^{er} épisode)	21 h 45	4 ^e
mercredi 1 ^{er} décembre 1976 (2 ^e épisode) ²⁴⁷¹	21 h 45	
mercredi 3 janvier 1979 (1 ^{er} épisode)	21 h 40	4 ^e
jeudi 4 janvier 1979 (2 ^e épisode) ²⁴⁷²	21 h 40	
samedi 15 novembre 1980 (diffusion en une fois) ²⁴⁷³	21 h 40	4 ^e
vendredi 14 janvier 1983 (diffusion en une fois) ²⁴⁷⁴	21 h 35	2 ^e
vendredi 2 août 1985 (diffusion en une fois) ²⁴⁷⁵	21 h 35	2 ^e
dimanche 18 août 1991 (1 ^{er} épisode)	0 h 25	chaîne locale de Leningrad
lundi 19 août 1991 (2 ^e épisode) ²⁴⁷⁶	23 h 25	

²⁴⁶⁵ *Pravda*, 3 janvier 1984.

²⁴⁶⁶ *Pravda*, 30 décembre 1972 ; *Izvestija*, 29 décembre 1972.

²⁴⁶⁷ *Izvestija*, 15 janvier 1973.

²⁴⁶⁸ *Izvestija*, 12 janvier 1973.

²⁴⁶⁹ *Izvestija*, 18 décembre 1973.

²⁴⁷⁰ *Izvestija*, 29 décembre 1975.

²⁴⁷¹ *Izvestija*, 26 novembre 1976.

²⁴⁷² *Izvestija*, 29 décembre 1978.

²⁴⁷³ *Pravda*, 15 novembre 1980.

²⁴⁷⁴ *Pravda*, 14 janvier 1983.

²⁴⁷⁵ *Izvestija*, 27 juillet 1985.

²⁴⁷⁶ *Pravda*, 17 août 1991.

Quand partent les baleines

Date de diffusion	Horaire	Chaîne
vendredi 19 mars 1982 ²⁴⁷⁷	21 h 45	2 ^e
vendredi 13 avril 1984 ²⁴⁷⁸	21 h 35	2 ^e
dimanche 6 mars 1988 ²⁴⁷⁹	21 h 40	chaîne locale de Moscou
mardi 10 octobre 1989 ²⁴⁸⁰	12 h 10	2 ^e

Le Chamane blanc

Date de diffusion	Horaire	Chaîne
lundi 11 avril 1983 (1 ^{er} épisode)	19 h 45	1 ^{re}
mardi 12 avril 1983 (2 ^e épisode)	19 h 45	
mercredi 13 avril 1983 (3 ^e épisode) ²⁴⁸¹	19 h 40	
mardi 12 avril 1983 (1 ^{er} épisode)	9 h 15	1 ^{re}
mercredi 13 avril 1983 (2 ^e épisode)	9 h 20	
jeudi 14 avril 1983 (3 ^e épisode) ²⁴⁸²	9 h 30	
dimanche 13 octobre 1985 (1 ^{er} épisode) ²⁴⁸³	15 h 45	2 ^e
dimanche 20 octobre 1985 (2 ^e épisode) ²⁴⁸⁴	16 h 40	
dimanche 27 octobre 1985 (3 ^e épisode) ²⁴⁸⁵	15 h 35	
mardi 24 mai 1988 (1 ^{er} épisode) ²⁴⁸⁶	13 h 50	2 ^e
mercredi 25 mai 1988 (2 ^e épisode) ²⁴⁸⁷	14 h 25	
jeudi 26 mai 1988 (3 ^e épisode) ²⁴⁸⁸	14 h 25	
vendredi 3 mai 1990 (1 ^{er} et 2 ^e épisodes) ²⁴⁸⁹	12 h 25	2 ^e
samedi 4 mai 1990 (3 ^e épisode) ²⁴⁹⁰	13 h 50	

²⁴⁷⁷ *Izvestija*, 18 mars 1982.

²⁴⁷⁸ *Izvestija*, 13 avril 1984.

²⁴⁷⁹ *Izvestija*, 5 mars 1988.

²⁴⁸⁰ *Izvestija*, 6 octobre 1989.

²⁴⁸¹ *Izvestija*, 9 avril 1983.

²⁴⁸² *Izvestija*, 9 avril 1983.

²⁴⁸³ *Pravda*, 13 octobre 1985.

²⁴⁸⁴ *Pravda*, 20 octobre 1985.

²⁴⁸⁵ *Pravda*, 19 octobre 1985.

²⁴⁸⁶ *Pravda*, 24 mai 1988.

²⁴⁸⁷ *Pravda*, 21 mai 1988.

²⁴⁸⁸ *Pravda*, 26 mai 1988.

²⁴⁸⁹ *Pravda*, 3 mai 1990.

²⁴⁹⁰ *Pravda*, 4 mai 1990.

Annexe 11 :

Nombre total de lettres reçues par la rédaction principale du courrier et des études sociologiques du Gosteleradio (*Glavnaja redakcija pisem i sociologičeskix issledovanij*) pour les films de fiction diffusés à la Télévision centrale en 1972-1973

Source : Archives du Gosteleradio, Obzor pisem telezritelej 1973 g., GARF R-6903/36/27/147

	janv.	fév.	mars	avril	mai	juin	juil.	août	sept.	oct.	nov.	déc.
1972	741	424	1 894	904	891	576	441	375	254	545	1 083	1 302
1973	1 313	825	638	1 126	884	632	967	2 522	895	990	4 034	6 023

NB : L'afflux en août 1973 s'explique par le succès de *Dix-sept moments de printemps* (*Semnadcat' mgnovenij vesny*, 1973, 12 épisodes, réalisé par Tat'jana Lioznova), diffusé en août et rediffusé en décembre, qui totalise à lui seul 7 425 lettres sur toute l'année.

Annexe 12 :
Rapport de la rédaction principale du courrier et des études sociologiques du
Gosteleradio sur le courrier des téléspectateurs reçu après la diffusion
des *Plus Beaux Bateaux* en janvier 1973

Source : archives du Gosteleradio, Obzor pisem telezritelej, janvier 1973. GARF R-6903/36/15/57-58

Presque tous ceux qui ont écrit ont aimé le film. Les lettres viennent de partout : de Moscou et Novossibirsk, d'Oufa et de Mirnyi, de l'Altai et de Bakou, de Sverdlovsk, d'Erevan, de Magadan, Boukhara, etc.

« Le film *Les Plus Beaux Bateaux* m'a fait grande impression, certainement parce que c'est le premier film sur la Tchoukotka contemporaine, sur la jeunesse de cette région. Vèkèt, le personnage principal m'a beaucoup, beaucoup plu. J'aimerais être comme lui : exigeant et aimant sa région » (E. Pinaev, 10^e classe, Dniepropetrovsk)

« Un grand merci pour le téléfilm *Les Plus Beaux Bateaux*. Il m'a fait une telle impression que c'était comme si j'étais moi-même en Tchoukotka. » (E. Novgorodcov, Moscou)

Les spectateurs ont relevé le haut niveau d'engagement [*visokaja idejnaja napravlennost'*] et la résonance citoyenne du film.

« J'ai beaucoup appris sur la Tchoukotka et son peuple avec le film ». (famille Razmetov, Oufa)

« Le film *Les Plus Beaux Bateaux* nous a procuré un véritable plaisir. Il possède une grande portée éducative. » (enseignante, N.A. Šmygova, Ivanovo)

« Ce film m'a fait réfléchir sur le sens de la vie. Et, de la même façon que le jeune héros du film, j'ai compris que chacun devait trouver sa place dans la vie. Je suis lettonne et je n'ai jamais été dans le Nord, je n'ai jamais vu d'éleveurs de rennes, mais, après ce film, il me semble que je connais ces gens depuis longtemps. » (I. Indrikson, 18 ans, Liepaja)

Les téléspectateurs ont apprécié les acteurs, le travail du réalisateur et l'accompagnement musical.

« Les auteurs du films ont travaillé avec amour. L'écrivain bien connu Iouri Rytkhéou a endossé l'habit de scénariste avec succès. Le réalisateur et l'opérateur ont réussi à rendre à l'écran la vie réelle de Tchoukotka. » (L. Popova, Pervouralsk)

« Le réalisateur Ju. [sic] Nitočkin nous a ravi : la musique est superbe, les acteurs jouent avec justesse et sincérité. » (camarade Postušanskaja, Solikamsk, région de Perm')

« Je remercie l'équipe qui a réalisé le film remarquable *Les Plus Beaux Bateaux*. Ce film charme par son humanité, son habileté à nous pénétrer des sentiments des héros, de leurs intérêts, joies et peines. Et quelle étonnante unité de l'humain et de la nature ! Comme est bien dévoilée la toundra : son caractère sévère, mais en même temps attirant à mesure qu'elle devient plus proche et plus connue. Le film charme par sa proximité avec l'art populaire [*narodnoe tvorčestvo*]. » (N.A. Buckaja, enseignante, Kharkov)

Beaucoup de spectateurs demandent une suite au téléfilm et voudraient connaître la suite de la vie des héros dans les nouveaux épisodes. On demande que les interprètes des rôles principaux soient invités à *Kinopanorama*²⁴⁹¹. La majorité des requêtes [qui concernent le film] demande une rediffusion du téléfilm.

On ne trouve des remarques négatives sur le film que dans une seule lettre. Elle émane de la famille Sokolov de Tcheliabinsk :

« Nous avons tous lu le récit remarquable de Ju. Rytchéou *Vèkèt et Agnès* qui nous a tous beaucoup plu. Mais, ce que nous avons vu sur l'écran nous a littéralement ébranlés et nous a vexés pour Ju. Rytchéou. Comment a-t-on pu défigurer [*izurodat'*] à ce point ce remarquable récit ? Comme tous ceux qui l'ont lu, nous avons été déçus en voyant à l'écran ce lamentable succédané [*podobie*]. Le récit *Agnès et Vèkèt* [sic] est terriblement onirique, lyrique, et, dans le film, nous sommes face à des jeunes gens insensibles, surtout la fille. Nous ne savons pas qui est coupable : l'actrice ou le réalisateur, mais l'héroïne (surtout dans la 2^e partie) est comme qui dirait artificielle et froide [*natjanutaja*]. »

²⁴⁹¹ Émission sur le cinéma, diffusée à partir de 1962 sur la 1^{re} chaîne de la Télévision centrale, puis sur le canal ORT de la télévision russe jusqu'en 1995. Elle renaît brièvement sur cette même chaîne de 2000 à 2002.

FILMOGRAPHIE

Les résumés des films ont été établis sur la base des différents catalogues et ouvrages de référence soviétiques (voir ci-dessous) ainsi que sur le visionnage et/ou les documents d'archives. Pour chaque film, les indications sont les suivantes : titre, genre, nombre de parties, métrage, muet ou sonore, N/B ou couleurs, studio, année de production, date de sortie sur les écrans ou de diffusion télévisuelle, équipe technique, acteurs et rôles correspondants, synopsis, film conservé ou non

Sources : *Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog*, édité par le Gosfilmofond en 16 tomes, 1961-2009 ; *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztelefilm »*. *Annotirovannyj katalog*. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003 ; Catalogue électronique du Gosteleradiofond : <http://gtrf.ru/product> ; Catalogue de l'encyclopédie du cinéma en ligne Kino-Teatr : <http://www.kino-teatr.ru> ; Catalogue électronique du RGAKFD : <http://rgakfd.ru/catalog/films/>

Tarko (Tarko)

Titre alternatif : *Strana golubyx pescov (Le pays des renards bleus)*

Drame, 7 parties, 1 868 m, muet, N/B, Goskino (Leningrad), 1926, sortie le 5 novembre 1926

Réalisation et scénario : V. Fejnberg ; image : V. Vortilov (extérieurs), N. Kozlovskij (studio) ; décor : A. Gončarskij ; assistant réalisateur : Ju. Muzykant ; consultant ethnographique : L. Kapica

Avec : Sergej Langovoj (Tarko, un jeune Nénètse), U. Krug (Peribata/Peribate, sa femme), N. Gnedič (Mister Brown [Braun], le propriétaire du chalutier), F. Slavskij (un vieux Nénètse), A. Kunina (l'étoile du « café chantant »), A. Temnov (Vasilij Kopylov, un éleveur de rennes), M. Sverčkova (sa femme), V. Čudakov (Person/Parson, un matelot communiste)

L'accapareur et éleveur de rennes, Kopylov, ayant appris la mort d'un des habitants du campement nénètse, réussit à glisser dans les vêtements du défunt une fausse lettre de

créance. En remboursement de la « dette » du mort, son fils Tarko doit travailler trois ans gratuitement pour le riche accapareur. Bientôt dans le campement arrive un prédateur encore plus dangereux, mister Brown, propriétaire du chalutier « Lord Robert ». Ayant fait boire de la vodka aux Nénètses confiants et leur ayant promis des profits incalculables, mister Brown embarque les habitants du campement avec tous leurs biens, dont la femme de Tarko, Peribate, sur le chalutier et les envoie vers un endroit éloigné, riche en poissons. Quelques sacs de farine pourrie et une caisse de sel, voilà tout ce que l'Anglais a laissé aux Nénètses trompés. Par hasard, dans un des campements où l'emmène le chargement de poissons obtenu à vil prix, mister Brown rencontre Tarko, fuyant Kopylov, et le prend comme saleur sur le chalutier. Grâce à un matelot communiste, Parson, Tarko comprend dans quelles conditions inhumaines vivent ses compatriotes. Tarko entreprend de lutter contre Brown et ses acolytes. C'est seulement l'apparition d'un torpilleur de garde qui sauve le jeune Nénètse et Parson de cruelles représailles. Le torpilleur ramène Tarko au lieu de son ancien campement où il retrouve Peribate qui l'attend seule.

Film non conservé

Khabou (Xabu)

Titre alternatif : *Lisij knjazek (Le Petit Prince des renards)*

Adaptation, 6 parties, 1 889 m, muet, N/B, Sovkino (Leningrad), 1928, sortie le 11 décembre 1928

Scénario : Ju. Tarič, V. Viskovskij ; réalisation : V. Viskovskij ; image : F. Štercer ; décor : B. Dubrovskij-Èške ; assistants réalisateur : N. Dirin, Ju. Muzykant

Avec : A. Mgebrov (Lejzerov, l'instructeur du comité exécutif), P. Kurzner (Njam-Njam, un chasseur toungouse/samoyède), A. Nikolaeva (Man'sha), I. Simonov (Egor), A. Bogdanovskij (Sokrat Puzyr'kov, l'aubergiste), E. Kumejko (Kargu, un Toungouse/Samoyède), È. Gal' (Nabokov), V. Plotnikov (un garde blanc)

L'action du film se passe juste après la fin de guerre civile dans la taïga sibérienne. Les organes locaux du pouvoir soviétique décident de tracer une voie de chemin de fer à travers la taïga, voie qui connectera cette zone difficile d'accès aux centres culturels importants. La voie est particulièrement importante pour la population locale, des chasseurs toungouses/samoyèdes. Ils seront débarrassés de l'obligation de vendre les peaux chassées à

vil prix aux accapareurs-spéculateurs. La construction est dirigée par le communiste Lejzerov et son ami le paysan Egor. Egor est aimé de Man'sša, la fille de l'accapareur de fourrures et aubergiste. Les constructeurs doivent sans cesse surmonter de nouvelles difficultés : les accapareurs de fourrures nuisent aux travaux en organisant la vente d'alcool, en mettant le feu aux habitations des ouvriers. De chagrin, Egor se met à boire et commence à faire des esclandres. Man'sša le quitte. Lejzerov, gravement malade, achève la construction de la voie. Mourant, il confie à Egor, vers qui Man'sša est revenue, le soin de continuer sa tâche de métamorphose de la région encore plus loin. Sur la tombe de Lejzerov, le vieux Tougouse/Samoyède Njam-Njam cloue la peau du « prince des renards Xabu » qu'il a chassé toute sa vie.

Film non conservé

Le Tougouse de Khènytchar (Tungus s Xènyčara)

Titres alternatifs : *La Loi transgressée (Zakon, kotoryj byl naryšen)* ; *Deux lois (Dva zakona)*

Adaptation, 7 parties, 2 300 m, muet, N/B, Kino-Sibir' (Novosibirsk), 1929, sortie le 28 mars 1930

Scénario et réalisation : Manuël' Bol'sšincov ; image : A. Ažogin ; décor : A. Ivanov ; assistants réalisateurs : N. Pušmin, S. Perlov ; assistant opérateur : Mjasnikov ; consultant : Savel'ev.

Avec : Lazar' Lixačev (Kevebul' Kima, le chasseur), Polej Majul' (sa femme), Šikinikul' Kima

Le Tougouse Kevebul' Kima et sa femme Majnul' souffrent de la famine : l'hiver fut rude et la chasse malheureuse. Mais voilà qu'une nouvelle arrive dans la taïga : de grands chefs sont apparus et ont apporté avec eux une nouvelle et grande loi qui ne laisse plus les pauvres chasseurs tougouses mourir de faim. Kevebul' part à la recherche de ces gens. Les grands chefs sont en fait les membres d'une expédition du Comité du Nord. Il rentre au camp avec de la viande pour sa famille. Mais son père tombe malade. Le chamane n'arrive pas à le soigner. Ce sont les Russes du comité qui le soignent. Quand la faim revient, les grands chefs donne à Kevebul' un document qui lui donne le droit de confisquer le surplus de nourriture du magasin de Karabaš, l'accapareur de fourrures. Karabaš vole le document de Kevebul'. L'affaire est jugée par le tribunal de la base culturelle, composé entre autres du soviét

clanique. Mitja, du Comité du Nord, plaide pour Kevebul'. Karabaš s'enfuit, Kevebul' part à sa recherche et rentre au camp avec le document de la « grande loi ».

Film non conservé

Le Vengeur (Mstitel')

Drame, 7 parties, 2 100 m, muet, N/B, Soyuzkino (Leningrad), 1930, sortie le 27 mars 1931

Scénario : R. Mil'man, Boris Špis (sur une idée de M. Bol'sincov) ; réalisation : Boris Špis ; image : I. Tixomirov ; décor : E. Stolcova ; assistants réalisateur : R. Mil'man, V. Gubačev, C. Solovcov ; assistant opérateur : S. Bartaševič ; administration : N. Spesivcev ; consultant : I. Suslov

Avec : Vladimir Bojarin (le vengeur), Kirill Bojarin (Šekšeuł', le vieux Tougouse), V. Solovcov (l'instructeur), Ivan Ivigin (le chamane), clans Bajaki, Čamba, Kima, Kemo, Kiltyna (clans des Tougouses ayant participé au tournage)

La compagnie « Il'ja Čurilin et fils » est située au cœur de la forêt sibérienne. La compagnie achète à vil prix du bois aux tribus tougouses alentour. Un des employés du commerce rencontre le fils Čurilin dans les bois et, l'ayant dévalisé, le tue. Le corps du fils du commerçant est envoyé en ville. En ville, le cocher qui ramène le corps de Čurilin, un vieux tougouse, est arrêté et, suspecté de meurtre, enfermé en prison où il rencontre un révolutionnaire enfermé. Le vieux Tougouse, sa peine purgée, rentre dans sa taïga natale. Dans le tchoum du chamane, il raconte aux Tougouses tous les tourments qu'il a endurés et appelle les Tougouses à se soulever contre l'arbitraire des colonisateurs. Le chamane décide de donner un autre tour aux choses. Il ordonne à un complice de conduire secrètement un jeune garçon dans le tchoum le plus éloigné. Puis, le chamane explique aux Tougouses que le garçon est envoyé par les ancêtres et qu'il est destiné à les venger de toute oppression quand il sera grand. A nouveau les années passent. Le garçon grandit et devient un jeune homme fort : le Vengeur. Les Tougouses le conduisent en ville afin de punir et tuer Čurilin et, de ce fait, se libérer de son esclavage. En ville, le vengeur trouve l'ancienne maison de Čurilin dans laquelle se trouve désormais le revkom. Ne sachant rien de la révolution d'Octobre et prenant le secrétaire du revkom pour le commerçant Čurilin, le jeune homme tente de le tuer. Cependant, le tribunal prolétarien innocent le jeune Tougouse et décide de

l'éduquer. Un instructeur du revkom, plus tard rejoint par le Vengeur soviétisé, se rend dans la taïga afin de contribuer à la restructuration de la vie de la tribu sur de nouvelles bases. Après avoir démasqué le koulak tOUNGouse, le Vengeur est élu président du premier soviet de la tribu.

Film non conservé

Le Renard bleu (Goluboj pesec)

Drame, 6 parties, 1 625 m, muet, N/B, Vostokkino (Yalta), 1930, sortie le 1^{er} novembre 1930

Scénario : S. Bogatyrev ; réalisation : P. Malaxov ; image : F. Timofeev ; décor : V. Pokrovskij ; assistant réalisateur : S. Goroxov ; assistant opérateur : Z. Ter-Stepanov ; consultant : R. Mitusova (membre scientifique du musée Russe)

Avec : P. Kuznecov (Zinič, le riche éleveur de rennes), V. Stukačenko (son fils), Z. Bajazedskij (Kurek Jak, l'ami de Zinič), K. Xatanzej (le berger Kiril), A. Rokotov (Ivan Vasil'evič), V. Pušilov (Aleksej, le pauvre [*bednjak*]), M. Simakina (Orlova, travailleuse culturelle de la factorerie)

Les années 1920. Dans un des villages abandonnés au cœur de la taïga silencieuse de l'ASSR des Komis vit le koulak Zinič, propriétaire d'un énorme troupeau de rennes et accapareur de fourrures. Profitant de l'éloignement du village de la factorerie soviétique, il achète la fourrure à vil prix aux chasseurs, pratique l'usure avec eux, leur vendant trois fois le prix des marchandises avariées de son échoppe. Un peu de farine et quelques boîtes d'allumettes, voilà tout ce que reçoit de Zinič le chasseur Ivan Vasil'evič pour une précieuse peau de renard bleu. Pour cette même peau, le fils du koulak, Mixail, ayant rejoint la factorerie soviétique grâce à ses rennes, reçoit beaucoup d'argent. Le conducteur de rennes, le Nénètse Kiril, témoin du gain malhonnête du koulak et indigné, met au jour sa vraie nature face aux travailleurs de la factorerie. Sur le chemin du retour, Mixail tente d'assassiner Kiril. Mais le Nénètse est vivant et le koulak, ayant pris la fuite, est dévoré par les loups. Zinič accuse Kiril de la mort de son fils. Le Nénètse est arrêté et conduit au comité exécutif par les villageois. Ayant réussi à démontrer son innocence, Kiril revient avec des miliciens chargés d'enquêter sur les agissements criminels de Zinič. Le koulak est arrêté. Son troupeau de rennes ainsi que ses réserves de poudre et de munitions sont donnés à la coopérative du village qui unit les chasseurs et les éleveurs de rennes.

Celui qui a un renne pour monture (Olenyj vsadnik)

Fiction de vulgarisation scientifique, ? parties, muet, N/B, Sovkino, 1930, date de sortie inconnue

Scénario : A. Litvinov, V. Arsen'ev ; réalisation : A. Litvinov ; opérateur : P. Merčín ; consultant : K. Bauerman.

Avec : des Évènes du Kamtchatka.

« Les Lamoutes [Évènes] sont des nomades classique de la taïga et la toundra et sont les meilleurs chasseurs du monde de fourrure. Le renne n'est pas seulement pour eux un moyen de transport, sa chasse leur fournit la nourriture. Cependant, la nature ne leur fournit pas toujours avec tout le nécessaire en quantité suffisante pour vivre et les périodes continues de chasse réussie sont bien souvent entrecoupées de cruelles famines. Il faut ajouter à cela les hivers rigoureux où les tempêtes de neige se succèdent et empêchent toute communication entre les familles dispersées sur les vastes étendues de la taïga et la toundra du Nord-Est. La plus grande catastrophe est l'épizootie des rennes. Le scénario entier est construit sur cet arrière-plan. Afin de donner au film une forme de fiction de vulgarisation scientifique, une seule et même personne traverse le scénario. À travers elle, le spectateur voit tout le mode de vie lamoute, les coutumes, la chasse, le chamanisme, les fêtes des Lamoutes, la naissance et la mort d'une personne. Toute l'intrigue sera construite autour des nombreux moments individuels qui illustrent la vie des Lamoutes d'un point de vue ethnographique. Le film se termine par la foire, qui attire des Koriaks, des Lamoutes et même des Tchouktches et des Iakoutes. Lors de cette foire, des marchandises sont échangées, des mariages enregistrés et les unités sanitaires et vétérinaires travaillent. Des jeux sont également organisés, etc. C'est ici qu'a lieu le dénouement de l'intrigue sur laquelle est construit le film. Il va sans dire que le scénario est juste un canevas pour le film. Il est possible que l'expédition rencontre sur son chemin de nouveaux moments non moins intéressants de la vie des Lamoutes. Elle en tirera bien sûr profit pour les fixer sur pellicule, en gardant pour base l'intrigue générale du script²⁴⁹². »

²⁴⁹² A.A. Litvinov, V.K. Arsen'ev, Note d'intention du scénario, Zapiska k scenariju « Olenyj vsadnik /Lamut/ », (sans date). GASO R-2581/1/124/1. Reproduit dans Ivan Golovněv, *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg*, op. cit., p. 181.

Film non conservé

Igdenbou (Igdenbu)

Titre alternatif : *Zoundoukaï (Zundukaj)*

Drame, 6 parties, 1 970 m, muet, N/B, Vostokkino, 1930, sortie le 16 octobre 1930

Scénario : S. Vitkin, A. Bek-Nazarov ; réalisation : Amo Bek-Nazarov ; co-réalisateur : G. Braginskij ; image : G. Bljum ; décor : V. Komardenkov ; assistant réalisateur : V. Vendi ; assistant réalisateur : G. Deninzon ; consultant : V. Gajdek (ou Gajduk)

Avec : Li Jun-šen (Igdenbu, le chasseur), le chamane du campement Najxin (ou Najxen) (le chamane), le charpentier du campement Torgon (le Chinois Ja-Ši-Jan), un chasseur golde du campement Daerga (le père d'Igdenbu), Valentina Ten (Naojja ou Mooja)

1923. Un marchand chinois et son aide russe se rendent dans un village de chasseurs nanaï. Spéculant sur l'arriération des habitants du campement, ils obtiennent d'eux des fourrures par un troc inégal. Ceux qui n'ont pas assez de peaux pour l'échange tombent sous le joug du koulak, obligés qu'ils sont de payer leur dette en automne après la saison de la pêche. Une catastrophe naturelle — une inondation — prive beaucoup de famille, dont celle du jeune chasseur Igdenbu, de la possibilité de rembourser leurs dettes au koulak. A l'incitation du chamane, le koulak emporte la femme d'Igdenbu : Mooja. Arrivé non loin, un détachement de l'Armée rouge la libère et l'emmène à la ville la plus proche. Igdenbu, de retour de la chasse et apprenant l'enlèvement de sa femme, se rend chez le chamane. Dans un accès de colère, Igdenbu brise les figurines et les idoles qui se trouvent dans son logis. La population du village, mourant de faim, envoie Igdenbu en ville pour demander de l'aide aux Rouges. Ayant retrouvé Mooja en ville, Igdenbu rentre au village dans un bateau à moteur qui apporte des vivres au campement.

Le Feu (Ogon')

Titre alternatif : *Le feu de camp de la lointaine rivière (Koster s dalekoj reki)*

Drame, 7 parties, 1 986 m, muet, N/B, Sojuzkino (Leningrad), 1930, sortie le 24 juin 1931

Scénario : I. Prut ; réalisation : Mark Donskoj ; image : Ju. Utexin ; décor : E. Xiger

Avec : V. Čumačenko (Aza), P. Naumov (le chef), L. Vladimirova (la jeune femme), È. Gal' (l'accapareur de fourrures) et des autochtones du campement Sakoči-Aljan

Dans le campement éloigné de Sakoči-Aljan sur la rivière Anjuj, encore pas inscrit sur les cartes, la tribu des Goldes (Nanaïs) conserve les croyances païennes. A l'approche de la nuit, la population éteint les feux de camp. Ainsi ordonne la loi du chef de la tribu. Seul un feu brûle nuit et jour : celui du chef. En échange des précieuses peaux, chaque matin, les membres de la tribu reçoivent du chef des tisons rougeoyants. C'est l'adolescent Aza, le serviteur du chef, qui entretient le feu de l'« âtre saint ». Un jour que le père d'Aza, un chasseur pauvre [*bednjak*], emporte un tison sans le payer, Aza le dénonce au « vicaire du grand esprit ». Le chef sévit contre celui qui a transgressé la loi. Mais quelque temps après la mort de son père, torturé par le chef, Aza va dans les bois à la recherche de bois sec pour le feu. Il est témoin par hasard de l'échange entre le chef et un inconnu : contre des peaux, le chef reçoit de la vodka, du sel et des allumettes. Ayant découvert que le voyage du chef avec les cadeaux aux « grand esprit » n'était qu'une tromperie, Aza fait ses adieux à sa sœur et quitte la tribu. Quelques années plus tard, Aza rentre au campement, dénonce le chef et distribue des allumettes aux Goldes (Nanaïs). Aza leur parle du pouvoir soviétique et organise un soviet clanique dans la tribu.

Film non conservé

Ming (Ming)

Film pour enfants, 5 parties, 1 550 m, muet, N/B, Sojuzkino (section sibérienne), 1932, date de sortie inconnue

Réalisation : M. Černov. Scénario : L. Gol'denvejzer. Opérateur : A. Emel'janov

Avec : des habitants locaux de nationalité tofalar.

Les Tofalars sont une petite tribu dans la rude taïga des monts Sajan. Avant la révolution, opprimés par les fonctionnaires du Tsar, dépouillés par les koulaks et les chamanes, les Tofalars disparaissaient rapidement. Il n'en restait que 416 à l'avènement du pouvoir soviétique. Mais, depuis ce moment, leur vie a brutalement changé. Leurs yourtes de feutre ont été remplacées par des isbas. De nombreux Tofalars sont devenus étudiants à l'université. L'un d'entre eux, Tulaev, a étudié à la faculté d'élevage d'animaux à fourrures. L'évelage universitaire réclame une zibeline. Tulaev se rend dans son village natal en compagnie de son professeur. Là, ils promettent aux enfants un récepteur radio en échange de la capture d'une

zibeline. Les enfants volent alors la zibeline d'un chasseur, animal de compagnie répondant au surnom de Ming. Mais leur tour est découvert. Voulant se racheter, les enfants organisent une chasse collective à la zibeline. La bête est attrapée et envoyée à l'élevage universitaire. En cadeau, les enfants reçoivent la radio dont ils rêvaient depuis longtemps.

Film non conservé

Djou (Džou)

Titre alternatif : *Le Fils du maître de la terre (Syn xozjana zemli)*

Drame, 6 parties, 1 740 m, muet, N/B, Moskinokombinat, 1934, sortie le 19 avril 1934

Réalisation : A. Litvinov ; scénario : T. Sěmuškin (non crédité) ; image : A. Solodkov ; assistant réalisateur : Ju. Smirnickij ; assistant opérateur : A. Levitan ; aide réalisateur : V. Tar'janyx [ou Tar'janyk] ; directeur de l'expédition : F. Jakimov

Avec : Džan Fun-tyň [ou Džan Fun-tun] (Džou), V. Plotkinov (Vil'jam, le missionnaire, l'agent de la compagnie de fourrures – second rôle : Karaugè, le chamane), I. Bykov (l'aide du missionnaire), Jun Žao-čin [ou Jun Šao-čin] (Èjpynga, la servante du missionnaire)

A trois miles des côtes soviétiques, sur une des îles de l'océan Glacial se trouve un village tchouktche. Sur l'île, un Américain, accapareur de fourrures et ancien missionnaire, régné sans partage. La dignité du prêtre ne l'empêche pas de voler les chasseurs tchouktches. Le sort des Tchouktches est la faim. C'est la faim qui emporte la femme du Tchouktche Džou, laissant un nourrisson. La servante et concubine du missionnaire, Èjpynga, qui vient de perdre son enfant, devient la nourrice du fils de Džou. Fou de rage, l'Américain ne distribue plus aucun vivres à Džou et à Èjpynga, pas même les misérables miettes qu'il octroyait autrefois. Džou, avec la nouvelle mère de son enfant, décide de partir pour la Grande Terre à la recherche du riche et heureux pays de « Kal'xo ». Èjpynga meurt en route. Džou et son fils atteignent la terre soviétique, le « merveilleux Kal'xo », où les Tchoutches travaillent librement au kolkhoze.

Film non conservé

Je veux vivre (Xoču žit')

Drame, 5 parties, 1 150 m, muet, N/B, Moskinokombinat, 1934, sortie le 31 octobre 1934

Scénario : G. Pavljučenko, A. Litvinov, Ju. Smirnickij ; réalisation : A. Litvinov ; image : A. Solodkov

Avec : V. Plotkinov (Teul'), I. Bykov (Andrej, le coopérateur), Èlip (Attyn, un berger), V. Tar'janyk [ou Tar'janyx] (Ryšuk, le vétérinaire de la base culturelle), Džan Fun-tyň [ou Džan Fun-tyň] (Kutuvija, le fils d'Attyn), Jun Šao-čin [ou Jun Žao-čin] (Čejvuna, le fille adoptive de Teul'), Memel' (Nutaj, secrétaire du kolkhoze)

Un campement lointain sur la presqu'île des Tchouktches. Ses membres, qui viennent de fonder un artel d'élevage de rennes, apprennent avec indignation que le koulak local, Teul', laisse intentionnellement s'approcher du kolkhoze un troupeau de rennes infectés d'une grave maladie. Les kolkhoziens organisent un tribunal pour juger le koulak malfaisant. Cependant, Teul' ne se calme pas : il empoisonne le troupeau de chiens du kolkhoze. Les rennes se dispersent dans la toundra. A grand-peine, les bergers de l'artel réussissent quand même à sauver le troupeau de la mort.

Film non conservé

La Fille du Kamtchatka (Devuška s Kamčatki)

Aventures, 8 parties, 1 938 m, sonore, N/B, Mosfil'm, 1936, sortie le 29 avril 1937

Scénario : M. Dubson ; réalisation : A. Litvinov ; image : V. Serebrjanikov, B. Petrov ; décor : M. Tiunov ; compositeur : L. Švarc ; son : A. Rjabov ; ingénieur du son : E. Kaškevič ; paroles des chansons : A. Gatov ; chef d'orchestre : D. Gofman

Avec : Z. Zaroni (Nataša, l'ingénieure), N. Xrjaščikov (Rožnov, le responsable de l'expédition), I. Judin (Ivan Ivanovič), A. Safrošin (Perebijnos, le cuisinier), M. Viktorov (Kirik, le guide), V. Medovik (Marija, sa fiancée), M. Jarockaja (la mère de Marija)

Nataša, originaire du Kamtchatka, une fois ses études terminées, rentre dans sa région natale. Elle est envoyée dans le groupe de géologues de l'ingénieur Rožnov. Elle y retrouve son ami et amour d'enfance, Kirik, devenu le guide de l'expédition. L'ingénieur Rožnov décide d'entreprendre un voyage dans le sud du Kamtchatka où devrait se trouver du pétrole. En chemin, l'expédition rencontre un volcan en activité. Au moment de l'éruption, tout le

matériel de l'expédition est détruit et leurs chevaux s'enfuient. La situation de l'expédition est catastrophique. Kirik abandonne l'expédition car Nataša refuse de l'épouser. La neige commence à tomber et le kolkhoze le plus proche est à 200 km. Nataša, sans prévenir ses camarades, part chercher de l'aide au kolkhoze. Les trois membres restants du groupe géologique décident de se diriger vers le Sud. La neige abondante les oblige bientôt à s'arrêter. Pendant ce temps, Nataša rejoint le kolkhoze. La tempête se lève. Les kolkhoziens, dont Kirik, se lancent à la rescousse de l'expédition. Quand Nataša et les kolkhoziens arrivent au campement des géologues, Rožnov leur annonce avec joie qu'il a découvert du pétrole.

Gajči (Gajči)

Aventures, 8 parties, 1 938 m, sonore, N/B, Sojuzdetfil'm, 1938, sortie le 13 octobre 1938

Scénario : V. Moskalevič ; réalisation : V. Šnejderov ; image : N. Prozorovskij ; décor : K. Genningson ; compositeur : Z. Fel'dman ; son : A. Mašistov ; assistants réalisateur : M. Pjarn, K. Al'perova ; montage : M. Usol'ceva

Avec : È. Mandžiev (Gajči), G. Subbotin (Sapov, l'ingénieur), V. Tret'jakov (Petrov, l'inspecteur), Ju. Caj (Nan, l'institutrice), V. Tolgaev (Oloni, le guide), Ju. Fej-Bustrem (Toli)

Une expédition scientifique commence son hivernage dans la taïga. Les résultats du travail estival revêtent une grande importance pour la défense nationale et doivent être rapidement acheminés à Moscou. Le matériel chiffré est envoyé avec l'ingénieur Sapov. C'est l'ancien partisan Oloni, un Nanaï, guide chevronné, qui l'accompagne au lieu d'atterrissage de l'avion. En chemin, l'inspecteur Petrov, qui contrôle les expéditions géologiques, se présente de manière inattendue à Sapov. En réalité, Petrov est l'ancien garde blanc Janyga désormais à la solde des services secrets japonais. Le but du saboteur est de s'emparer des documents secrets et de s'enfuir à bord de l'avion vers l'étranger. Il assassine Oloni qui risque de le reconnaître. Janyga, accompagné de Sapov et du fils d'Oloni, le pionnier Gajči, qu'il a recruté, se rend au lieu d'atterrissage de l'avion. Ayant surpris une conversation entre Janyga et Sapov, Gajči est convaincu que ses compagnons de voyage sont des ennemis du peuple soviétique. Le garçon court au campement et soulève les Nanaïs. Gajči retient l'avion juste avant le décollage. Les garde-frontière, arrivés à temps, arrêtent les ennemis.

Les Romantiques (Romantiki)

Cinérécit (*kinopovest'*), 8 parties, 1 894 m, sonore, N/B, Sojuzdetfil'm, 1941, sortie le 26 décembre 1941

Scénario : T. Semuškin, F. Knorre ; réalisation : Mark Donskoj ; image : B. Monastyrskij ; décor : L. Blatova, I. Baxmet'ev ; compositeur : L. Švarc ; son : E. Nesterov, V. Dmitriev ; second réalisateur : R. Perel'shtejn ; assistant réalisateur : I. Žigalko ; aides réalisateur : Z. Danilova, A. Fedorovič ; seconds opérateurs : S. Šop, M. Šmulevič ; assistant opérateur : A. Nikolaev ; assistant son : B. Pekker ; producteur exécutif : S. Černin ; administration : A. Pančuk, M. Rodin

Avec : D. Sagal (Kuznecov, le responsable de la base culturelle), I. Fedotova (Tat'jana Petrovna, l'institutrice), V. Vladislavskij (Ivan Pavlovič, le médecin), L. Sverdlin (Tukaj), A. Markina (Tin'-Tin'), M. Trojanovskij (le chamane), I. Maksimov-Koškinskij (Ul'xvyrgin), Van Ten-tau (Ljatuge), Vitja Upxonov (Targaj), Borja Van-fu (Matlju)

Durant les premières années de la construction soviétique, les Tchouktches refusent d'utiliser l'hôpital et l'école de la base culturelle. Le responsable de la base, Kuznecov, et l'institutrice, Tat'jana Petrovna, partent à leur rencontre et ont de longues discussions avec les habitants à propos du pouvoir soviétique, de la nécessité de construire une vie différente et de l'obligation d'instruire les enfants. Le travail de propagande auprès de la population finit par donner des résultats positifs. Les Tchouktches amènent leurs enfants à l'école. Cependant, la mort d'un enfant, mal soigné par le chamane, entraîne le retrait de tous les élèves par leurs parents. Mais les enfants souhaitent retourner à l'école. Le sauvetage de la vieille Panaj par le médecin de la base convainc les Tchouktches de renvoyer leurs enfants. Des années plus tard, à la place de la base culturelle s'élève une ville et les anciens élèves sont médecins, institutrices ou pilotes.

Alitet s'en va dans les montagnes (Alitet uxodit v gory)

Titres alternatifs : *Mister Tomson uezžaet v Ameriku/ Mister Tomson bežit v Ameriku (Mister Thompson s'enfuit en Amérique) ; Zakon bol'soj zemli (La Loi de la grande terre)*

Adaptation, 10 parties, 2 759 m, sonore, N/B, studio Gor'kij, 1949, sortie le 10 avril 1950

Scénario : T. Semuškin (non crédités: V. Katinov, N. Korvarskij) ; réalisation : Mark Donskoj ; image : S. Urusevskij ; décor : D. Vinickij, P. Paškevič ; compositeur : L. Švarc ;

son : S. Jurcev ; second réalisateur : R. Perel'shtejn ; costume : K. Urbetis ; effets spéciaux : L. Sazonov ; chef d'orchestre : G. Gamburg ; producteur exécutif : V. Čajka

Avec : A. Abrikosov (Los' Nikita Sergeevič), L. Sverdlin (Alitet), B. Tenin (Tomson), Ju. Leonidov (Frènk), L. Turkin (Andrej Žukov), M. Ryskulov (Vaal'), K. Kožebekov (Aje), N. Džanturin (Tumatuge), Z. Zaroni (Rul'tyna), G. Ismailova (Tygrena), B. Saraliev (Jarak), I. Maksimov-Koškinskij (le chamane)

Le premier navire soviétique amène le délégué du *revkom* du Kamtchatka Los' et l'ethnographe Žukov en Tchoukotka. Ils se dirigent vers le village tchouktche de Loren. Leur difficile trajet dure plus de deux mois. Près du village, ils sauvent la vie du chasseur tchouktche, Aje, aux prises avec un loup. La nouvelle de l'arrivée des Russes se répand rapidement sur la côte. Surmontant l'opposition de l'accapareur états-unien, Tomson, et du riche koulak local, Alitet, Los' et Žukov établissent des règles de commerce justes et rassemblent autour d'eux les chasseurs pauvres [*bednjak*]. Tomson et son fils Frènk, arrivé entre-temps, fuient la Tchoukotka. Alitet, abandonné, quitte le village. Au printemps, un navire soviétique débarque sur la côte afin d'aider les Tchouktches à construire une vie nouvelle sur une terre soviétique.

Sentiers dangereux (Opasnye tropy)

Aventures, 7 parties, 1 726 m, sonore, couleurs, Mosfil'm, 1954, sortie le 3 février 1955

Scénario : G. Mdivani ; réalisation : Aleksandr et Evgenij Alekseevy ; image : B. Volček ; décor : A. Frejdin, B. Čeboratev ; compositeur : I. Morozov ; son : A. Rjabov ; assistant réalisateur : F. Solujanov ; assistant opérateur : S. Xižnjak ; maquillage : M. Čigirev ; effets spéciaux : K. Petričenko, V. Alekseeva, I. Gordienko ; montage : L. Pečieva ; chef d'orchestre : S. Saxarov ; paroles des chansons : A. Sofronov ; consultant scientifique : professeur P. Petriščeva ; dresseur : B. Èder ; producteur exécutif : G. Kuznecov

Avec : G. Kolofidin (Maksim Žoludev), T. Muxina (Ul'jana Vasil'evna), V. Družnikov (Vasilij Žoludev), A. Kuznecov (Nikolaj Žoludev), V. Vsevolodov (Pomazov), L. Zaeva-Judina (Galina), I. Boronov (Vorob'ev), F. Saxirov (Mionu), R. Makagonova (Ljuda), A. Dobronravov (Zajcev), B. Šuxmin (grand-père Arxip), M. Trojanovskij (Innokentij), N. Bogoljubov, V. Emel'janov, M. Majorov, N. Aparin, A. Alekseev, A. Oloncev, V. Tiunova

Pour la troisième année, une expédition avec à sa tête le célèbre microbiologiste, le professeur Pomazov, travaille dans la taïga de l'Oussouri. Les scientifiques soviétiques cherchent l'agent pathogène d'une grave maladie contagieuse qui sévit particulièrement dans cette région. Le travail du professeur Pomazov, rapidement mené à son terme avec succès, revêt une importance capitale pour le gouvernement, car, bientôt au cœur de la taïga profonde, doit débiter un important chantier de construction. Dans le village où se trouve le laboratoire de l'expédition pénètre un agent des services secrets étrangers qui s'est préalablement procuré les papiers du zoologue Majborod qu'il a tué. Accomplissant sa tâche d'espion, l'ennemi tente de détruire les fruits du travail de nombreuses années du professeur Pomazov et de son expédition. L'espion répand du poison dans la nourriture des lapins de laboratoire, ouvre la cage du tigre capturé par les chasseurs de la taïga et qui se trouve dans la cour du laboratoire et enfin met le feu au laboratoire. Mais le saboteur acharné et expérimenté ne parvient pas à tromper le peuple soviétique. L'ennemi est découvert par le jeune scientifique Vasilij Žoludev. Démasqué, l'espion tente de s'enfuir à travers la taïga, mais, grâce à l'aide des chasseurs locaux, les travailleurs de l'organe de sécurité nationale arrêtent l'ennemi. L'expédition du professeur Pomazov peut mener son travail à bonne fin.

Dersou Ouzala (Dersu Uzala)

Adaptation, 8 parties, 2 355 m, sonore, couleurs, Mosnaučfil'm, 1961, sortie le 21 octobre 1961

Scénario : I. Bolgarin ; réalisation : Agasi Babajan ; image : A. Kaznin ; décor : G. Rožalin ; compositeur : M. Paruxaladze ; son : K. Bek-Nazarov ; assistant réalisateur : A. Žadan ; assistants opérateur : A. Zil'bernik, Ju. Razumov ; maquillage : V. Kočanovskij ; consultant : professeur N. Kabanov ; chef d'orchestre : V. Smirnov ; rédacteur : G. Kemarskaja ; producteur exécutif : N. Makarov

Avec : A. Šestakov (V. K. Arsen'ev), K. Džakibaev (Dersu Uzala), N. Gladkov, L. Lobov (des cosaques), A. Baranov, S. Grigor'ev, A. Evtifeev (des tirailleurs), M. Medvedev, N. Ljubeškin, N. Krjaščikov, A. Končuga

Printemps 1908, Vladimir Klavdievič Arsen'ev apprend la découverte dans la taïga du corps assassiné d'un homme sur lequel on a retrouvé sa carte de visite. L'homme en question, le Golde Dersu Uzala, était le guide du détachement d'Arsen'ev quand l'explorateur parcourait la taïga de l'Oussouri vers l'océan. La taïga était la maison natale du vieux chasseur qui en

parlait couramment la langue. Il retrouvait son chemin par des traces à peine visibles, pouvait discerner la proximité d'une fanza de chasseur et devinait qu'un combat de cerf de Sibérie avait eu lieu ou bien qu'un chevrotin avait combattu une zibeline. Humanisant la nature et les bêtes, il parlait avec le tigre. Honnête, Dersu Uzala sauvait le chevreuil capturé par des braconniers et démasquait le voleur qui s'emparait des prises d'un autre. Il a aidé Arsen'ev à trouver la racine de ginseng ainsi que du charbon dans la taïga, l'a sauvé d'une forêt en feu, a partagé les difficultés d'une traversée en hiver avec le détachement. En quittant son guide sur la côte, Arsen'ev se promet de parler de Dersu Uzala au monde.

Le Chien sauvage dingo (Dikaja sobaka Dingo)

Adaptation, 10 parties, 2 692 m, sonore, couleurs, Lenfil'm, 1962, sortie le 12 octobre 1962

Scénario : A. Grebnev ; réalisation : Julij Karasik ; image : B. Fastovič ; décor : V. Volin, A. Veksler ; compositeur : I. Švarc ; son : B. Xutorjanskij ; assistant réalisateur : I. Menaker ; assistant opérateur : A. Sysoev, V. Ponomarev ; montage : S. Gorakova ; costumes : V. Raxmatullina ; décors : E. Jakuba ; maquillage : A. Bufetova ; effets spéciaux : A. Zazulin, M. Krotkin ; rédacteur : S. Ponomarenko ; chef d'orchestre : A. Jansons ; producteurs exécutifs : I. Gol'din, G. Xoxlov

Avec : G. Pol'skix (Tanja), V. Osobik (Kolja), T. Umurzakov (Fil'ka), A. Podionova (Ženja), I. Kondrat'eva, N. Timofeev, I. Padčenko, T. Loginova, A. Pavlyčeva, V. Koževnikov, V. Timofeev, V. Kurkov, N. Makarova, Lim-Su

Tanja a un caractère vif et n'en fait qu'à sa guise. Personne ne peut prévoir ses réactions. Elle prend telle décision, puis revient dessus et fait l'inverse. On la surnomme le « chien sauvage dingo ». De retour chez elle après les vacances d'été, elle apprend que son père, qui a quitté sa famille et est parti à Moscou il y a longtemps déjà, alors qu'elle était encore une petite fille, revient dans la petite ville. On l'a envoyé travailler dans ce petit lieu-dit côtier et il est venu avec sa nouvelle épouse et son beau-fils Kolja. Tanja décide de ne pas le rencontrer à la descente du bateau, en dépit des demandes de sa mère. Elle y va finalement et emmène un bouquet de fleurs avec elle. Mais son père, qui ne la reconnaît pas, ne la remarque pas. Kolja étudie dans la même classe que Tanja. Et elle en tombe amoureuse. Il lui semble que Kolja se comporte avec elle avec indifférence et elle s'en veut à cause de cela, agit avec impertinence, tente constamment de le blesser et de l'offenser. C'est seulement son ami d'enfance, le Nanai Fil'ka, qui comprend ce qui lui arrive. Il est très triste car il aime Tanja depuis longtemps.

Pour le nouvel an, Kolja offre un aquarium à Tanja, qu'elle refuse. Le jour suivant, Kolja se casse la jambe à la patinoire. Une tempête commence. Tanja va chercher le traîneau à chiens de Fil'ka mais, au lieu de le ramener directement à la maison, elle l'emmène faire du traîneau sur la côte. Soudain, le traîneau se renverse et Tanja a le plus grand mal à ramener Kolja à la maison. Vient le printemps. Les choses vont de plus en plus mal pour Tanja, persuadée que Kolja ne l'aime pas. Le premier amour la rend malheureuse et, en même temps, lui fait comprendre sa mère pour la première fois. Désormais, Tanja est convaincue que sa mère aime encore son père et, à cause de cela, continue à faire des efforts pour être attirante. Les larmes aux yeux, Tanja parvient à convaincre sa mère de quitter la ville. Elles décident que c'est la meilleure solution. Kolja comprend alors qu'il aime Tanja mais il est trop tard.

Le Chef de la Tchoukotka (Načal'nik Čukotki)

Comédie, 9 parties, 2 497 m, sonore, N/B, Lenfil'm, 1966, sortie le 21 avril 1967

Scénario : V. Valuckij, V. Viktorov ; réalisation : Vitalij Mel'nikov ; image : È. Rozovskij ; décor : M. Gauxman-Sverdlov, L. Smelova ; compositeur : N. Simonjan ; son : L. Val'ter ; assistants réalisateur : L. Maxtin , V. Kravčenko, G. Močalov ; opérateurs : M. Avrutin, V. Vasil'ev ; costumes : A. Kompaneec ; maquillage : V. Gorjunov ; montage : È. Šejneman ; assistant opérateur : V. Tupycin ; assistante montage : G. Kornilova ; effets spéciaux : A. Zav'jalov, G. Senotov, B. Mixailov, E. Vladimirov ; rédacteur : A. Bessmertnyj ; producteur exécutif : M. Truxina

Avec : M. Kononov (Aleksej, le chef de la Tchoukotka), A. Gribov (Timofej Ivanov Xramov), G. Danzanov (Vukvutagin ou Vovka), N. Volkov (mister Stenson), I. Konopackij, A. Abramov, Tito Romalio, A. Koževnikov, S. Krylov, S. Golubev, N. Kuz'min (les nôtres), K. Adaševskij, M. Vasil'ev, A. Korol'evič, G. Kurovskij, O. Lind, P. Pankov, (les contre-révolutionnaires de l'intérieur), P. Vinnik, A. Zaxarov, Lim Su (les contre-révolutionnaires de l'extérieur), A. Arečajvun, N. Appa, I. Aimetčergin, L. Daugarova, N. Liljajnin, Ju. Enok, Ju. Kočetagin, M. Takakava, E. Rul'tyneut, N. Rul'tytegina, I. Omruv'e, D. Korov'e, N. Bulit, A. Te (les citoyens de Tchoukotka)

L'action de cette comédie se passe pendant les premières du pouvoir soviétique en Tchoukotka. Le jeune secrétaire du *revkom* Aleksej, par le fruit du hasard, se trouve obligé d'accepter la responsabilité de « chef » de la Tchoukotka. Ayant appris du fonctionnaire local, le représentant de l'ancien régime Xramov, les règles d'un commerce honnête, il impose des

taxes justes sur la vente des fourrures aux marchands américains et japonais. Il amasse bientôt un million de dollars avec lequel il rêve de construire des usines, un chemin de fer, un planétarium, etc., en Tchoukotka. Cependant, il est attaqué par des Blancs toujours en activité. Se cachant de l'ennemi et sauvant le million, il s'enfuit avec Xramov et les deux compères se retrouvent en Amérique. Après un tour du monde complet, Aliocha finit par remettre l'argent rassemblé en Tchoukotka au gouvernement de Petrograd avant de repartir pour la Tchoukotka.

L'Ami de Tymantcha (Drug Tymanči)

Titre alternatif : *Mon ami Tymancha (Moj drug Tymanči)*

Fiction, 7 parties, 2 014 m, sonore, couleurs, unité de création télévisuelle Èkran, 1970, première diffusion le 5 juin 1970

Scénario : A. Bezuglov, A. Nitočkin ; réalisation : Anatolij Nitočkin ; image : T. Zel'ma ; décor : B. Noskov, P. Prorokov ; compositeur : G. Firtič ; son : V. Azarovskij ; montage : T. Ivanova ; costumes : L. Podduvalova ; maquillage : T. Klimanova ; assistants opérateur : A. Pankratov, I. Saffronov ; consultant : N. Salatkina ; dresseurs : L. et A. Komissarov ; rédacteur : N. Privalova ; producteur exécutif : R. Fedina ; avec la voix de V. Leont'eva

Avec : S. Barbasënok (Tymanča), V. Syngalae (son père), Z. Pikunova (sa mère), A. Xromov (Gukčanka), V. Kaplin (le méchant garçon), A. Branat, A. Voronin, Ja. Mežanc, V. Salatkin, A. Mizenin, N. Kaplin, V. Mukta, V. Suprjaga, K. Kušnikova

Le petit Évenk Tymanča est devenu ami avec un louveteau qu'il a baptisé Ajavrik et que lui a offert son père. La domestication est difficile. Mais les deux sont vite inséparables. Cependant, les habitants du village, petits et grands, exigent que celui-ci soit expulsé dans la taïga. Après plusieurs incidents, le père de Tymanča se résoud à l'abattre. Au dernier moment, toutefois, il n'y parvient pas et laisse le loup s'enfuir. Trois années passent, alors qu'il est seul dans la nature, Tymanča est attaqué par une meute de loups. Ajavrik vient à son secours et se fait tuer pour sauver son ami.

Les Plus Beaux Bateaux (Samye krasivye korabli)

Fiction, 15 parties (8 + 7), 4 052 m, sonore, couleurs, unité de création télévisuelle Èkran, 1972, première diffusion le 6 janvier 1973

Scénario : Ju. Rytxeu, A. Nitočkin ; réalisation : Anatolij Nitočkin ; image : T. Zel'ma ; décor : O. Perederyj ; compositeur : G. Firtič ; son : O. Solomonov ; montage : G. Vladimirovskaja ; rédacteur : N. Fomina ; producteur exécutif : R. Fedina

Avec : K. Kasymžanov (Vèkèt), Ju. Koni (Vajke), Ju. Rytxeu (Mren), A. Umurzakova (Tuar), Ju. Nazarov (le secrétaire du raïkom), O. Rytxèu

Vèkèt, jeune Tchouktche, termine sa scolarité en Tchoukotka. À la surprise de tout son entourage, Vèkèt ne souhaite pas partir faire de brillantes études dans une mégapole soviétique : il veut rester en Tchoukotka et devenir éleveur de rennes. Pour ce faire, il se rapproche de son oncle, resté vivre dans la iarangue, et se fait embaucher dans une brigade d'éleveurs. Il rencontre Vaïke, jeune étudiante estonienne en arts plastiques venue en Tchoukotka pour réaliser des tableaux. Ils tombent amoureux. Quand Vaïke est rappelée à Leningrad, Vèkèt la rejoint. Mais, une fois sur place, il découvre qu'il ne peut vivre ailleurs qu'en Tchoukotka.

Dersou Ouzala (Dersu Uzala)

Aventures, 15 parties (8 + 7), 3 947 m (4 952 m en grand format), sonore, couleurs, Mosfil'm et Atelier 41 (Japon), 1975, sortie le 5 janvier 1976

Scénario : A. Kurosawa, Ju. Nagibin ; réalisation : Akira Kurosawa ; image : A. Nakai, Ju. Gantman, F. Dobronravov ; décor : Ju. Rakša, Ju. Usanov, M. Civevadze ; compositeur : I. Švarc ; son : O. Burkova ; assistants réalisateur : V. Vasil'ev, T. Nogami, A. Brodskij, E. Gal'kovcaja, O. Evplanova, V. Maksakov, N. Minosima ; opérateurs : A. Bondarenko, V. Semin, N. Jablonovskij ; costumes : T. Ličmanova ; maquillage : V. Bolotnikov ; montage : V. Stepanova ; assistants opérateur : Ju. Bolodin, E. Evmina, È. Šamov, K. Marui ; effets spéciaux : G. Ajzenberg, Ju. Čekmarev ; lumière : V. Skljarov ; photographe : Ju. Rod'kin ; consultant : I. Gurvič ; dresseur : V. et M. Zapašnyj, L. Danilevič, O. Olenin ; traducteur : L. Koršikov ; rédacteur : G. Bogolebov ; chef d'orchestre : V. Kordanija ; rédacteur musical : M. Blank ; producteurs exécutifs : E. Matcuè, K. Agadžanov

Avec : M. Munzuk (Dersu Uzala), Ju. Solomin (Arsen'ev), V. Kremena (Turtygin), A. Pjatkov (Olent'ev), S. Danil'čenko (Anna), Dima Koršov (Vova), S. Čokmorov (Čžan-Bao),

M. Byčkov, V. Xrulev, V. Lastočkin, S. Mar'in, I. Syxra, V. Sergijakov, Ja. Jakobson, V. Xlestov, G. Polunin, V. Koldi, M. Tetov, S. Sinjavskij, V. Sverba, V. Ignatov (le détachement d'Arsen'ev), D. Netrebin, S. Zajcev, N. Volkov, V. Kir'janov, Cun-Di-Go, Z. Mademilova, A. Ėrдыšev, V. Prixod'ko

1^{er} épisode

1902. Le petit détachement de Vladimir Arsen'ev avance dans la taïga de l'Oussouri. Le détachement rencontre un homme de la forêt : le Nanaï Dersu Uzala. Dersu a passé toute sa vie dans la taïga dont il connaît parfaitement les secrets tout comme les habitudes des bêtes et les us et coutumes des habitants autochtones. A la demande d'Arsen'ev, Dersu devient son guide. Découvrant une cabane d'écorces dans la taïga, le guide en répare le toit et demande à Arsen'ev d'y laisser riz, sel et allumettes afin d'aider un homme que, peut-être, il ne rencontrera jamais. Près du lac Xanka, la débrouillardise du très expérimenté Dersu sauve la vie d'Arsen'ev ainsi que la sienne d'un danger mortel.

2^e épisode

Cinq ans plus tard, Arsen'ev retourne explorer la région de l'Oussouri. Dersu accepte à nouveau d'être son guide. Après avoir tiré sur un tigre, il devient maussade et irascible : il craint les représailles de l'esprit de la forêt, Kan'ga, que les Nanaïs vénèrent. Peu de temps après, Dersu voit sa vue baisser. Après bien des discussions, il accepte de partir pour la ville avec Arsen'ev. Cependant, la vie citadine n'est pas faite pour l'homme de la forêt. Il repart dans ses collines. Bientôt, Arsen'ev apprend la mort de Dersu, tué dans la taïga par un criminel inconnu.

L'Esprit maléfique de Iambouï (Zloj dux Jambuja)

Drame, 10 parties, 2 582 m, sonore, couleurs, studio central de films pour l'enfance et la jeunesse Gor'kij, 1978, sortie le 2 janvier 1979

Scénario et réalisation : Boris Buneev ; image : A. Garibjan, A. Kriško, N. Pučkov ; décor : O. Bednova ; compositeur : E. Gevorgjan ; son : V. Kipa ; assistants réalisateur : Ė. Lukšajtis, K. Bokoev ; décor : F. Rodstockij ; costumes : N. Ermilova ; maquillage : V. Graždankina ; montage : S. Frolenko ; assistant opérateur : E. Men'šikov ; effets spéciaux : G. Nikitin, G. Cybin ; lumière : V. Borzov ; consultants : G. Muradov, S. Nikolaenko, P. Smelov ; rédacteur : V. Suxorebryj ; chef d'orchestre : M. Nersesjan ; producteur exécutif : N. Neživov

Avec : Ju. Zaborovskij (le responsable de l'expédition géodésique), O. Enzak (Langara), R. Ešonov (Kararbax), F. Sergeev (Pavel), V. Kruglov (Cibyn), A. Kavalero (Stepan), N. Kuvačenok (Il'ja), P. Dmitriev (Dolbači), Z. Pikynova (Sulakinan), S. Drozdov, V. Men'sikov, V. Zimin, P. Smelov, Jura Maksimov et les éleveurs de rennes évenkes du sovkhoe « Zolotinka » de la région de Nerjungrij, ASSR de Yakoutie

Les premières années suivant la révolution. Une expédition géodésique travaille dans une région peu explorée de la Sibérie orientale. Ayant terminé le travail de cartographie topographique des lieux, l'expédition se prépare à rentrer au camp de base. Soudain, un radiogramme annonce la disparition du superviseur Efimenko dans la région de Jambuj. Les géodésistes commencent les recherches et, bientôt, avec l'aide des habitants locaux évenks, explique la disparition non seulement d'Efimenko mais aussi d'autres personnes. L'esprit maléfique de Jambuj se révèle être un ours mangeur d'hommes...

La trace du glouton (Sled rosomaxi)

Mélodrame, 7 parties, 1 945 m, sonore, couleurs, Lenfil'm, 1978, sortie le 2 avril 1979

Scénario : Ju. Rytxèu ; réalisation : Georgij Kropačëv ; image : V. Mironov ; décor : E. Fomina, V. Volynskaja ; compositeur : A. Kraïfel' ; son : A. Gasan-Zade ; assistants réalisateur : N. Abramenko, B. Gol'dčikov, P. Tiksin, N. Juganova, S. Baraden, T. Barskaja, K. Kirpičeva ; opérateur : V. Sirodin ; costumes : L. Moškina ; maquillage : S. Smirnova ; montage : S. Semenova ; assistants opérateur : N. Lazutkin, S. Oxapkin, S. Levašov ; effets spéciaux : O. Nikolaev, D. Želubovskij ; consultant : E. Mixajlova ; rédacteurs : G. Popova, M. Kuraev ; chef d'orchestre : A. Štejnlyxt ; producteur exécutif : A. Gusev

Avec : R. Tažibaeva (Ajnana), Ju. Xvan (Tutril'), N. Ol'zej-Ool (Onno), M. Stepanova (Kymynè), N. Žanturin (Toko), D. Sangažapova (Dolina Andreevna), Š. Džandarbekova (Majuna), U. Sultangazin (Konop), O. Enzak (Koljana), R. Kobdaliëva (Rita), T. Jakovleva (Lena), N. Asykoljan, V. Vaje, B. Raksjaka, M. Kanevskij, L. Kooj, N. Košelev, A. Lim-Su, D. Luk'jačenko, V. Mul'tatuli, Ju. Nananaun, N. Nikolaev, T. Panaue, R. Tnaraxtina, I. Ponomarenko, T. Ranimaj, A. Tal'pug'e, P. Typyxkak, R. Tèn, M. Xvan, M. Šikov, R. Jugunxak, Vita Kan, Ljuda Sverčkova, Vitja Panana

Avec la participation des habitants des villages de Sireniki, Čaplino, Ènmelen, Janrakynnot du district autonome de Tchoukotka et de la troupe amateur eskimo-tchouktche sous la direction d'Aleksandra Parina

Le jeune chercheur Tutril' n'a pas mis les pieds dans son village natal de Nutèn en Tchoukotka depuis près de dix ans. Durant tout ce temps, il a terminé ses études à l'institut de Leningrad, a passé son doctorat et est devenu directeur de l'institut arctique. Il est attiré par sa région natale. Il part collecter de nouvelles légendes. De retour à Nutèn, Tutril' fait la connaissance d'Ajnana dont il tombe amoureux. Ajnana ne répond pas tout de suite à ses sentiments. Un jour, ils partent tous deux à la chasse au glouton, ce qui, d'après les croyances populaires, signifie aller sur la « voie de l'amour véritable ». Pendant la chasse, Ajanana sauve la vie de Tutril' et se rend compte qu'elle l'aime elle aussi. Tutril' doit cependant rentrer à Leningrad, vers son épouse, mais il ne peut se résoudre à oublier Ajnana et la vie dans la iarangue.

Le Collier de verre (Stekljannye busy)

Mélodrame, 7 parties, 1 941 m, sonore, couleurs, studio central de films pour l'enfance et la jeunesse Gor'kij, 1978, sortie le 19 mars 1979

Scénario : A. Borščagovskij ; réalisation : I. Nikolaev ; image : V. Sapožnikov ; décor : V. Pasternak ; compositeur : A. Nikolaev ; son : S. Gurin ; assistant réalisateur : G. Golovaščenko ; opérateur : M. Skripicyn ; costumes : R. Kromina ; maquillage : L. Mačil'skaja ; montage : O. Katuševa ; lumière : A. Boldyrev ; rédacteur : N. Torčinskaja ; chef d'orchestre : K. Krimec ; producteur exécutif : I. Demux

Avec : Ljucja Gravec (Maša), Bakyt Arstanbekov (Radik), L. Norejka (Grigorij Ivanovič), V. Ustimovič (Sonja), D. Dondukov (Afanasij), Olja Kim (Katja), Sereža Poljakov (Len'ka), V. Barinov (Samarcev), V. Čebotarev (Stefančuk), S. Konovalova, M. Abžakanova, E. Stroeva, M. Lobyševa, G. Juško, Ju. Sorokin, V. Točilin, V. Smokovič, K. Simbin, Z. Soročinskaja, V. Ščeglov, L. Zaxarova, E. Glazyrina

Le père de Maša, 12 ans, passe la plus grande part de son temps à naviguer. Il vit à Petropavlovsk-Kamchatski et sa fille vit à Odessa avec sa mère. Depuis longtemps, Maša rêvait d'un voyage chez son père. Mais quand, enfin, le voyage se concrétise, elle n'en est pas heureuse, car elle apprend que ses parents s'apprêtent à divorcer. Le père emmène l'enfant en avion et elle passe deux mois sur l'île de Bering. Là, elle se lie d'amitié avec un garçon aléoute, Radik. En se séparant de Maša, il lui offre un collier fait de perles de verre trouvées

sur la plage. Le retour à Petropavlovsk s'avère heureux pour la petite fille qui décide de rester là avec son père.

La Dernière Chasse (Poslednjanja oxota)

Aventures, 8 parties, 2 200 m, sonore, couleurs, Lenfil'm, 1979, sortie le 3 novembre 1980

Scénario : A. Makarov; réalisation : Igor' Šešukov ; image : V. Burykin ; décor : E. Gukov ; compositeur : V. Bibergan ; son : È. Vanunc, L. Šumjačer ; assistants réalisateur : B. Moločnik, O. Andreev, V. Fedorov ; opérateurs : A. Gor'kov, Ju. Pleškin ; décor : A. Škele ; costumes : O. Kokovkina, N. Krylova ; maquillage : V. Savel'ev ; montage : I. Goroxovskaja ; assistant opérateur : V. Oxapkin ; lumières : Ju. Toropov ; pyrotechnie : A. Jakovlev ; effets spéciaux : A. Maccarskij ; rédacteur : I. Tarsanova ; administration : V. Provotorov, R. Tur ; producteur exécutif : E. Volkov

Avec : Ju. Bogatyrev (Sergej), O. Borisov (Xorsfil'd), N. Grin'ko (Šatoxin), M. Munzuk (Keleuge), A. Masjulis (Stjuart), B. Bejšenaliev (Tamro), N. Rybnikov (Klej), I. Bortnik, V. Bukin, A. Bystrov, I. Ganža, E. Glazov, A. Žarkov, A. Pašutin, V. Popov, S. Popov, A. Rudavok, A. Triškin, O. Li (l'équipage de la goélette) ; A. Bydy-Sagan, D. Namčul, A. Ondar, A. Solčak, A. Kogaj, O. Andreev, A. Pečnikov (les habitants du village), M. Lixun, B. Vampilov, A. Ooržak, A. Kuular

Début des années 1920. Dans le village d'Ingulik, situé au bord de l'océan Glacial, les réactions sont différentes face au pouvoir soviétique qui se rapproche. Le directeur de la factorerie Šatoxin attend les représentants de la nouvelle administration et est prêt à leur donner de la fourrure et de l'or. Šatoxin a le soutien de son assistant Sergej. Les Eskimos sont indifférents à ce qui se passe. En revanche, le chamane accueille la nouvelle avec animosité comprenant que son pouvoir sur le peuple superstitieux touche à sa fin. Au même moment, des marins d'un navire étranger débarquent sur la côte sous les ordres du cynique et perfide Xorsfil'd. Il commence par enivrer les Eskimos et s'accaparent les fourrures et l'or à coup de cadeaux. Mais, se heurtant à la résistance de Sergej et Šatoxin, il décide de s'y prendre d'une façon qui lui semble légale : les marins de Xorsfil'd se marient avec les femmes eskimos et de ce fait possèdent leurs biens de par la loi. Mais, le jour des noces, les heureuses « fiancées » se cachent et un pillage a lieu. Durant l'échauffourée, Šatoxin est tué et Sergej est capturé. Contre toute attente, le serviteur de Xorsfil'd vient à l'aide de Sergej. Tous les deux, ils empêchent le départ du navire vers les côtes américaines.

Sur la trace du seigneur (Po sledu vlastelina)

Aventures, 9 parties, 2 452 m, sonore, couleurs, Mosfil'm, 1979, sortie le 19 mai 1980

Scénario : I. Akimuškin, V. Derbenev, O. Kuznecov, avec la participation d'A. Makarov ; réalisation : Vadim Derbenev ; image : V. Piščal'nikov ; décor : V. Kislyx ; compositeur : V. Černyščev ; son : B. Zuev ; assistant réalisateur : A. Ides ; opérateur : Ju. Ulanov ; maquillage : S. Barsukova ; costumes : T. Ličmanova ; montage : A. Abramova ; effets spéciaux : V. Žanov, A. Rudačenko ; dresseur de tigre : S. Denisov ; chef d'orchestre : S. Skripka ; rédacteur musical : M. Blank ; rédacteur : N. Bojarova ; producteur exécutif : M. Kapustina

Avec : Ju. Beljaev (Belov), V. Samojlov (Kogtev), L. Zajceva (Tat'jana), G. Tašbaeva (Agnija), M. Akov (Mernov), M. Kislov (Svoekorov), N. Pogodin (Mitjuxin), Ju. Nazarov (Semen), M. Munzuk (Ugadajkin), I. Ryžov (Kufejkin), V. Mamaev (Fedjuxa), A. Svorotenin, R. Sabirov, V. Markin, S. Jurtajkin, N. Smorčkov, A. Jakovlev

Le premier hiver après la guerre dans une réserve naturelle d'Extrême-Orient, le jeune biologiste Vasilij Belov prend ses fonctions de directeur après avoir été éclaireur sur le front. Dans son nouveau travail, le tigre de Sibérie, menacé d'extinction, intéresse particulièrement Belov. Sa connaissance de la taïga et son dévouement à son travail gagnent les habitants locaux au nouveau directeur. Agnija tombe amoureuse de lui et devient son assistante fidèle. Mais survient un ennemi acharné : Egor Kogtev, un incorrigible braconnier. Durant la guerre, il s'est allié aux Allemands et, maintenant, se protégeant derrière les papiers d'identité d'un autre, revient pour un temps dans sa région où il a caché de l'or. Les chemins de Kogtev et Belov se croisent dans la taïga où la vie du scientifique se trouve menacée. Mais, soudainement, une tigresse se jette sur Kogtev et l'entraîne avec elle dans sa chute au fond du ravin.

Le Grand Samoyède (Velikij samoed)

Biographie, 14 parties (7 + 7), 3 778 m, sonore, couleurs, Mosfil'm, 1981, sortie le 22 février 1982

Scénario : Ju. Kazakov, A. Filatov, A. Kordon ; réalisation : Arkadij Kordon ; image : A. Ivanov ; décor : D. Bogorodskij ; compositeur : S. Gubajdulina ; son : Ju. Rabinovič ;

assistants réalisateur : A. Moskvina, L. Čertok ; opérateurs : È. Kerč, M. Kirnus ; costumes : N. Moneva ; maquillage : I. Bajkova ; montage : L. Fejginova ; effets spéciaux : V. Jakubovič, I. Ivanova ; consultants : amiral N. Sergeev, N. Pruckov, V. Korepanov ; chef d'orchestre : S. Skripka ; rédacteur musical : A. Lapisov ; rédacteur : I. Cicina ; producteurs exécutifs : L. Mil'kis, V. Mosenkov

Avec : N. Ixtymbaev (Tyko Vylka), R. Ukačin (Vylka jeune), A. Azo (Rusanov), T. Vasil'eva (Daša), N. Račinskij (Borisov), S. Tormaxova (Ustyn'ja), B. Vampilov (Xanec Vylka), Ju. Černov (Remizov), Ju. Žbakov (Nestor), M. Koomanov (Tajbarej), È. Romanov (M. I. Kalinin), B. Ivanov, Ju. Puzyrev, N. Gendunova, K. Džakibaev, V. Xantašov, V. Maščenko, V. Cedenov, V. Kekteeva, V. Prixod'ko, A. Filatov, R. Kabdalieva, L. Čertok, Ž. Isakov, B. Bel'baev, M. Utenbergenov, I. Stixina, A. Šažimbaev, O. Fedorov, B. Isaev, A. Akopjan, A. Kekeeva, V. Macakova, V. Komissarov, È. Bekboliev, O. Enzak, P. Kononyxin, I. Kulik, R. Aleksandrov, A. Sasykov

Biographie du célèbre Nénètse Tyko Vylka, né en 1883. A l'âge de 17 ans, le destin le mène sur une goélette à bord de laquelle se trouvait l'expédition de Vladimir Rusanov. Cartographe autodidacte, connaissant chaque méandre des côtes de Nouvelle-Zemble, Tyko s'avéra être une trouvaille pour Rusanov. Après cette expédition, Tyko étudia le dessin à Moscou. Là-bas, on le nomma à la russe : Il'ja Konstantinovič, et il tomba amoureux de Daša. Vylka ne rêvait que d'un bonheur simple, mais il comprit vite qu'il n'avait pas le droit de proposer à sa bien-aimée une vie dans la toundra à la place d'un confortable foyer moscovite. Après le renversement du tsarisme en Russie, Vylka devint secrétaire du soviet de l'île. Venu à Moscou pour un congrès des peuples du Nord, il découvre que ses œuvres ornent les murs des musées. Vylka a eu sa part de misères : le scorbut a emporté sa femme et deux de ses enfants, la guerre a pris son fils et beaucoup de ses amis. Mais il lui reste son peuple à qui il est nécessaire.

Quand partent les baleines (Kogda uxodjat kity)

Fiction, 8 parties, 2 214 m, sonore, couleurs, unité de création télévisuelle Èkran, 1981, première diffusion le 19 mars 1982

Scénario : Ju. Rytxèu ; réalisation : Anatolij Nitočkin ; image : V. Brusin ; décor : V. Gordeeva ; compositeur : È. Artem'ev ; son : S. Žikarev ; montage : L. Krylova ; rédacteur : A. Šeršova ; producteur exécutif : Ju. Smirnov

Avec : G. Aspetova (Nau), S. Xiltuxina (Nau jeune), V. Pja (Reu jeune), M. Kulanbaev (Reu), N. Žakipbaev (Armol'), B. Bejšenaliev (Vetly)

L'intrigue propose un récit des origines des humains sur Terre à travers le point de vue tchouktche. La première femme, Naou, naît dans la toundra de l'union des éléments. Elle s'unit à Réou, la baleine faite homme, et ils donnent naissance au peuple du littoral. Les années passent. Réou retourne vers ses frères baleines et Naou continue de vivre parmi les humains. Elle semble immortelle. Certains commencent à mettre en doute son récit. Vetly veut découvrir le secret de son immortalité, quant à Armol, il convoite Tintin, la femme de son frère, Gilgil, qu'il abandonne sur la banquise. Ces deux-là souhaitent se libérer des traditions dont Naou est la gardienne pour vivre comme ils le souhaitent. Ils organisent une chasse à la baleine et tuent Réou. Naou meurt près de son cadavre. Vetly, Armol et la communauté se sentent libérés des traditions, mais ils périssent sous un éboulement soudain. Seuls Tintin et Gilgil, qui a survécu, sont indemnes. Charge à eux de refonder une génération. Mais les baleines, trahies par les humains, reviendront-elles ?

Le chamane blanc (Belyj šaman)

Fiction, 24 parties (8 x 3), 6 164 m (approximativement), sonore, couleurs, unité de création télévisuelle Èkran, 1982, première diffusion le 11 avril 1983

Scénario : N. Šundik ; réalisation : Anatolij Nitočkin ; image : T. Zel'ma ; décor : I. Tartynskij ; compositeur : È. Artem'ev ; son : S. Žikarev, V. Silaev ; montage : G. Vladimiskaja ; rédacteur : A. Šeršova ; producteur exécutif : R. Fedina

Avec : D. Xudajbergenov (Pojgin), S. Xiltuxina (Kajti), B. Bejšenaliev (Vapsykat), E. Žajsanbaev (Jatčol'), V. Sedov (Medvedev), N. Žanturin (Ryrka), N. Oljalin (Čugunov)

Le Tchouktche Poïguine se remémore les premières années du pouvoir soviétique dans la région. À cette époque, dans les années 1930, il est amoureux de Kaïti, convoitée à la fois par Iatchol, koulak local, et le chamane noir, personnage maléfique qui adore la lune, contrairement à Poïguine, qui figure le chamane blanc, adorateur du soleil. Kaïti aime Poïguine en retour. Ils décident de s'installer ensemble dans leur iarangue envers et contre tout, défiant l'ordre tchouktche. Les bolcheviks arrivent et installent le nouveau pouvoir qui passe par le rétablissement d'un commerce juste et la fondation d'une école. Les premières années du pouvoir soviétique sont émaillées par l'incompréhension mutuelle. Poïguine et

Kaïti sont contraints de s'exiler chez les Tchouktches éleveurs de rennes. Poïguine est convaincu par un des acolytes du chamane noir de tuer le Russe à la barbe rouge : Medvedev, le responsable de la base culturelle. Mais, à force de connaissance mutuelle, et surtout suite au sauvetage de Kaïti par la médecine des *Loutchas*, Poïguine s'allie aux bolcheviks. Il devient président de l'artel et emménage avec Kaïti et leur fille dans une maison de bois. La Deuxième Guerre mondiale éclate. Les Tchouktches participent à l'effort de guerre à l'arrière et Poïguine est l'un des plus acharnés. À l'époque contemporaine, Poïguine représente les siens à Moscou lors d'un congrès pansoviétique de chasseurs. De retour en Tchoukotka, il se rend à l'école pour chercher son petit-fils et lui apprendre, parallèlement au savoir soviétique, le savoir tchouktche.

SOURCES PRIMAIRES

- Archives inédites

Archives d'État de littérature et d'art (RGALI)

- Fonds 631 : Union des écrivains d'URSS (*Sojuz pisatelej SSSR [SP SSSR]*, 1934-1991)
- Fonds 656 : Direction principale pour le contrôle du répertoire près le Comité aux affaires artistiques près le Conseil des commissaires du peuple d'URSS (*Glavnoe upravlenie po kontrolju za repertuarom pri Komitete po delam iskusstv pri SNK SSSR [Glavrepertkom]*, 1923-1952)
- Fonds 675 : Société panrusse des écrivains dramatiques et des compositeurs (*Vserossijskoe obščestvo dramatičeskix pisatelej i kompozitorov*, 1918-1930)
- Fonds 1923 : Dossier personnel Sergej Mixailovič Ėjzenštejn (1898-1948)
- Fonds 1966 : Dossier personnel Fëdor Sergeevič Sedyx (1901-1968)
- Fonds 2081 : Dossier personnel Aleksandr Petrovič Dovženko (1894-1956)
- Fonds 2329 : Ministère de la Culture (*Ministersvo Kul'tury SSSR*, 1953-1962)
- Fonds 2351 : Dossier personnel Manuël' Vladimirovič Bol'shinscov (1902-1954)
- Fonds 2372 : Studio de scénarios du ministère de la Culture (*Scenarnaja studija Ministerstva kul'tury SSSR*, 1941-1958)
- Fonds 2450 : Direction de la production des films de fiction du ministère du Cinéma (*Glavnoe upravlenie po proizvodstvu xudožesvennyx fil'mov Ministerstva kinematografii SSSR*, 1936-1953)
- Fonds 2453 : Studio Mosfilm (*Moskovskaja kinostudija « Mosfil'm »*, 1930-1969)
- Fonds 2456 : Ministère du Cinéma – ancien Comité pour les Affaires cinématographiques près le Sovnarkom (*Ministerstvo kinematografii SSSR [byvšij Komitet po delam Kinematografii pri SNK SSSR]*, 1938-1953)
- Fonds 2467 : Direction de la distribution des films du ministère du Cinéma (*Glavnoe upravlenie prokata kinofil'mov Ministersvta kinematografii SSSR*, 1932-1953)
- Fonds 2468 : Studio Gorki (*Central'naja studija detskix i junošeskix fil'mov im. M. Gor'kogo*, 1936-1970)
- Fonds 2496 : Société panrusse par actions de photo et cinéma Sovkino (*Vserossijskoe fotokinematografičeskoe akcionernoe obščestvo « Sovkino »*, 1924-1930)
- Fonds 2617 : Dossier personnel Lev Issakovič Monoszon (1886-1938)
- Fonds 2891 : Dossier personnel Tixon Zaxarovič Sëmuškin (1900-1970)
- Fonds 2920 : Studio central de films de vulgarisation scientifique et d'éducation (*Central'naja studija naučno-populjarnyx i učebnyx fil'mov*, 1942-)
- Fonds 2944 : Comité d'État pour le cinéma – Goskino (*Gosudarstvennyj komitet Soveta ministrov SSSR po kinematografii [Goskino SSSR]*, 1963-1991)
- Fonds 2953 : Dossier personnel Lev Naumovič Sverdlin (1901-1969)

Fonds 3047 : Dossier personnel Mark Semënovič Donskoj (1901-1981)

Fonds 3050 : Dossier personnel Vladimir Adol'fovič Šnejderov (1900-1973)

Fonds 3160 : Union pansoviétique pour la coproduction de films et le service aux firmes et studios étrangers (*Vsesojuznoe ob"edinenie po sovmestnym postanovkam kinofil'mov i okazaniju proizvodstvenno-tvorčeskix uslug zarubežnyx kinostudijam i kinofirmam [Sovinfilm]*, 1968-1988)

Fonds 3192 : Ministère de la culture de la Fédération de Russie (*Ministerstvo kul'tury RF*)

Fonds 3383 : Direction de la cinéfaction et de la distribution du Goskino d'URSS (*Upravlenie kinofikacii i kinoprokata Goskino SSSR*, 1963-1988)

Archives d'État du film (Gosfilmofond – GFF)

NB : Le classement des archives papier au GFF obéit à deux systèmes : le premier reproduit les classifications adoptées pour les archives soviétiques (Fonds/Inventaire/Dossier/Page) ; le second, simplifié, utilise simplement un numéro de dossier classé dans un des grands fonds de l'archivage. Les deux systèmes se recoupent.

Fonds du cinéma muet – production nationale : CM-N ou 1/2/1/--

Fonds du cinéma muet – production étrangère : CM-E

Fonds du cinéma parlant – production nationale : CP-N ou 1/3/1/--

Fonds des kulturfilms – production nationale : 1/6/1/--

Dossiers personnels : DP

Archives d'État documentaires ciné-photographiques (RGAKFD)

Visionnage de plusieurs films

Archives d'État de télévision et de radio (Gosteleradiofond – GTRF)

Dossiers (« Listes de montage ») des téléfilms de l'Unité de création « Èkran »

Archives de l'Institut national du cinéma (VGIK)

Fonds des dossiers des films de télévision (coupures de presse) :

n° 35456 : années 1970-1971

n° 37766 : année 1973

n° 47737 : (sans date)

Fonds des dossiers personnels :

n° 391 : Dossier personnel étudiant Aprelina Ivanova

n° 2238 : Dossier personnel étudiant Anatolij Nitočkin

n° 27588 : Dossier personnel Anatolij Nitočkin (coupures de presse)

Archives d'État de la Fédération de Russie (GARF)

Fonds R-6903 : Comité d'État d'URSS pour la télévision et la radio – Gosteleradio (*Gosudarstvennyj Komitet SSSR po televideniju i radioveščanniju [Gosteleradio]*, 1933-1991)

Archives du studio Mosfilm

Fonds 2453 : Studio Mosfilm (*Moskovskaja kinostudija « Mosfil'm »*, 1970-)

Archives centrales de littérature et d'art de Saint-Pétersbourg (CGALI SPB)

Fonds 130 : Dossier personnel Jurij Sergeevič Rytxèu (1930-2008)

Fonds 168 : Dossier personnel Rašel' Markovna Mil'man-Krimer (1897-1974)

Fonds 246 : Section léningradoise de l'entreprise centrale d'État de photo et de cinéma « Goskino » du Commissariat du peuple à l'Éducation (*Leningradskoe otdelenie central'nogo gosudarstvennogo fotokinopredpriatija « Goskino » Narkomprosa RSFSR*, 1922-1926)

Fonds 257 : Entreprise d'État « Studio de Saint-Pétersbourg Lenfilm » du Comité d'État de la Fédération de Russie pour le cinéma (*Gosudarstvennoe predpriatie « Sankt-Peterburgskaja kinostudija Lenfil'm » gosudarstvennogo Komiteta Rossijskoj Federacii po kinematografii*, 1918-1995)

Archives personnelles

Timur Zel'ma (chef opérateur des films d'Anatolij Nitočkin)

Ekaterina Lebedeva et Anastasija Nitočkina (respectivement veuve et fille d'Anatolij Nitočkin)

Alla Rusakova (ancienne directrice du département du Plan et des Finances au studio Èkran)

- Interviews

Aleksej Vaxrušev, réalisateur de films documentaires, le 20 juillet 2012 à Moscou

Marina Gol'dovskaja, ancienne réalisatrice au studio Èkran (département des documentaires), le 19 décembre 2013, à son domicile de Moscou

Alla Rusakova, ancienne directrice du département du plan et des finances au studio Èkran, le 23 décembre 2013, à l'Institut de télévision et radio (GITR), Moscou

Aleksandr Ajzenberg, ancien rédacteur au studio Èkran (département des documentaires), le 25 décembre 2013, au studio Mosfil'm, Moscou

Timur Zel'ma, chef opérateur, le 23 septembre 2015, au Dom Kino, Moscou

Ekaterina Lebedeva, veuve du réalisateur Anatolij Nitočkin, et Anastasija Nitočkina, fille du réalisateur, le 27 septembre 2015, à leur domicile de Kratovo

Svetlana Xinganskaja (née Xiltuxina), actrice, le 30 septembre 2015 par Skype depuis son domicile d'Esslingen (Allemagne)

- Archives imprimées

REVUES

NB : Les titres sont classés par ordre alphabétique et les articles par ordre chronologique. Lorsque la pagination n'est pas indiquée, l'article a été consulté dans les dossiers des films conservés dans les différentes archives sous forme de coupures de presse (RGALI, GFF, Bibliothèque du cinéma Eisenstein, VGIK).

REVUES CINEMATOGRAPHIQUES ET TELEVISUELLES :

Iskusstvo kino

- Anonyme, « Sovetskie žurnalisty èkrana », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1938, pp. 28-29
- I. Grinberg, « Upuščennye vozmožnosti », *Iskusstvo kino*, n° 3, 1950, pp. 37-39
- Maks Poljanovskij, « Tam, gde byli debri », *Iskusstvo kino*, n° 10, 1957, pp. 152-155
- Vladimir Šnejderov, « Bol'šoj sovetskij kinoatlas », *Iskusstvo kino*, n° 8, 1958, pp. 126-130
- Maks Poljanovskij, « Potrjasajuščie kontrasty », *Iskusstvo kino*, n° 10, 1959, pp. 153-156
- Anonyme, « Mery prinjaty, no... », *Iskusstvo kino*, n° 10, 1962, p. 81
- N. Ignat'eva, « Rasširaja granicy žanra », *Iskusstvo kino*, n° 3, 1967, pp. 31-34
- M. Nečaeva, « Iz pokolenija pervoproxodcev », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1968, pp. 135-136
- Aleksandr Litvinov, « Rjodom s V.K. Arsen'evym », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1968, pp. 137-140
- Akira Kurosava, « Kak ja rabotaju », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1974, pp. 168-175
- L. Anninskij, « Obyknovennyj svet », *Iskusstvo kino*, n° 11, 1975, pp. 45-55

Kino

- Maks Poljanovskij, « Naš Nanuk », *Kino*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 4
- Anonyme, « Ot morja do morja : po sojuzu s kino-apparatom v rukax », *Kino*, n° 41, 9 octobre 1928, p. 4
- Aleksandr Litvinov, « U lesnyx ljudej », *Kino*, n° 43, 23 octobre 1928, p. 3
- Anonyme, « O prokate kul'turfil'm », *Kino*, n° 2, 8 janvier 1929, p. 2
- Aleksandr Litvinov *et al.*, « Privet s Kamčatki », *Kino*, n° 34, 27 août 1929, p. 1
- Lev Šatov, « Tungus s Xènyčara », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 4
- Maks Poljanovskij, « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" : Na Komandory, na Kamčatku », *Kino*, n° 21, 10 avril 1930, p. 3
- Maks Poljanovskij, « Za sovetskimi "Nanukami" i "Čangami" : Žutkij pereval », *Kino*, n° 22, 15 avril 1930, p. 5

Maks Poljanovskij, « Za sovetскими “Nanukami” i “Čangami” : V Pripoljarnuju oblast’ », *Kino*, n° 23, 20 avril 1930, p. 3

Maks Poljanovskij, « Poljarnyj kinopoxod zakončen », *Kino*, n° 37, 30 juin 1930, p. 3

Anonyme, « Kul’turfil’ma o Severe », *Kino*, n° 9, 11 février 1931, p. 1

F. Jakimov, « Vyexala čukotskaja èkspedicija », *Kino*, 30 juin 1932

F. Jakimov, « Vernulas’ poljarnaja èkspedicija », *Kino*, 22 novembre 1933

Aleksandr Litvinov, « Snežnymi tropami Čukotki », *Kino*, 29 novembre 1933

Vladislavev, « Tri fil’my o Čukotke », *Kino*, n° 3, 16 janvier 1934, p. 2

N. Klado, « Devuška s Kamčatki », *Kino*, n° 17, 11 avril 1937, p. 3

M. Rozov, « Četkaja rabota. Na s”ëmkač fil’ma “Gajči” », *Kino*, n° 27, 11 juin 1938, p. 3

A. Zelenov, « Gajči », *Kino*, n° 45, 29 septembre 1938, p. 3

R. Kacman, « Operatory v Arktike », *Kino*, n° 2, 11 janvier 1940, p. 1

R. Karmen, « S kinoapparatom na bortu ledokola “I. Stalin” », *Kino*, n° 3, 17 janvier 1940, p. 1

Kino-front (Leningrad)

Anonyme, « V strane gol’dov », *Kino-front*, n° 48, 1^{er} octobre 1930, p. 2

Kino i žizn’

Maks Poljanovskij, « Poljarnyj poxod za kul’turfil’mami », *Kino i žizn’*, n° 15, mai 1930, pp. 19-20

Aleksandr Litvinov, « V snegax Kamčatki. Iz dnevnik rež. Litvinova, rukovoditelja Kamčatskoj èkspedicii Sojuzkino », *Kino i žizn’*, n° 25, septembre 1930, pp. 18-19

Maks Poljanovskij, « Kraeved v kino », *Kino i žizn’*, n° 26, novembre 1930, p. 19

Kino-žurnal ARK

N. I., « Dolina slěz », *Kino-žurnal ARK*, n° 1, 1925, p. 27

Anonyme, « Lenin o kino », *Kino-žurnal ARK*, n° 2, 1925, p. 3

G. Levkoev, « Kino-èkspedicija na vostok », *Kino-žurnal’ ARK*, n° 6-7, 1925, p. 28

Moskovskaja kinonedelja

Anonyme, « Operator Anatolij Nitočkin », *Moskovskaja kinonedelja*, 24 septembre 1961

Anonyme, « Dersu Uzala », *Moskovskaja kinonedelja*, 22 octobre 1961

Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Moskovskaja kinonedelja*, 18 mars 1980

Novye fil’my

- Anonyme, « Stekljannye busy », *Novye fil'my*, n° 1, 1979, p. 8
- Anonyme, « Zloj dux Jambuja », *Novye fil'my*, n° 2, 1979, p. 4
- Anonyme, « Sled rosomaxi », *Novye fil'my*, n° 4, 1979, pp. 5-6
- Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Novye fil'my*, n° 4, 1980, p. 9
- O. Murav'ev, « Son v načale tumana », *Novye fil'my*, novembre 1994, pp. 14-15

***Sovetskij èkran* (1925-1929)**

- K. Oganezov, « Kino i ètnografija », *Sovetskij èkran*, n° 19, 4 août 1925, p. 11
- O. Višnevskaja, « Kak snimalis' "Baby rjazanskije" », *Sovetskij èkran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4
- Anonyme, « Buduščie "zvezdy" », *Sovetskij èkran*, n° 52, 27 décembre 1927, p. 14
- N. Kal'ma, « Kino v gluši », *Sovetskij èkran*, n° 6, février 1928, p. 4
- V. Erofeev, « Oxota s kino-apparatom », *Sovetskij èkran*, n° 7, 14 février 1928, p. 4
- E. Kol'cova, « Čto ty znaeš' o svoej strane ? », *Sovetskij èkran*, n° 7, 14 février 1928, p. 7
- Bèk, « Po tundre s "Kinamo" », *Sovetskij èkran*, n° 11, 13 mars 1928, p. 3
- N. Kal'ma, « Na akterskoj birže », *Sovetskij èkran*, n° 17, 24 avril 1928, pp. 6-7
- Anonyme, « Doroga na vostok », *Sovetskij èkran*, n° 29, 17 juillet 1928, p. 3
- N.K., « Potomok Čingis-Xana », *Sovetskij èkran*, n° 31, 31 juillet 1928, p. 5
- Maks Poljanovskij, « V Ussurijskoj tajge. Èkspedicija Sovkino », *Sovetskij Èkran*, n° 33, 14 août 1928, p. 6
- X. Xersonskij, « Nanuk », *Sovetskij èkran*, n° 36, 4 septembre 1928, p. 8
- N.R., « Sibir' na èkrane », *Sovetskij èkran*, n° 40, 2 octobre 1928, p. 7
- N. Kaufman, « Nanuk, Moana, Čang (Kuper i Flagerti) », *Sovetskij èkran*, n° 40, octobre 1928, pp. 4-5
- Ju. A., « V gorax, lesax, na rekax i na zavodax », *Sovetskij èkran*, n° 40, 2 octobre 1928, p. 6
- Maks Poljanovskij, « Meždu šamanom i fil'moj: "Bronenosec Potëmkin" u kamčatskix tuzemcev », *Sovetskij èkran*, n° 48, 27 novembre 1928, p. 10
- Ven. Jadin, Leonid Zalkind, « Lesnye ljudi », *Sovetskij èkran*, n° 51, 18 décembre 1928, pp. 8-9
- Maks Poljanovskij, « K ognennomu morju », *Sovetskij Èkran*, n° 2, 8 janvier 1929, p. 10
- M. Mann, « Tungus s Xènyara », *Sovetskij èkran*, n° 12, 19 mars 1929, p. 5
- V. Erofeev, « O "Čange" », *Sovetskij èkran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 4
- N. Gorbunov, « Èkspedicija na pamiry », *Sovetskij èkran*, n° 17, 23 avril 1929, p. 11
- N. Kaufman, « Kul'turfil'ma na zapade », *Sovetskij èkran*, n° 21, 28 mai 1929, p. 12
- M. Mann, « Kartinka-ljudi », *Sovetskij èkran*, n° 23, 11 juin 1929, p. 13
- Maks Poljanovskij, « Poljarnyj kinopoxod : za sovetskim "Nanukom" i "Čangom" », *Sovetskij èkran*, n° 32, 13 août 1929, pp. 8-9

***Sovetskij èkran* (1958-1987)**

- Anonyme, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskij èkran*, n° 7, 1966, p. 8
- A. Zorkij, « Kritičeskij dnevnik », *Sovetskij èkran*, n° 10, 1967, pp. 8-9
- Aleksandr Borodin, « Skvoz' tajgu », *Sovetskij èkran*, n° 8, 1975, pp. 10-11
- V. Kičin, « Vzgljad so storony », *Sovetskij èkran*, n° 10, 1979
- Oleg Bolkov, « V tažnyx debrjax, na prostorax stepej », *Sovetskij èkran*, n° 17, 1980, pp. 3-4

Sovetskij fil'm

- Anonyme, « Pozdravljaem », *Sovetskij fil'm*, 18 mars 1971
- Ju.E. Sojmenov, « “Neizvestnyj” Akira Kurosava », *Sovetskij fil'm*, n° 27, juillet 1977,
- Boris Budneev, « Priključenija v Sibiri », *Sovetskij fil'm*, n° 4, 1978, p. 19
- Svetlana Petrova, « Tam, gde načinaetsja den' », *Sovetskij fil'm*, n° 2, 1979, pp. 26-27

***Sovetskoe kino* (1933-1935)**

- B.M. Dembickij, « V.A. Šnejderov. Desjat' let raboty v kino », *Sovetskoe kino*, n° 1, 1935, pp. 65-67
- Ju. Smirnitckij, « Ob èkspedicionnom fil'me », *Sovetskoe kino*, n° 2, 1935, pp. 69-73

***Sovetskoe kino* (1967-1968)**

- M. Kvasneckaja, « Millioner s Čukotki », *Sovetskoe kino*, n° 16, 1967, pp. 2-3
- L. Golubkina, « Nitočkin – operator, Nitočkin – režisser », *Sovetskoe kino*, n° 1, 1968, pp. 2-3

Sovetskoe radio i televidenie

- N. Privalova, « Drug Tymanči », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 7, 1970, p. iv (encart)
- Anonyme, « Filmy “Èkrana” », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24
- V. Arutjunova, « Bol'saja Ob' : Taisija Lapsuj – žurnalistka i diktorka », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 12, 1970, pp. 20-23

Sputnik kinozritelja

- Anonyme, « Sled rosomaxi. Priobščenie k rodinu », *Sputnik kinozritelja*, n° 4, 1979, pp. 4-5
- Anonyme, « Po sledu vlastelina », *Sputnik kinozritelja*, n° 4, 1980, pp. 14-15

Televidenie i radioveščanie

- È. Vlasova, Ju. Krjučkov, « Učitel' Tatro », *Televidenie i radioveščanie*, n° 2, 1973, pp. 21-23

M. Lebedeva, « Tropoj volnenija », *Televedenie i radiovešanie*, n° 11, 1982, pp. 22-23

B. Olenin, « Vsled za solncem. TV i radio narodnostej sovjetskogo Severa », *Televidenie i radioveščanie*, n° 12, 1982, pp. 30-31

PRESSE GENERALISTE :

Izvestija

A. Byčkov, « Po Moskve », *Izvestija*, 31 octobre 1922, p. 4

Xris. Xersonskij, « Teatr i iskusstvo. Pervye šagi Goskino (Itogi sesona) », *Izvestija*, 29 juin 1924, p. 6

Anonyme, « Kino », *Izvestija*, 8 août 1924, p. 7

N. Volkov, « Kinoobozrenie », *Izvestija*, 30 décembre 1928, p. 5

V. G-ov, « Ob èksporte sovjetskoj fil'my », *Izvestija*, 3 octobre 1929, p. 3

F. Jakimov, « Kinoèkspedicija na Čukotskij poluostrov », *Izvestija*, 19 mars 1932

Irina Volk, « Malen'kaja dolžnost' », *Izvestija*, 29 mars 1961, p. 3

Evgenij Rabčikov, « Bol'soe zerkalo », *Izvestija*, 16 décembre 1967

Jurij Rytšëu, « Gravirovannyj klyk. Zemlja rodnaja », *Izvestija*, 19 octobre 1971, p. 6

Mark Donskoj, « Vsë vo imja čeloveka », *Izvestija*, 30 décembre 1972

N. Lebedeva, « Samye krasivye korabli », *Izvestija*, 19 mars 1973

A. Sentiev, « Skazanie o Čukotke », *Izvestija*, 17 avril 1983

Kamčatskaja Pravda

V. Pavlov, « Rasskaz o sledopyte », *Kamčatskaja Pravda*, 16 octobre 1961

Anonyme, « Stekljannye busy », *Kamčatskaja Pravda*, 7 août 1977

D. Vail', « Èkspedicija dlilas' god. Vospominanija aktrisy », *Kamčatskaja Pravda*, 23 juin 1984

Komsomolskaja Pravda

D. R., « Snežnymi tropami Čukotki. Po rasskazam učastnikov poljarnoj kinoèkspedicii », *Komsomol'skaja Pravda*, 27 novembre 1933, p. 4

Iv. B., « Gajči », *Komsomol'skaja Pravda*, 10 août 1938, p. 4

A. Finogenov, « Gajči », *Komsomol'skaja Pravda*, 20 octobre 1938, p. 4.

R. Zuseva, « Opasnye tropy », *Komsomol'skaja Pravda*, 17 février 1955, p. 3

O. Luk'janova, « Mal'čiški v ostroverxix budenovkax » *Komsomol'skaja Pravda*, 11 juin 1967

S. Ikonnikova, « Mal'čik i volk », *Komsomol'skaja Pravda*, 4 novembre 1970

V. Sadkovskij, « Èto ty, Čukotka », *Komsomol'skaja Pravda*, 12 juin 1982

Literaturanaja gazeta

- Vl. Roščin, « Isxožennoj tropoj. O kinofil'me "Opasnye tropy" », *Literaturanaja gazeta*, n° 21, 17 février 1955, p. 3
- Fëdor Slavin, Irina Volk, « Raspiska N° 6434 », *Literaturanaja gazeta*, n° 52, 1^{er} mai 1959, p. 3
- Andrej Zorkij, « Razyskivaetsja Dikaja sobaka dingo », *Literaturanaja gazeta*, 27 juin 1964(?)
- Anonyme, « Tvoja bol'saja Sibir' », *Literaturanaja gazeta*, 14 février 1968, p. 7
- Irina Bogatko, « Postiženija oxotnika Pojgina », *Literaturanaja gazeta*, 22 avril 1983

Moskovskij komsomolec

- V. Ivanova, « Pomni o detstve », *Moskovskij komsomolec*, 21 octobre 1962
- V. Xotulev, « O raznom, po raznomu », *Moskovskij komsomolec*, 5 mars 1963
- Maks Poljanovskij, « Neožidannaja koncovka », *Moskovskij komsomolec*, 9 septembre 1972
- A. Aronov, A. Rigin, « Tëplyj veter s xolodnogo morja », *Moskovskij komsomolec*, 17 avril 1983

Pravda

- V. Serpuxovskoj, « Lesnye ljudi – udè », *Pravda*, 1^{er} février 1929
- B. Polevoj, B. Galanov, « Utrata bol'soj temy. O fil'me "Alitet uxodit d gory" », *Pravda*, 24 avril 1950, p. 2
- V. Danilov, « Eščë million zritelej », *Pravda*, 3 mai 1968, p. 1
- Anatolij Aleksin, « Televidenie i deti », *Pravda*, 20 novembre 1971, p. 3
- S. Vtorušin, V. Fedotov, « Televizionnyj èkran », *Pravda*, 12 juin 1983, p. 5
- V. Fedotov, « Ponimat' drug druga », *Pravda*, 7 juillet 1983, p. 6

Sovetskaja Arktika

- M. Vilenskij, « Ot šamana k sovetskoj medicine », *Sovetskaja Arktika*, n° 1, 1936, pp. 105-106
- T.Z. Sëmuškin, « Čukotskaja kul'tbaza », *Sovetskaja Arktika*, n° 6, 1936, pp. 84-86
- Anonyme, « Poljarnye piloty – čukči », *Sovetskaja Arktika*, n° 7, 1939, p. 110
- Anonyme, « Novyj fil'm "Pokorennij poljus" », *Sovetskaja Arktika*, n° 11, 1939, p. 131
- T. Karavaeva, « Kinofil'm "Sedovcy" », *Sovetskaja Arktika*, n° 4, 1940, pp. 98-99
- Anonyme, « Kino v tundre », *Sovetskaja Arktika*, n° 9, 1940, p. 68

Sovetskaja kul'tura

- V. Matlin, « Fil'm-razmyšlenie », *Sovetskaja kul'tura*, 23 novembre 1961

- I. Rudèn, « Urok dobroty », *Sovetskaja kul'tura*, 4 juillet 1970
- S. Ikonnikova, « Prem'era čerez 30 let », *Sovetskaja kul'tura*, 2 décembre 1972
- Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Sovetskaja kul'tura*, 6 avril 1973
- Larisa Jagunkova, « Nadežnye korabli mastera », *Sovetskaja kul'tura*, 29 novembre 1983

Sovetskaja Rossija

- I. Grebcov, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Rossija*, 9 février 1966
- A. Donskoj, P. Mišin, « Ja nauču vas mečtat' », *Sovetskaja Rossija*, 13 septembre 1987

Sovetskaja Čukotka

- A. Malagin, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Čukotka*, 7 novembre 1965
- Anonyme, « “Načal'nik Čukotki” edet v Moskvu », *Sovetskaja Čukotka*, 8 décembre 1966
- M. Il'ina, « Potomu čto zemlja kruglaja. O novom kinofil'me “Načal'nik Čukotki” », *Sovetskaja Čukotka*, 3 janvier 1967

Sovetskij Sever

- A. Čebotarevskij, « Kul'turnye bazy Komiteta Severa », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, pp. 117-124
- S.G. Parxomenko, « Kraevedčeskaja rabota v kul'tbazax », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, pp. 125-129
- K.Ja. Luks, « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, pp. 130-136
- I. Pervuxin, « Peredvižnoj krasnyj čum na turuxanskom severe », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1930, pp. 132-133
- Anonyme, « K organizacii pervyx tuzemnyx škol na severnom poberež'e Čukotckogo poluostrova », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, p. 51
- P. Ustjugov, « Novye severnye kinofil'my », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, p. 119
- P. Ustjugov, « Otzyv o kino-fil'me “Tumgu” (korjaki) », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 119-120
- P. Ustjugov, « Olennye vsadniki (lamuty) », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 120-121
- P. Ustjugov, « Otzyv o kino-fil'me “Mstitel'” », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 121-124
- P. Ustjugov, « Otzyv o kino-fil'me “Xandy-Iox” (ostjaki) », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1931, pp. 124-125
- I.M. Suslov, « Šamanstvo i bor'ba s nim », *Sovetskij sever*, n° 3-4, 1931, pp. 89-152
- T.Z. Sěmuškin, « Opyt raboty po organizacii školy-internata čukotskoj kul'tbazy DVK », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1931, pp. 171-192
- V. Morozov, « Na čukotskoj kul'tbaze », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1931, pp. 228-234

- T. Sěmuškin, « Vmesto čukotskoj jurty – standartnyj domik », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1931, pp. 101-105
- P. Orlovskij, « O kino-fil'max "Nevedomaja zemlja" i "Oživajuščij poluostrov" », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1931, pp. 128-129
- V.G. Bogoraz-Tan, « Čukotskij bukvar' », *Sovetskij Sever*, n° 5, 1931, pp. 122-132
- T. Sěmuškin, « Golos staroj školy v 1931 godu », *Sovetskij Sever*, n° 11-12, 1931, pp. 127-130
- S. Golubev, « Novyj fil'm o severe "Dyljača" (solnce) », *Sovetskij Sever*, n° 11-12, 1931, p. 146
- S. Golubev, « Pervyj zvukovoj fil'm o Krajnej Severe "Put' na Sever" », *Sovetskij Sever*, n° 4, 1932, p. 141
- Anonyme, « Leninskaja nacional'naja politika na Severe (k XVII s"ezdu) », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1934, p. 5
- I.M. Suslov, « Pjtnadcat' severnyx kul'tbaz », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1934, pp. 28-37
- T. Sěmuškin, « Pis'ma iz Čukotki », *Sovetskij Sever*, n° 3-4, 1935, pp. 182-183

Večernjaja Moskva

- Prim, « Dolina Slěz », *Večernjaja Moskva*, 12 décembre 1924, p. 3
- K. Fel'dman, « Nanuk », *Večernjaja Moskva*, 19 avril 1929
- A. Zorov, « V pogone za "ėkzotikoj" opošlili važnejšuju temu », *Večernjaja Moskva*, 31 mars 1931, p. 3
- Lev Vaks, « "Šedevr", stojaščij million. O fil'me "Devuška s Kamčatki" », *Večernjaja Moskva*, 10 avril 1937, p. 3
- Anonyme, « "Romantiki" Novaja kartina studii "Sojuzdetfil'm" », *Večernjaja Moskva*, 7 juin 1941, p. 3
- Boris Èder, « Opasnye tropy », *Večernjaja Moskva*, 24 août 1954, p. 3
- Anonyme, « Snimaetsja kino », *Večernjaja Moskva*, 14 février 1979
- I. Dučinskaja, « Serdca b'jutsja v unison », *Večernjaja Moskva*, 12 août 1972
- Anonyme, « Samye krasivye korabli », *Večernjaja Moskva*, 5 janvier 1973

Žizn' iskusstva

- VI. Nedobrovo, « Tarko », *Žizn' iskusstva*, n° 36, 7 septembre 1926, p. 18
- B.K., « Xabu », *Žizn' iskusstva*, 22 juillet 1928, p. 7

AUTRE PRESSE GENERALISTE :

- M. Kefala, « Antireligioznyj kino-doklad "Igdenbu" », *Antireligioznik*, n° 1, janvier 1932, p. 43
- Anonyme, « Kinos"ëmki u lědnika Alibek », *Pionerskaja Pravda*, 28 mai 1938, p. 3

- I. Gociridze, « Tak sozdaetsja fil'm... », *Zarija Vostoka*, 4 juillet 1954
- N. Voronov, « V tajge dal'nevostočnyj », *Večernij Leningrad*, 12 février 1955
- K. Spepanov, « Opasnye tropy », *Pskovskaja Pravda*, 13 février 1955
- E. Vladimirova, « Opasnye tropy », *Stalinskaja molodež'*, 18 février 1955
- Z. Ančipolovskij, « Opasnye tropy », *Kommuna*, 18 février 1955
- Anonyme, « Opasnye tropy », *Krasnoe znamja*, 20 février 1955
- È. Šinov, « Opasnye tropy », *Ural'skij rabočij*, 24 février 1955
- V. Valentinov, « Bud'te bditel'ny », *Zvezda*, 2 mars 1955
- È. Spasskix, « Opasnye tropy », *Kaliningradskaja Pravda*, 11 mars 1955
- E. Junova, « Dersu Uzala », *Komsomolec Kirgizii*, 11 octobre 1961
- V. Kumakšev, « Syn tajgi », *Gor'kovskij rabočij*, 26 octobre 1961
- V. Semin, « Dersu Uzala », *Večernij Rostov*, 28 octobre 1961
- Anonyme, « Tvorčeskaja pobeda Lenfil'ma » », *Leningradskaja Pravda*, 25 juillet 1962
- Anonyme, « Snimajut leningradskie kinematografisty », *Poljarnaja Pravda*, 12 mars 1966
- V. Mel'nikov, « Načal'nik Čukotki », *Sovetskaja Torgovlja*, 24 décembre 1966
- N. Kostrov, « Načal'nik Čukotki », *Kirovskaja Pravda*, 26 mai 1967
- N. Mnacakanova, « Tak bylo ! », *Molodoj dal'nevostočnik*, 6 juin 1967
- Maks Poljanovskij, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », *Krasnojarsckij rabočij*, 1^{er} juillet 1970
- A. Obrazova, « Ličnost' aktëra », *Moskovskaja Pravda*, 16 novembre 1971
- Anonyme, « Simfonija u ledovitogo », *Magadanskaja Pravda*, 9 septembre 1972
- S. Tanina, « "Èrgyron" označæet "rassvet" », *Večernij Leningrad*, 11 janvier 1973
- Ju. Ralin, « Snimaetsja fil'm "Dersu Uzala" », *Krasnoe znamja*, 4 juin 1974
- S. Čertok, A. Lipkov, « Čelovek i priroda », *Gudok*, 18 juin 1975
- O. Kurgan, « Dersu Uzala », *Trud*, 22 juillet 1975
- S. Kružkov, M. Paperno, « Čelovek i priroda », *Socialističeskaja industrija*, 23 juillet 1975
- Mark Tatarinov, « Maksim Munzuk : Dersu žil rjadom », *Literaturnaja Rossiya*, n° 31, 1^{er} août 1975, p. 16
- N. Smirniva, « V garmonii s prirodoy », *Večernij Perm'*, 21 février 1976
- I. Fokin, « Dialog o žizni », *Amurskaja Pravda*, 10 mars 1976
- V. Volovinskij, « Arsen'ev i ego geroj – segodnjašnjimi glazami », *Večernjaja Perm'*, 5 mars 1976
- V. Sysoev, « Gimn gumanizmu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976
- N. Usenko, « Zdravstvuj, Dersu », *Tixookeanskaja zvezda*, 11 mars 1976
- N. Korženevskaja, « S ljubov'ju ko vsemu živomu », *Sovetskaja Baškiriya*, 22 avril 1976
- Anonyme, « Fil'm o Čukotke », *Magadanskaja Pravda*, 8 juillet 1977

B. Zeličenko, « Svoja tropa », *Večernij Sverdlovsk*, 15 novembre 1977, p. 3
 Anonyme, « Oleni – na kinostudiju », *Poljarnaja Pravda*, 21 janvier 1978
 Tamara Makarova, « My byli molodimi i samootvereženny », *Kul'tura i žizn'*, n° 1, 1979
 A. Rappoport, « Poedinok na Jambue », *Večernij Novosibirsk*, 19 février 1979
 V. Tixomirov, « Konec “zlogo duxa” », *Krasnojarskij rabočij*, 14 avril 1979
 V. Nalbandov, « Prem'ery kino », *Bakinskij rabočij*, 17 juin 1979
 Anonyme, « Zemlja, sogretaja solnsem », *Magadanskaja Pravda*, 17 juin 1979
 A. Semenov, « Ming i drugie », *Vostočno-Sibirskaja Pravda*, 23 octobre 1982
 E. Ol'xovič, « Svidanie s severom », *Trud*, 17 avril 1983
 Raisa Sin'kevič, « Čitaja knigu tundry », *Poljarnaja Zvezda* (Anadyr'), 27 avril 2011, n° 16, p. 11

JOURNAUX NON IDENTIFIES :

Auteur inconnu, « Pervym èkranom », journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/986
 L. Vaks, « Upor na fakty (“Igdenbu”) », journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/354/31
 Aleksej Nikitin, coupure de presse sans titre, journal inconnu, sans date, GFF 1/2/1/354/25
 Anonyme, « Devuška s Kamčatki », journal inconnu, 11 octobre 1935, GFF 1/3/1/560
 Anonyme, « Zdes' snimaetsja kinofil'm o Čukotke », journal inconnu, 24 mai 1966, Dossier du film *Načal'nik Čukotki* du film à la bibliothèque Eisenstein, Moscou (identifié à tort comme issu de *Sovetskaja Čukotka*)

PRESSE ETRANGERE :

Anonyme, « A Tense Russian Drama. Kevebul-Kima excels as hero of “Law of the Siberian Taiga” », *The New York Times*, 28 juillet 1930
 Anonyme, (sans titre), *New York American*, 28 juillet 1930
 William Boehnel, « Siberian Hunger in Soviet Film », *New York Telegram*, 29 juillet 1930
 Anonyme, « The New Photoplays “The Law of the Siberian Taiga”, a Russian Film – “Golden Dawn” », *New York Sun*, 29 juillet 1930
 Quinn Martin, « Snows and Propaganda », *New York World*, 29 juillet 1930
 M.T., « “Igdenbu” – Cameo », *New York Herald Tribune*, 8 décembre 1930
 W.B., « “Igdenbu” Beautiful Film from Siberia: Cameo shows entertaining picture of Mongol's life », *New York Telegram*, 9 décembre 1930
 Mordaunt Hall, « A Russian Film », *The New York Times*, 9 décembre 1930
 I. Thirer, « “Igdenbu” Cameo Silent film », *Daily News*, 9 décembre 1930
 Anonyme, « Am. crews for Russian films as release bids », *Variety*, 10 décembre 1930
 Anonyme, « Flaherty's Moscow-made », *Variety*, 16 juin 1931

- Sources primaires éditées

- Anonyme, *Kul'turnoe stroitel'stvo v Vostočnoj Sibiri. Postanovlenija Krajnoma VKP(b), Krajsipolkoma, I kraevogo soveščanija po narodnomu obrazovaniju, o škole, učitel'skix kadrax, politprosvetpabote, kino-rabote*, Irkoutsk, OGIZ, 1933
- Bek-Nazarov Amo, *Zapiski aktera i kinorežissera*, Moscou, Iskusstvo, 1965
- Černjak V., *Oxotniki za sobol'jami*, Izdatel'stvo Roskino, 1932
- Litvinov Aleksandr, « V Ussurijskoj tajge : zapiski iz kinorežissera », *Ural. sovremennik*, n° 1 (29), 1955
- , *Po sledam Arsen'eva. Zapiski kinorežissëra*, Vladivostok, Primorskoe knižnoe izdatel'stvo, 1959
 - , *V kraju ognedyšaščix gor*, Sverdlovsk, Sverdlovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1963
 - , « V kraju ognedyšaščix gor », *Ural*, n° 7, juin 1963, pp. 135-154
 - , *Putešestvija s kinokameroj*, Moscou, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1982
- Litvinov Aleksandr, Maks Poljanovskij, *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoèkspedicii*, Moscou, OGIZ Molodaja gvardija, 1931
- Lénine Vladimir, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, 1916, <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1916/vlimperi/vlimp.htm> (consulté le 10 juin 2014)
- , *La révolution socialiste et le droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, 1916, <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1916/01/19160100.htm> (consulté le 10 juin 2014)
 - , *Premières ébauches des thèses sur les questions nationale et coloniale*, 1920, <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/07/vil19200714.htm> (consulté le 10 juin 2014)
- Lenin V. I., *Polnoe sobranie sočinenij*, 5^e édition, Moscou, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1965
- Perestiani Ivan, *75 let žizni v iskusstve*, Moscou, Iskusstvo, 1962
- Poljanovskij Maks, *Na dalěkoj okraine (DVK)*, Moscou, Molodaja Gvardija, 1930
- Poljanovskij Maks, L. Saljanskij, *Sredi trëx morej (po Kamčatke)*, Moscou, 1931
- Staline Joseph, *Le Marxisme et la Question nationale et coloniale*, Paris, Éditions sociales, 1949 [1913]
- Šnejderov V.A., *Vosem' kinoputešestvij*, Moscou-Leningrad, Iskusstvo, 1937
- Tal'bot Frederik, *Kino-Fil'my*, Leningrad, Academia, 1925
- Terskoj An., *Ètnografičeskaja fil'ma*, Moscou-Leningrad, Tekinopečat', 1930
- Upravlenie kinofikacii pri SNK RSFSR, *Spisok dejstvujuščego fonda fil'm tresta Rossnabfil'm po sostojaniju na 1-e maja 1934 g.*, Moscou, Roskinoizdat, 1934

- Archives éditées

Fomin Valerij (dir.), *Kino na vojne : dokumenty i svidetel'stva*, Moscou, Materik, 2005

-, *Letopis' rossijskogo kino 1946-1965*, Moscou, « Kanon+ » ROOI, 2010

Maksimova I.E., Ju.V. Klicenko, « “Indejcy Sibiri”: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2012)

Mil'man R., « Avtobiografija R.M. Mil'man-Krimer », *Kinovedeskie zapiski*, n° 89, 2009, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/973/> (consulté le 18 mai 2015)

Zykov V.V., A.V. Petrov, « Gazeta “Kamčatskaja Pravda” o s"ëmka xudožestvennogo fil'ma “Devuška s Kamčatki” v 1935-1937 gg. », *O Kamčatke : eë predelax i sostojanii... Materialy XXIX Krašennik. čtenij*, Petropavlovsk-Kamčatki, 2012, pp. 90-98, http://www.kamlib.ru/resources/zykov_29.htm (consulté le 12 juillet 2015)

Žaraev I.S. (dir.), *Dokumenty kinematografii Jakutii iz fondov nacional'nogo arxiva Respublika Saxa (Ja)*, Iakoutsk, Saxapoligrafizdat, 2005

BIBLIOGRAPHIE

- Ouvrages de référence et catalogues

- Antropov V.N. (dir.), *Aktery sovetskogo kino*, Moscou, Niva Rossii, 1995
- Aslanoff Serge, *Manuel typographique du russiste*, Paris, Institut d'études slaves, 1986
- Bol'čaja sovetskaja ènciklopedija*, Moscou, Sovetskaja Ènciklopedija, 1970
- « Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927-1954 », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 10, n° 2, 2016, pp. 123-198
- « Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle », *L'Écran traduit*, Hors-série n° 2, 2014
- Kravčenko Marina, Aleksej Tremasov (dir.), *Aktery otečestvennogo kino*, (en 4 tomes, en cours d'édition) :
- Tome 1 (A-D), Moscou, InformBjuro, 2012
- Tome 2 (E-L), Moscou, InformBjuro, 2013
- Lebed A.I., H.E. Shultz, S.S. Taylor, *Who's who in the USSR 1965-66*, New York-Londres, 1966
- Mosfil'm. Annotirovannyj katalog polnometražnyx fil'mov 1923-2002 gg*, Moscou, Kontakt-1, 2003
- Ju.N. Naused (dir.), *Kinofikacija, kinoprokat, kinopromyšlennost'. Sistemizirovannyj sbornik normativnyx aktov i vedomstvennyx ukazanij*, Moscou, Iskusstvo, 1972
- Nuttall Mark (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, New-York-Londres, Routledge, 2005
- Practical dictionary of Siberia and the North*, Moscou, European Publications-Severnje prostory, 2005,
- Putevoditel' po kinofotodokumentam Rossijskogo gosudarstvennogo arxiva kinofotodokumentov, (RGAKFD), Federal'noe arxivnoe agentstvo*, Moscou, Rosspèn, 2010
- Rezhissery sovetskogo xudozhestvennogo kino, biofil'mograficheskiy spravocnik v 4-x tomax, Vsesojuznij nauchno-issledovatel'skij institut kinoisskusstva Goskino SSSR (Gosfilmofond SSSR) :*
- Tome 1 (A-D), Moscou, 1982 ;
- Tome 2 (E-L), Moscou, 1983 ;
- Tome 3 (M-S), Moscou, 1985 ;
- Tome 4 (Partie 1 - T-Ja), Moscou, 1990 ;
- Tome 4 (Partie 2), Moscou, 1990
- Rollberg Peter (dir.), *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009
- Rossijskij gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva. Putevoditel', Federal'noe arxivnoe agentstvo*, Moscou, Rosspèn, 2004

- Slovar' udègejcix ètnografčieckix terminov - Fol'klor udègejcev*, Novossibirsk, Nauka, 1998
- Sovetskie detskie pisateli. Bibliografičeskij slovar' (1917-1957)*, Moscou, 1961
- Sovetskie xudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog* (édité par le Gosfilmofond en 16 tomes) :
- (1918-1935), Moscou, Iskusstvo, 1961 ;
 - (1930-1957), Moscou, Iskusstvo, 1961 ;
 - (1958-1963), Moscou, Iskusstvo, 1968 ;
 - (1964-1965), Moscou, Iskusstvo, 1979 ;
 - (1966-1967), Moscou, Niva Rossii, 1995 ;
 - (1968-1969), Moscou, Niva Rossii, 1995 ;
 - (1970-1971), Moscou, Niva Rossii, 1996 ;
 - (1972-1973), Moscou, Niva Rossii, 1996 ;
 - (1974-1975), Moscou, Niva Rossii, 1997 ;
 - (1976-1977), Moscou, Niva Rossii, 1997 ;
 - (1978-1979), Moscou, Niva Rossii-Sovremennye tetradi, 1998 ;
 - (1980-1981), Moscou, Niva Rossii-Sovremennye tetradi, 1998 ;
 - (1982-1983), Moscou, Sovremennye tetradi, 1999 ;
 - (1984-1985), Moscou, Sovremennye tetradi, 2001 ;
 - (1986-1987), Moscou, Sovremennye tetradi, 2003 ;
 - (1988-1989), Moscou, Reklamnoe agentstvo « Paradiz », 2009.
- Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO « Èkran » i TPO « Sojuztelefil'm ».*
Annotirovannyj katalog. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003
- Višnevskij Venjamin, *Dokumental'nye fil'my dorevoljucionnoj Rossii, 1907-1916* Moscou, Muzej Kino, 1996 [1947]
- , *Xudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii (fil'mografičeskoe opisanie)*, Moscou, Goskinoizdat, 1945
- Uvarova E.D., *Estrada v Rossii. XX vek. Èncyklopedija*, Moscou, Olma-Press, 2004
- Jutkevič S.I. (dir.), *Kino. Enciklopedičeskij slovar'*, Moscou, Sovetskaja enciklopedija, 1987
- Zemljanuxin Sergej, Mirosłava Segida, *Domašnjaja sinemateka. Otečestvennoe kino 1918-1996*, Moscou, Dubl'-D, 1996

- Cinéma et télévision : généralités

- Anderson Stewart, Melissa Chakars (dir.), *Modernization, Nation-building and Television History*, New York-Londres, Routledge, 2015
- Anonyme, « Memoirs of King Kong Director and War Hero at Hoover », *Hoover Institution. Board of Trustees of Leland Stanford Junior University*, 4 mars 2014.

<http://www.hoover.org/news/memoirs-king-kong-director-and-war-hero-hoover>
(consulté le 12 octobre 2016)

- Aumont Jacques, Michel Marie, Alain Bergala et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1983
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1993 [1958]
- Beylot Pierre, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009
- Boillat Alain, « Le doublage au sens large », *Décadrages*, n° 23-24, 2013, pp. 52-79
- Bonfand Alain, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris, Vrin, 2007
- Bonvoisin Daniel, « L'écologie au cinéma (Cinéma et nature 3/3) », *Culture Visuelle*, 1^{er} juillet 2014, <http://culturevisuelle.org/mouton/archives/53> (consulté le 9 novembre 2015)
- Burch Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Burch Noël (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993
- Noël Burch, Geneviève Sellier, *Ignorée de tous... sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française, 1995-2010*, Bry-sur-Marne, INA, 2013
- Castro Teresa, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011
- Chion Michel, « Doublages, langues et voix en Europe », *Mise au point*, n° 5, 2013, <http://map.revues.org/1345> (consulté le 22 septembre 2016)
- Cornu Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014
- Delmeulle Frédéric, « Le rêve encyclopédiste. Le cinéma documentaire chez Gaumont, 1908-1928 », *Théorème. Cinéma des premiers temps*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 97-111
- Galan Christian, « Kurosawa Akira et la littérature russe », *Slavica Occitania*, n° 13, 2001, pp. 117-153
- Gauthier Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895*, n° 52, 2007, pp. 9-26
- Gauthier Christophe, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien. France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013
- Gauthier Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995
- Gittins Christopher E., *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*, New York, Routledge, 2002
- Goerg Odile, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2015
- Gunning Tom, « An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator », *Art and Text*, n° 34, 1989, pp. 31-45

- Guynn William, *Un Cinéma de non-fiction. Le Documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001
- Kerlan Anne, « Aller au cinéma pour apprendre à être “moderne” ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012, <http://cm.revues.org/1108> (consulté le 19 juin 2014)
- Kracauer Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960
- Menegaldo Gilles, Claude Murcia (dir.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, La Licorne-UFR de Langues et Littératures, 1992
- Metz Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977
- Miguel Lucia, « *Nunca pasa nada* (J.A. Bardem, 1963) et les actualités filmées du NO-DO : la fiction comme source de l'histoire », intervention au colloque « Du film à l'archive, de l'archive au film », 28-29 avril 2016, à paraître dans *Kinétraces éditions*, n° 3, 2018
- Moine Raphaëlle, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Niney François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000
- , « La mise en scène documentaire », *Penser le cinéma documentaire*, https://www.canal-u.tv/video/tcp_universite_de_provence/la_mise_en_scene_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_4_1_2.6396 (consulté le 10 mai 2016)
- Pisano Giusy (dir.), *L'Archive-Forme. Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014
- Poels Géraldine, « De l'autre côté de l'écran : faire l'histoire des publics et de la réception télévisuelle », *Sociétés & Représentations*, n° 35, printemps 2013, pp. 117-129
- Prince Stephen, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, Princeton University Press, 1992
- Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma*, t. 5 : *L'Art muet (L'Après-Guerre en Europe) 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977
- Zinnemann Fred, *Interviews*, édité par Gabriel Miller, Jackson, University Press of Mississippi, 2005

- Cinéma russo-soviétique

- Abul-Kasymova X., *et al.*, *Istorija sovetskogo kino 1917-1967*, Moscou, Iskusstvo, 1969
- Abdulaeva Zara, *Kira Muratova. Iskusstvo kino*, Moscou, NLO, 2008
- Albéra François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990
- Amengual Barthelemy, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980
- de Baecque Antoine, *Andreï Tarkovski*, Paris, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1989

- Belov F.F. (dir.), *Kinofikacija sel RSFSR*, Moscou, Sovetskaja Rossiya, 1961
- Beumers Birgit, « Comforting creatures in children's cartoons », in Marina Balina, Larissa Rudova (dir.), *Russian Children's Literature and Culture*, New York, Routledge, 2008, pp. 153-171
- , *A History of Russian Cinema*, Oxford, Berg, 2009
- , « The First Kalmyk Film. Interview with the model and actress Eugenia Mandzhieva and the filmmaker Ella Manzheeva (*The Gulls*) », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48i-beumers-manzheeva.shtml> (consulté le 8 mai 2017)
- Beumers Birgit (dir.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, London, I.B. Tauris, 1999
- , *Directory of World Cinema : Russia*, Bristol, Intellect, 2011
- , *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016
- Bohlinger Vincent, « Engrossing ? Exciting ! Incomprehensible ? Boring ! Audience Survey responses to Eisenstein's *October* », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 5, n° 1, 2011, pp. 5-27
- Boissau Pierre-Yves, « *Dersou Ouzala* de Kurosawa : contredire et dire le temps qui passe ou un tombeau anti-utopique », *Slavica Occitania*, n° 13, 2001, pp. 73-88
- Budnjak L.M. (dir.), *Istorija otečestvennogo kino. Xrestomatija*, Moscou, Kanon+, 2011
- Butovskij Jakov, « Rašel' », *Kinovedčeskije zapiski*, n° 89-90, 2009, pp. 172-200
- Cagnoli Sébastien, « *Uzy Bory*, un symbole de la culture oudmourte contemporaine », *Études finno-ougriennes* n° 46, 2014, <http://efo.revues.org/4300> (consulté le 12 janvier 2016)
- Cervoni Albert, *Mark Donskoï : extraits de découpages, panorama critique, bio-filmographie, bibliographie, documents iconographiques*, Paris, Seghers, 1966
- Chklovski Viktor, *Textes sur le cinéma*, (édité par Valérie Pozner), Lausanne, L'Âge d'homme, 2011
- Chomentowski Gabrielle, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, Vol. 55, n° 3-4, 2014, pp. 295-320
- , « L'expérience soviétique des cinémas africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n° 26, 2016, pp. 111-125
- Christie Ian, Richard Taylor (dir.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York, Routledge, 1991
- , *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres, Routledge, 1994
- Condee Nancy, *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2009
- Cymbal Evgenyj, Vjačeslav Okeanskij (dir.), *Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i xydožestvennoj kul'ture*, Moscou, Talka, 2008
- Daney Serge, « Un ours en plus », *Cahiers du cinéma*, n° 274, mars 1977, pp. 31-40

- Darmon Clara, « Les identités professionnelles des agents du cinéma en URSS et Fédération de Russie, 1957-2009 : constructions, conflits, revendications », *La Revue russe*, n° 36, 2011, pp. 77-87
- Dobrenko Evgeny, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2008
- Drobašenko S.V., *Fenomen dostovernosti. Očerki teorii dokumental'nogo fil'ma*, Moscou, Nauka, 1972
- Dolin Anton, *German. Intervju, esse, scenarij*, Moscou, NLO, 2011
- Dumančić Marko, « De-Stalinizing Soviet science : rethinking the moral implications of scientific progress in Khrushchev-era film », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 6, n° 1, 2012, pp. 75-92
- Elie Marc, « Filmer la nature déchaînée : la circulation des images de coulées de boue entre film scientifique, documentaire et film catastrophe au Kazakhstan, 1970-1980 », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 1, janvier-mars 2015, pp. 25-52
- Erofeev Vladimir, *Po «kryše mira» s kino apparatom (Puteščestvie na Pamir)*, Moscou, Molodaja Gvardija, 1929
- Fedorov A.V., « V setjax špionaža : analiz stereotipov sovetskix fil'mov o špionax 1930-x godov na mediaobrazovatel'nyx zanjatijax v studenčeskoj auditorij », *Mir naučnyx issledovanij*, n° 9-10, 2012, pp. 8-13
- Feigelson Kristian (dir.), *Caméra politique. Cinéma et Stalinisme*, Théorème n° 8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005
- Galkin A.V., « K voprosu ob istorii čuvaškogo kino (iz istorii kinostudii Čuvaškino) », *Vestnik čuvaškogo universiteta*, n° 4, 2008, pp. 17-22
- Géry Catherine, « L'inscription du sacré dans le cinéma soviétique : l'exemple d'Eisenstein », *Slovo*, n° 34-35, 2007-2008, pp. 219-240
- , « Figures de l'hôte dans *La Commissaire* d'Alexandre Askoldov », in Anne-Marie Gresser, Boris Czerny (dir.), *L'Hôte étranger. Stratégies de l'hospitalité*, Caen, PUC, 2010, pp. 135-144
- , *KinoFabula. Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016
- Gillespie David, *Russian Cinema*, New York, Longman, 2003
- Godet Martine, *La Pellicule et les Ciseaux. La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, CNRS Éditions, Paris, 2010
- Golovnja A., *Svet v iskusstve operatora*, Moscou, Goskinoizdat, 1945
- Hicks Jeremy, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2007
- , *First Films of the Holocaust, Soviet cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012
- Hill Steven P., « Russian Film Terminology », *The Slavic and East European Journal*, Vol. 12, n° 2, été 1968, pp. 199-205
- Hosejko Lubomir, *Histoire du cinéma ukrainien*, Die, Éditions A Die, 2001

- Jangirov Rašit, *Drugoe kino: stat'i po istorii otečestvenogo kino pervoj tret'ju XX veka*, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011
- Kepley Jr Vance, « "Cinefication" : Soviet film exhibition in the 1920s », *Film History*, Vol. 6, n° 2, 1994, pp. 262-277
- , « Federal Cinema : The Soviet Film Industry (1924-1932) », *Film History*, Vol. 8, n° 3, 1996, pp. 344-356
- Knight Claire, « Stalin's Trophy Films, 1947-52. A Resource », *KinoKultura*, n° 48, avril 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml> (consulté le 20 avril 2016)
- Kovalov Oleg, « Dokumental'noe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=35 (consulté le 10 mai 2016)
- Kozincev G. M., *Sobranie sočinenij v pjati tomax*, t. 4, Leningrad, Iskusstvo, 1984
- Laurent Natacha, Valérie Pozner (dir.), *Kinojudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde, 2012
- Laurent Natacha, Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, « Le cinéma soviétique, une histoire en chantier », *Positif*, n° 509-510, 2003, pp. 150-156
- Lawton Anna (dir.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1992
- Leyda Jay, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976 [1960]
- Margolit E., « Čelovek v paizaže », in V.A. Trojanovskij (dir.), *Kinematograf ottepeli*, Moscou, Materik, 1996, pp. 99-117
- , « The Problem of Heteroglossia in Early Soviet Sound Cinema », in Lilya Kaganovski, Masha Salazkina (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2014, pp. 119-128
- Martin Marcel, *Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993
- Mar'jamov G., *Kreml'vskij cenzor. Stalin smotrit kino*, Moscou, Kinocentr, 1992
- Melnikova Irina, « Constructing the Screen Image of an Ideal Partner », in Yulia Mikhailova, M. William Steele (dir.), *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*, Folkestone, Global Oriental, 2008, pp. 112-133
- Mel'nikov Vitalij, *Žizn'. Kino*, Saint-Pétersbourg, BXV-Peterburg, 2011
- Miller Jamie, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, Londres-New York, I.B.Tauris, 2010
- Nečaeva M., *Vladimir Šnejderov*, Moscou, Iskusstvo, 1964
- Olivero Massimo, « Le ciné-train de Medvedkine ou le miroir magique », Communication au séminaire GRHED, Université Paris-3, 12 décembre 2011, <http://culturevisuelle.org/kinoks/archives/482> (consulté le 13 avril 2015).
- Papazian Elizabeth Astrid, *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2009

- Passek Jean-Loup (dir.), *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris, L'Équerre-Centre Georges Pompidou, 1981
- Pavlova I., *Oleg Borisov*, Moscou, Sojuz kinematografistov SSSR-Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1989
- Pažitnova L. I. (dir.), *Mark Donskoj*, Moscou, Iskusstvo, 1973
- Petrov Petre, « The Freeze of Historicity in Thaw Cinema », *KinoKultura*, n° 8, 2005, <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html> (consulté le 28 août 2016)
- Perestiani Ivan, *75 let žizni v iskusstve*, Moscou, Iskusstvo, 1962
- Poirson-Dechonne Marion (dir.), *Le Cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, Cinémaction-Éditions Charles Corlet, 2013
- Pozner Valérie, « Le bonimenteur “rouge” : retour sur la question de l’oralité à propos du cas soviétique », *Cinemas. Revue d'études cinématographiques*, Vol. 14, n° 2-3, 2004, pp. 143-178
- , « Le “réalisme socialiste” et ses usages pour l’histoire du cinéma », in Kristian Feigelson (dir.), *Théorème « Caméra politique. Cinéma et Stalinisme »*, n° 8, 2005, pp. 11-17
- , « “Joué” versus “non-joué” : la notion de “fait” dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS », *Communications*, n° 79, 2006, pp. 91-104
- , « L’outil génétique en terrain soviétique : l’exemple de *Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov (1929-1931) », *Genesis*, n° 28, 2007, pp. 43-71
- , « “Un art pour des millions” : pour une histoire économique du cinéma soviétique », Séminaire *Arts et Sociétés*, Centre d’histoire de Sciences Po, 25 mars 2010, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-pozner.html> (consulté le 6 août 2014)
- , « Les limites de la propagande soviétique dans l’après-guerre », in Jean-Pierre Berthin-Maghit (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015, p. 561-578
- Pozner Valérie, Chaga Uzbachian, « Namous », 1895, n° 48, 2006, pp. 134-147
- Prokhorov Alexander, « The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 1, n° 2, 2007, pp. 115-129
- Radvanyi Jean (dir.), *Le Cinéma arménien*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1993
- , *Le Cinéma d’Asie centrale soviétique*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991
- , *Le Cinéma géorgien*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1988
- Rjabčivoka Natal’ja, « “Proletkino”: ot “Goskino” do “Sovkino” », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 94, 2010, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1215/> (consulté le 16 avril 2015)
- Rouland Michael, Gulnara Abikeyeva, Birgit Beumers (dir.), *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2013
- Sadoul Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971

- Salys Rimagaila (dir.), *The Russian Cinema Reader. The Thaw to the Present*, Boston, Academic Studies Press, 2013
- Sargeant Amy, *Vsevolod Pudovkin. Classic films of the Soviet Avant-Garde*, Londres, I.B. Tauris, 2000
- Sarkisova Oksana, « Folk songs in Soviet orchestration : Vostokfil'm's *Song of Happiness* and the forging of the New Soviet Musician », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol 4, n° 3, pp. 261-281
- , « "Life as it should be ?" Early Non-Fiction Cinema in Russia : From Kulturfilm to Documentary », *Medien und Zeit*, n° 1, 2003, pp. 41-61
- Siefert Marsha, « Co-producing Cold War culture. East-West Film-Making and Cultural Diplomacy », in Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal (dir.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, pp. 73-94
- Skakov Nariman, *The Cinema of Tarkosky : Labyrinths of space and time*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2012
- Sumpf Alexandre, « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête », *1895*, n° 42, 2004, pp. 5-34
- , « Le "grand muet" à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *1895*, n° 52, septembre 2007, pp. 57-88
- , *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Paris, Armand Colin, 2015
- Šlegel' Xans-Ioaxim (Hans-Joachim Schlegel), « Nemeckie impul'sy dlja sovetskix kul'turfil'mov 20-x godov », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 58, 2002, <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalu es/313/> (consulté le 15 mars 2015)
- Šumjaskij Boris, *Kinematografija millionov*, Moscou, Kinofotoizdat, 1935
- Taubman Jane A., *Kira Muratova*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2005
- Taylor Richard, Derek Spring (dir.), *Stalinism and Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1993
- Tcherneva Irina, « "L'État de tous les spectateurs". Penser les publics dans les réformes khrouchtchéviennes de l'exploitation cinématographique soviétique (1953-1968) », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012, <http://cm.revues.org/1168#tocto1n4> (consulté le 31 mars 2016)
- , « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? », *Cahiers du monde russe*, Vol. 54, n° 3-4, juillet-décembre 2013, pp. 593
- , *Le cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014
- , « Le "cinéma national" et le rapport centre/périphéries. L'exemple du studio de Sverdlovsk (1950-1960) », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 147-158
- Trojanovskij Vitalij, « Naučno-populjarnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*,

- http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=33 (consulté le 10 mai 2016)
- Turovskaja Maja, « Gollivud v Moskve, ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-x i 40-x godov », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 97, 2010, pp. 51-63,
- Turovskaya Maya, « Hollywood in Moscow, or Soviet and American Cinema in the Thirties and Forties », *KinoKultura*, n° 46, 2014, <http://www.kinokultura.com/2014/46-turovskaya.shtml> (consulté le 25 août 2016)
- Vaissié Cécile, « La non-existence, punition des artistes soviétiques non conformes. Le cas d'Alexandre Askoldov et de son film, *La Commissaire* », *Communisme*, n° 70-71, 2002, pp. 245-269
- , « L'identité russe au cinéma : entre mémoire, instrumentalisations et reconstructions », in Marion Poirson-Dechone, (dir.), *Le Cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*, Cinémaction-Éditions Charles Corlet, 2013, pp. 91-96
- , « Pavlik Morozov, l'enfant dénonciateur, et le clan Mikhalkov », *Regards sur l'Est*, n° 64, 2013, http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1411 (consulté le 10 février 2017)
- , « Le “double code” d'A. Kontchalovski dans *Sibériade* », in Catherine Géry, Hélène Mélat (dir.), *Slavica Occitania « Le littéraire et le visuel dans la culture russe des XX^e et XX^e siècles »*, n° 38, 2014, pp. 157-170
- , « L'Union du cinéma d'URSS, moteur, reflet et victime de la perestroïka (1986-1991) », in Caterina Préda (dir.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Bucarest, Editura universitatii din Bucuresti, 2017, pp. 283-308.
- Vasil'kov I., *Èkran rasskazyvaet o nauke*, Moscou, Bjuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1977
- Widdis Emma, *Alexander Medvedkin*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2005
- Woll Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000
- Voprosy masterstva v sovetskom kinoiskusstve. Sbornik stat'ej*, Moscou, Goskinoizdat, 1952
- Xomuckij Viktor, « Kinoatel'e “Rus” i tëmnaia storona Rossijskoj Imperii », *Kinoistoria*, 28 mai 2013, <http://kinoistoria.ru/blog/43574397558/Kinoatele--%C2%ABRus%C2%BB-i-temnaya-storona-Rossiyskoy-Imperii> (consulté le 16 avril 2015)
- Youngblood Denise J., *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- Zorkaja Neja, « “Odnà” na perspektivax », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 74, 2005, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/450/> (consulté le 10 mai 2015)
- Zvonkine Eugénie, « Le cinéma soviétique, un domaine en partage », *Mise au point*, n° 2, 2010 <http://map.revues.org/1167> (consulté le 8 mars 2016)
- , *Kira Mouratova. Un cinéma de la dissonance*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012
- , « “Watch your films attentively”: Kira Muratova's unrealised script as a key to her œuvre », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 8, n° 1, 2014, pp. 41-50
- , « The Artistic Process of Aleksei German », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 9, n° 3, 2015, pp. 154-183

-, « *Auteur cinema during the Thaw and the Stagnation* », in Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 178-201

- Télévision soviétique

Arkus Ljubov', Inna Vasil'evna, Irina Pavlova, « *Televizionnoe kino v SSSR* », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=36 (consulté le 20 mai 2016)

Baudin Rodolphe, « Le phénomène de la série culte en contexte soviétique et post-soviétique. L'exemple de *Semnadcat' mgnovenij vesny* », *Cahiers du Monde russe*, Vol. 42, n° 1, janvier-mars 2001, pp. 49-70

Bönker Kirsten, « “Dear television workers...” TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 371-400

Chakars Melissa, « Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television : programming for children, teens and youth in Buryatia », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016)

Diatchkova Galina, « Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples », in Pamela Wilson, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham-Londres, Duke University Press, 2008, p. 218-219

Downing John, « The Intersputnik System and Soviet Television », *Soviet Studies*, Vol. 37, n° 4, Octobre 1985, pp. 465-483

Egorov V.V., *Televidenie i zritel'*, Moscou, Mysl', 1977

-, *Tiraž – 150 millionov*, Moscou, Iskusstvo, 1975

Eršov Ju.M., « Stanovlenie televidenija kak texnologii i social'nogo instituta v Sibiri (1952-1967 gg.) », *Sibirskaja zaimka*, 7 avril 2013, <http://zaimka.ru/ershov-tv/> (consulté le 12 juin 2016)

Evans Christine, « The “soviet way of life” as a way of feeling. Emotion and Influence on Soviet Central Television in the Brezhnev Era », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, p. 543-57

Feigelson Kristian, *L'URSS et sa télévision*, Paris, INA/Champ Vallon, 1990

Glejzer M., *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989

Goldovskaya Marina, *Woman with a Movie Camera*, Austin, University of Texas Press, 2006

Mickiewicz Ellen Propper, *Split signals: television and politics in the Soviet Union*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998

Mihelj Sabina, Simon Huxtable, « The Challenge of flow : State Socialist Television between Revolutionary Time and Everyday Time », *Media, Culture and Society*, Vol. 38, n° 3, avril 2016, pp. 332-348

- Perrot Michel, « L'état des médias en Tchoukotka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, Vol. 3, 1993, pp. 149-157
- Powell David E., « Television in the USSR », *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 39, n° 3, Automne 1975, pp. 287-300
- Prokhorov Alexander, Elena Prokhorova, *Film and Television Genres of the Late Soviet Era*, New York-Londres, Bloomsbury, 2017
- Prokhorova Elena, *Fragmented mythologies : Soviet TV mini-series of the 1970s*, Thèse de doctorat : Langues et Littératures slaves, Université de Pittsburgh, 2003
- Razzakov Fëdor, *Gibel' sovetskogo TV: tajny televidenija ot Stalina do Gorbačëva, 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009
- Roth-Ey Kristin, « Finding a Home for Television in the USSR, 1950-1970 », *Slavic Review*, Vol. 66, n° 2, été 2007, pp. 278-306
- , *Moscow Prime Time: how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011
- Roth-Ey Kristin, Larissa Zakharova, « Introduction », *Cahiers du monde russe « Communiquer en URSS et en Europe socialiste »*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 253-272
- Spiridova Natalija, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, pp. 80-86
- Taranenko Grigorij, « Tvorčeskoe ob'edinenie "Èkran" », *Muzej televidenija i radio v internete*, www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=12459 (consulté le 3 octobre 2013)
- Toporkovaja Tat'jana, *Provincial'noe televidenie: utraty i obretenija: monografija*, Tioumen Tjumenskij gosudarstvennyj universitet, 2008
- Vaissié Cécile, « False Nazis and True Chekists, Treacherous Allies and Close Enemies : The Soviet Series *Seventeen Moments of Spring* », in Lori Maguire (dir.), *The Cold War and Entertainment Television*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 107-120
- Vartanov A.S., *Problemy televizionnogo fil'ma*, Moscou, Izdatel'stvo « Znanie », 1978
- Vasil'evskaja È.V., *Očerki istorii razvitija televidenija v Zapadnoj Sibiri*, Novossibirsk, Nauka Sibirskoe otdelenie, 1978

- Acteurs au cinéma

- Albera François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Koulechov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994
- Alexander Françoise, « Othello joué par un Blanc : Le théâtre français est-il raciste ? », *Le Monde*, 16 octobre 2015, http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/10/16/pas-de-noirs-sur-scene-le-theatre-francais-est-il-raciste_4791000_3212.html (consulté le 1er décembre 2015)
- Amiel Vincent *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012
- Calvet Yann, « Physiognomonie et photogénie », in Gérard-Denis Farcy, René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2001, pp. 301-310

- Coutelet Nathalie, « Habib Benglia et le cinéma colonial », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 3, n° 191, 2008, pp. 531-548
- Damour Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016
- Davies Clinton Turner, « Non-Traditional Casting (An Open Letter) », *African American Review*, Vol. 31, n° 4, 1997, pp. 591-594
- Dyer Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997
- , *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979]
- Fuller Karla Rae, *Hollywood goes Oriental: Caucasian performance in American film*, Detroit, Wayne State University Press, 2010
- Garncarz Joseph, « The Ultimate Irony: Jews Playing Nazis in Hollywood », in Alastair Philips, Ginette Vincendeau (dir.), *Journeys of Desire: European Actors in Hollywood. A Critical Companion*, Londres, BFI, 2006, pp. 103-113
- Hargreaves Alec G., « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication*, n° 4, 2003, pp. 127-139
- Hirsch Forster, *Acting Hollywood Style*, New York, H.N. Abrams AFI Press, 1991
- Hornby Richard, « Interracial Casting », *The Hudson Review*, Vol. 42, n° 3, 1989, pp. 459-466
- , « Cross-Gender Casting », *The Hudson Review*, Vol. 48, n° 4, 1996, pp. 641-648
- Isaeva K.M., *Aktër v fil'me*, Moscou, Znanie, 1971
- Jukov K., *Obraz V.I. Lenina v kino i teatre*, Moscou-Leningrad, Iskusstvo, 1938
- , *Obraz Lenina i Stalina v kino*, Moscou, Goskinoizdat, 1939
- Kulešov Lev, *Iskusstvo kino. Moj opyt*, Moscou, Tea-Kino-Pечат', 1929
- Lee Joann, « Asian American Actors in Film, Television and Theater, an ethnographic case study », *Race, Gender and Class*, Vol. 8, n° 4, 2001, pp. 176-184
- Nacache Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003
- Naremore James, *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 [1988]
- Pašenskaja Vera, *Aktër v strane socializma*, Moscou, Profizdat, 1937
- Petrov Evgenij, *Aktër pered kino-apparatom*, Moscou, Teakinopečat', 1929
- Pitassio Francesco, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *Cinemas*, Vol. 11, n° 2-3, 2001, pp. 199-224
- Poudovkine V., « Le travail de l'acteur de cinéma et le système de Stanislavsky », *Recherches soviétiques*, n° 3, avril 1956, pp. 37-80
- Pudovkin V., *Sobranie sočinenij v trëx tomax*, t. 1, Moscou, Iskusstvo, 1974
- Regester Charlene, « African American Extras in Hollywood during the 1920s and 1930s », *Film History*, Vol. 9, n° 1, 1997, pp. 95-115
- Robertson Wojcik Pamela, « Typecasting », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, pp. 223-249

- Schmulevitch Éric, *La fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006
- Schultz Roger, « Non-traditional casting update : Multicultural casting providing opportunity for minority actors while stimulating innovative productions », *The Drama Review*, Vol. 35, n° 2, 1991, pp. 7-13
- Stanislavski Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygamlion/Gérard Watelet, 1984 [1949]
- Sun William H., « Power and Problems of Performance across Ethnic Lines : an Alternative Approach to Nontraditional Casting », *The Drama Review*, Vol. 44, n° 4, 2000, pp. 86-95
- Sussman Rachel, « The Carnavalizing of Race », *Etnofoor*, Vol. 14, n° 2, 2001, pp. 79-88
- Tereškovič V.M., *Èvoljucija vzgljadov S.M. Èjzenštejna na iskusstvo aktëra. Ot tipaža – k aktëru*, Moscou, VGIK, 1988
- Turkin V., *Kino-aktër*, Moscou, Kino-izdatel'stvo RSFSR, 1925
- Viviani Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015
- Wang Yuen Nancy, *Reel Inequality. Hollywood Actors and Racism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017
- Yoakem Lola G., « Casting », *Film Quarterly*, Vol. 12, n° 2, 1958, pp. 36-42
- Zaxarov E. (dir.), *Aktër v kino*, Moscou, Iskusstvo, 1976
- Zuckerman Ezra W., Tai-Young Kim, Kalinda Ukanwa and James von Rittmann, « Robust Identities or Nonentities? Typecasting in the Feature-Film Labor Market », *American Journal of Sociology*, Vol. 108, n° 5, 2003, pp. 1018-1074

- Cinéma et histoire

- de Baecque Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895, n° 51, 2007, pp. 9-21.
-, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008
- de Baecque Antoine, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexes, 1998
- Cadé Michel, *L'Ecran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004
- Chapman James, Mark Glancy, Sue Harper (dir.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007
- Delage Christian, Guigueno Vincent, *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, 2004
- Dupuy Pascal, « Histoire et Cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme et la Société*, n° 142, oct-déc 2001, pp. 91-107
- Ferro Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, Vol. 28, n°1, 1973, pp. 109-124

- , *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975
- , *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 [1977]
- , *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Chêne, 2003
- Ferro Marc (dir.), *Révoltes, révolutions, cinéma*, Paris, Édition du Centre Georges-Pompidou, 1989
- Garçon François (dir.), *CinémAction « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro »*, n° 65, 1992
- Jackson Martin, « Film as a Source Material : some Preliminary Notes toward a Methodology », *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. IV, n° 1, été 1973, pp. 73-80
- Kenez Peter, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2001 [1992]
- Kracauer Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, 1987 [1947]
- Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1992
- Laurent Natacha, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000
- Laurent Natacha (dir.), *Le Cinéma « stalinien ». Questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003
- Pithon Rémy, « Cinéma et Histoire : bilan historiographique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, pp. 5-13
- Prokhorov Alexander, (dir.), *Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s*. Pittsburgh, Russian Film Symposium, 2001
- Roberts Graham, *Forward Soviet: History and Non-Fiction Film in the USSR*, Londres, I.B. Tauris, 1999
- Sand Shlomo, *Le xx^e Siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004
- Sekirinskij S.S. (dir.), *Istorija strany, istorija kino*, Moscou, Znak, 1994
- Shlapentokh Dmitry, Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*, New York, Aldine de Gruyter, 1993
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma: Ouverture pour un cinéma de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977
- Stora Benjamin, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Paris, La Découverte, 2004
- White Hayden, « Historiography and Historiophoty », *The American Historical Review*, Vol. 93, n° 5, décembre 1988, pp. 1193-1199
- Youngblood Denise J., *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence, University Press of Kansas, 2007

- Cinéma et Sibérie, Extrême-Orient, Nord

- Anonyme, « Burjaty v fil'me Akiro Kurosavy », *Burjatija novosti*, 24 septembre 2014, <http://burnews.ru/buryaty-v-filme-akiro-kurosavy> (consulté le 1^{er} mars 2016)
- Anonyme, « Pervye jakutskie artisty kino », *Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja)*, 2012, <http://кинолетописьякутии.рф/?q=node/30> (consulté le 30 juillet 2015)
- Arzjutov Dmitrij, « Ètnograf s kinokameroj v rukax. Prokof'evy i načalo vizual'noj antropologii samodijcev », *Antropologičeskij forum*, n° 29, 2016, pp. 187-219
- Arzyutov Dmitry V., « Samoyedic diary: Early Years of Visual Anthropology in the Soviet Arctic », *Visual Anthropology*, Vol. 29, n° 4-5, 2016, pp. 331-359
- Banščikova T.L. (dir.), *Kino Jakutii. 70 let Sovetskomy kino*, Iakoutsk, Jakutkinovideoob"edinenie-Redakcionno-izdatel'skij otdel goskomizdata JaASSR, 1989
- Beumers Birgit, Elena Kolikova, « Eurasia as a filmic assemblage », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 4, n° 3, 2010, pp. 321-344
- Damiens Caroline, « A Cinema of One's Own: Building/Reconstructing Siberian Indigenous Peoples' Identity in Recent Cinema. Examples from Sakha (Yakutia) Republic and the Republic of Khakassia », *InterDisciplines*, Vol. 5, n° 1, 2014, pp. 159-185, <http://www.inter-disciplines.org/bghs/index.php/indi/article/view/109>
- , « Cinema in Sakha (Yakutia) Republic : Renegotiating film history », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-damiens.shtml>
- , « Prostranstvo fil'ma kak zona kontakta : kinos"emki s učastiem korennyx maločislennyx narodov Sibiri, Severa i Dal'nego Vostoka na rubeže 1920-x–1930-x gg. », *Severnye grani*, n° 6, 2016, pp. 50-63
- , « Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS », *Slovo « À l'Est de Pixar : le cinéma d'animation en Russie et en URSS »*, n° 48 [à paraître]
- Derjabin Aleksandr, « Dva kinopoxoda – Maks Poljanovskij », *Zelenoe spasenie*, n° 16, Almaty, 2003, pp. 9-32
- , « O fil'max-puteščestvix i Aleksandre Litvinove », *Zelenoe spasenie*, n° 11, Almaty, 1999, pp. 14-23
- Divnina N. V., « “Kajury ku'ltury” (K istorii pervoj kinoèkspedicii na Kamčatku v 1929-1930 gg. », *Ljudi velikogo dolga : materilay mezseminar. ist. XXVI Krašeninnik. čtenij*, Petropavlovsk-Kamčatki, 2009, pp. 85-89. <http://www.kamlib.ru/resourses/divnina.htm> (consulté le 19 avril 2014)
- Dobrynin Sergey, « New Buryat Cinema: Developments So Far and Challenges for the Future », *KinoKultura*, n° 48, 2015, <http://www.kinokultura.com/2015/48-dobrynin.shtml> (consulté le 8 mai 2017)
- Dymčikova Žanna, « Istorija burjatskogo kino », *Soyol*, 5 juillet 2014, <http://soyol.ru/art/kino/705/> (consulté le 27 octobre 2014)
- Emašov A.V., *Kino v Omske i Omskoj oblasti. Proloe i nastojaešče (k 100-letiju mirovogo i rossijskogo kinematografa)*, Omsk, Omskkinovideoprokat, 1995

- Géry Catherine, « Des territoires de projection : la représentation des confins dans le cinéma soviétique (1928-1968) », *Cultures d'Europe Centrale*, n° 5, CIRCE, Paris, 2005, pp. 263-278
- Golovněv I.A., « Pervoe ètnokino. Aleksandr Litvinov », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (39), 2012, pp. 156-167
- , « Sovetskoe ètnokino na pike svoego vzlëta. Vtoraja dal'nevostočnaja kinoèkspedicija A.A. Litinova », *Vestnik Ural'skogo otdelenija RAN*, n° 1 (43), 2013, pp. 162-173
- , « Velikaja kamčatskaja kinoèkspedicija », *Vestnik VGIK*, n° 15, février 2013, pp. 18-28
- « Čukotskaja èkspedicija A. Litinova. Final sovetskogo ètnokino », *Ural'skij istoričeskij vestnik*, n° 3 (44), 2014, pp. 118-127
- , « “Lesnye ljudi” – fenomen sovetskogo ètnografičeskogo kino », *Ètnografičeskoe obozrenie*, n° 2, 2016, pp. 83-98
- , *Stanovlenie sovetskogo ètnografičeskogo kino v konce 1920-x – načale 1930-x gg (na primere tvorčestva A.A. Litvinova)*, thèse de candidat : ethnologie, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Moscou, 2016
- Golovněv I.A., E.V. Golovněva, « “Sibir’ sovetskaja” : obraz regiona v kulturfil'me Aleksandra Litvinova », *Sibirskie istoričeskie issledovanija*, n° 4, 2016, pp. 57-82
- Kirillova Natal'ja, *Kino Urala: ot prošlogo k buduščemu*, Ekaterinbourg, IPP Ural'skij rabočij, 2013
- Kleckin A. A., *Kino v žizni Jakutjan*, Iakoutsk, Jakutnigoizdat, 1973
- Klicenko Ju.V., « Tradicii prazdnika Ikonipko v kino: iz istorii s'emok fil'ma *Mstitel'* », *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/klitsenko-ikonipko/> (consulté le 17 décembre 2012)
- Kuzmenkina Ljudmila, « Vzlët i padenie “Kinosibiri” », *Večernij Novosibirsk*, 11 janvier 2007, <http://vn.ru/index.php?id=83274>
- Lesnikov Ekaterina, « Zov », *SKN*, n°2-3, 16 février 2004
- Maslov K.E., *Kino v Burjatii*, Burjatskoe-knižnoe izdatel'stvo, Oulan-Oude, 1964
- Markov N.I., *Kino na Severe*, Arkhangelsk, Severo-zapadnoe knižnoe izdatel'stvo, 1972
- Melnikova Irina, « Images of the Native Peoples of Siberia and the Far East in Russian Film », *Orient on Orient. Images of Asia in Eurasian Countries*, n° 13, 2013, pp. 1-15
- Rybina G., B. Drjuon, *Burjat Valerij Inkižinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajn, 2007
- Sagalaev K.A., « Kul'tura obskix ygrov v zerkale visual'noj fiksacii », *Sibirskij filologičeskij žurnal*, n° 4, 2014, pp. 96-100
- Sarkisova Oksana, « Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 9, n° 1, 2015, pp. 2-23
- Savel'eva Inna N., « Kino v Sibiri i kino o Sibiri: problema tematičeskoj specifik regional'noj kinematografa », *Vestnik tomского gosudarstvennogo universiteta*, n° 304, 2007, pp. 81-85

- Savvinov Nikandr Egorovič, *Annotirovannyj katalog fil'mov o Jakutii*, Upravlenie kinofikacii pri Sovete ministrov JaASSR, Iakoutsk, 1976 [1964]
- , *Jakutija — kinos"emočnaja ploščadka*, Iakoutsk, Jakutskoe knižnoe izdatel'stvo, 1977
- Semenov V.A., « Byl' takoj fil'm... O xudožestvennom fil'm 1936 goda "Devuška s Kamčatki" », *Kamčatskij kraj — kraevedčeskij sajt*, 2006, <http://www.kamchatsky-krai.ru/history/devushka-kamchatki.htm> (consulté le 12 juillet 2015)
- Sivcev Stepan Nikolaevič, *Stanovlenie kinematografa v kul'ture Jakutii*, Thèse de candidat, Institut russe de culturologie, Moscou, 2005
- Stépanoff Charles, « La figure mythique du chamane dans ses représentations audiovisuelles occidentales », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 35, 2004, pp. 17-68, <http://emscat.revues.org/index462.html> (consulté le 14 avril 2016)
- , « Le chamane et ses mises en scène en Russie », *Religions et Histoire*, n° 5, 2005, pp. 48-53
- , « Le chamane-koulak, la dernière métamorphose. Le chamane dans le cinéma soviétique des années 1920-30 » in Anstett-Gessat Elisabeth, *Un Patrimoine sous influences : usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris, Petra, 2009, pp. 113-141
- Stolberg Eva-Maria, « Siberia—“Realm of Thrills”. The Genre of “Wild East” Films », *Sibirskaja zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2014, <http://zaimka.ru/stolberg-films/> (consulté le 19 janvier 2016)
- Šnejderov V.A., « Sovetskij èkran i narody Severa », in I.S. Gurvič (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971, pp. 188-199
- Vasil'ev Vladimir, *Maksim Munzuk. Dersu Uzala (zapiski kinorežissëra)*, Kyzyl, Tuvinskoe knižnoe izdatel'stvo, 1979
- Vatolin Viktor A., « Sinema v Sibiri. Očerki istorii rannego sibirskogo kino (1896-1917) », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 60, 2002 www.kinozapiski.ru/article/211/ (consulté le 25 février 2011)
- , « Gollivud za Kamenkoj: Očerki zaroždenija i ctanovlenija proizvodstva fil'mov v Sibiri », *Kinovedčeskie zapiski*, n° 70, 2005 www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/466 (consulté le 6 janvier 2013)
- , *Kino v Sibiri. Ljudi. Sobytiya. Fakty. 1896-2012*, Novossibirsk, Priobskie vedomosti, 2012
- Widdis Emma, « La Représentation des frontières dans le cinéma soviétique des années 1930 : une esthétique de la conquête », in Natacha Laurent (dir.), *Le Cinéma « stalinien »*. *Questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 111-121
- , *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2003
- Xil'ko N.F., *Istorija foto-, kino- i videoljubitel'stva v Omskom Priirtyš'e*, Omsk, Izdatel'stvo Omskogo gosudarstvennogo universiteta, 2013

Žaraev I. S., *Zametki iz istorii kinematografii Jakutii: k 100-letju so dnija pervogo pokaza kino v Jakutii*, Saint-Pétersbourg, IC "Axsaan", 2011

Žaraev I.S. (dir.), *Ljudi za kadrom i v kadre*, X čast', Iakoutsk, Gosudarstvennoe nacional'noe xranilišče kinodokumentov o RS(Ja), 2009

- Cinéma et peuples autochtones, cinéma d'expédition et ethnographique

Adler Jerry, « Is the new Tonto any better than the old Tonto ? », *The Smithsonian Magazine*, juillet 2013, <http://www.smithsonianmag.com/history/is-the-new-tonto-any-better-than-the-old-tonto-4833743/?no-ist> (consulté le 29 juillet 2015)

Albera François, « La Sixième Partie du monde », 1895 « *Exotica. L'attraction des lointains* », n° hors-série, mai 1996, pp. 100-116

Aleiss Angela, « Native Americans: The Surprising Silents », *Cineaste*, Vol. 21, n° 3, 1995, pp 34-35

-, « Iron Eyes Cody : Wannabe Indian », *Cinéaste*, Vol. 25, n° 1, 1999, pp. 30-31

-, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Westport, Praeger Publishers, 2005

-, « Who Was the Real James Young Deer? », *Bright Light Film Journal*, n° 80, mai 2013, <http://brightlightsfilm.com/who-was-the-real-james-young-deer-the-mysterious-identity-of-the-pathe-producer-finally-comes-to-light/> (consulté le 15 février 2017)

-, « 100 Years Ago: Lillian St. Cyr, First Native Star in Hollywood Feature », *Indian Country Media Network*, 24 février 2014, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/100-years-ago-lillian-st-cyr-first-native-star-in-hollywood-feature/> (consulté le 15 février 2017)

-, « What Was the First Feature Film With an All-Native Cast? », *Indian Country Media Network*, 24 mars 2015, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/what-was-the-first-feature-film-with-an-all-native-cast/> (consulté le 15 février 2017)

Anonyme, « Molly Spotted Elk, From Poverty in Old Town, Maine, to Fame in Paris — and Back », *The New England Historical Society*, <http://www.newenglandhistoricalsociety.com/molly-spotted-elk-poverty-old-town-maine-fame-paris-back/> (consulté le 22 mars 2017)

Anonyme, « Ramai Hayward », *New Zealand On Screen*, <https://www.nzonscreen.com/person/ramai-hayward/biography> (consulté le 10 février 2017)

Balvay Arnaud, Nicolas Cabos, *John Ford et les Indiens*, Paris, Séguier, 2015

Barclay Barry, « Celebrating Fourth Cinema », *Illusions*, n° 35, hiver 2003, pp. 7-11

Bataille Gretchen M., Charles L.P. Silet, *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*, Ames, Iowa State University Press, 1981

Bell Joshua A., Alison K. Brown, Robert J. Gordon (dir.), *Recreating First Contact. Expeditions, Anthropology, and Popular Culture*, Washington, Smithsonian Institution, 2013

- Blythe Martin, *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*, Metuchen-Londres, The Scarecrow Press, 1994
- Bouchard Serge, « De remarquables oubliés - Esther Eneutseak et sa fille Nancy Columbia », 22 novembre 2016, <http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/memoires/document/nouvelles/article/1001538/de-remarquables-oublies-esther-eneutseak-et-sa-fille-nancy-columbia> (consulté le 10 février 2017)
- Bulane-Hopa Seipati, « Repatriation: The Return of Indigenous Cultural Content », *Journal of Film Preservation*, n° 85, 2011, pp. 4-13
- Buscombe Edward, *Injuns! Native Americans in the Movies*, Bodmin, Reaktion Books, 2006
- Busson Daniel, « Mission de M. Busson en Sibérie », *La Géographie*, n° 6, XXVI, 15 décembre 1912
- Clelland-Stokes Sacha, *Representing aboriginality: a post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South African, Australian and Aotearoa/New Zealand film*, Højbjerg, Intervention Press, 2007
- Cottle Simon (dir.), *Ethnic Minorities and The Media: Changing Cultural Boundaries*, Buckingham-Philadelphie, Open University Press, 2000
- de France Claudine (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris-La Haye-New York, Mouton Éditeur, 1979
- Ehret Jean, « Anastasia Lapsui : œil de la toundra, voix de son peuple », *Regards sur l'Est*, n° 53, janvier 2010, http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1050 (consulté le 24 août 2016)
- Evans Brad, Aaron Glass (dir.), *Return to the land of the head hunters : Edward S. Curtis, the Kwaka'wakw, and the making of modern cinema*, Seattle, University of Washington Press, 2014
- Fienup-Riordan Ann, *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle-Londres, University of Washington Press, 2003
- Frangville Vanessa, *Construction nationale et spectacle de la différence en République populaire de Chine. Analyse des rôles de la « minzu minoritaire » dans le cinéma de 1950 à 2005*. Thèse de doctorat : Études de l'Asie et ses diasporas, Lyon, Université Lyon III-Jean-Moulin, 2007
- Gay Pearson Wendy, Susan Knabe (dir.), *Reverse Shots. Indigenous Film and Media in an International Context*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2015
- Ginsburg Faye, « Indigenous media : Faustian contract or global village ? », *Cultural Anthropology*, Vol. 6, n° 1, 1991, pp. 92-112
- , « The parallax effect : The impact of aboriginal media on ethnographic film », *Visual Anthropology Review*, Vol. 11, n° 2, automne 1995, pp. 64-76
- « Screen memories. Resignifying the traditional in Indigenous media », in Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (dir.), *Media Worlds : Anthropology on new terrain*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 39-57
- Glowczewski Barbara, « Returning Indigenous knowledge in central Australia: "this CD-ROM brings everybody to the mind" », in Graeme K. Ward, Adrian Muckle (dir.), « *The Power of Knowledge, the Resonance of Tradition* ». Electronic publication of

- papers from the AIATSIS Indigenous Studies conference, September 2001*, Canberra, AIATSIS, 2004, pp.145-160
- , « Entre spectacle et politique : les singularités autochtones », in Barbara Glowczewski, Rosita Henry (dir.), *Le défi indigène : entre spectacle et politique*, Montreuil, Au lieux d'être, 2007, pp. 11-35
- , « Beyond the frames of film and Aboriginal fieldwork », in Arnd Schneider, Caterina Pasqualino (dir.), *Experimental film and Anthropology*, Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 147-164
- Goldie Terry, « The Representation of the Indigene », in Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres-New York, Routledge, 1995, pp. 232-236
- Griffiths Alison, *Wondrous difference: cinema, anthropology, and turn-of-the-century visual culture*, New York-Chichester, Columbia University Press, 2002
- Harper Ken, « Nancy Columbia: Inuit star of stage, screen and camera », *Above and Beyond. Canada's Arctic Journal*, 3 juillet 2014, <http://arcticjournal.ca/nancy-columbia-inuit-star-of-stage-screen-and-camera/> (consulté le 10 février 2017)
- Hearne Joanna, *Native recognition: Indigenous cinema and the western*, Albany, SUNY Press, 2012
- , *Smoke signals : native cinema rising*, Lincoln-Londres University of Nebraska Press, 2012
- Hochman Brian, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014
- Howe LeAnne, Harvey Markowitz, Denise K. Cummings (dir.), *Seeing red : Hollywood's pixeled skins American Indians and film*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013
- Laprévotte Gilles, Thierry Roche, *Indian's song : des Indiens d'Hollywood au cinéma des Indiens*, Crisnée-Amiens, Yellow now-Festival international du film d'Amiens, 2010
- Lefebvre Thierry, Philippe-Alain Michaud (dir.), *Exotica. L'attraction des lointains*, 1895, n° hors-série, mai 1996
- Lischke Ute, David T. McNab (dir.), *Walking a tightrope : aboriginal people and their representations*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005
- MacKenzie Scott, Anna Westerståhl Stenport (dir.), *Films on ice. Cinemas of the Arctic*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014
- , *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*, Indiana University Press [à paraître]
- Maghsoudlou Bahman, *Grass. Untold Stories*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 2009
- Martens Emiel, « Maori on the Silver Screen: The Evolution of Indigenous Feature Filmmaking in Aotearoa/New Zealand », *International Journal of Critical Indigenous Studies*, Vol. 5, n° 1, 2012, http://www.isrn.qut.edu.au/publications/internationaljournal/documents/Final_Martens_IJICIS.pdf (consulté le 10 février 2017)
- McBride Bunny, *Molly Spotted Elk. A Penobscot in Paris*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995

- Meadows Michael, « Re-claiming a cultural identity: indigenous media production in Australia and Canada », *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Vol. 8, n° 2, 1994
- Morgan Lael, *Eskimo Star. From the tundra to Tinseltown: the Ray Mala story*, Kenmore, Epicenter Press, 2011
- Murray Stuart, *Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema*, Wellington, Huia Publishers, 2008
- Newitz Annalee, « Quand les Blancs arrêteront-ils de faire des films comme *Avatar* ? », *Mélanine*, 22 décembre 2009, <http://melanine.org/?Quand-les-Blancs-arreteront-ils-de> (consulté le 12 mai 2016)
- Nugent Stephen, *Scoping the Amazon : image, icon, ethnography*, Walnut Creek, Left Coast press, 2007
- O'Connor John E., Rollins Peter C., *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 1988
- O'Reilly Patrick, « Le "documentaire" ethnographique en Océanie. [Étude, suivie d'un Répertoire analytique et critique de vingt-cinq films] », *Journal de la Société des océanistes*, t. 5, 1949, pp. 117-144
- Paquette Maude, *L'émergence du cinéma inuit. La représentation du Nord et des Inuits dans le film Atanarjuat, The Fast Runner de Zacharias Kunuk*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006
- Peterson Leighton C., « Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of *Navajo Film Themselves* », *Visual Anthropology Review*, Vol. 29, n° 1, 2013, pp. 29-41
- Piault Marc-Henri, « Du colonialisme à l'échange », *CinémAction « Demain, le cinéma ethnographique ? »*, n° 64, 1992, p. 59
- , « L'Exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Vol. 1, n° 2, juillet-septembre 1995, pp. 11-22
- , *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris Nathan, 2000
- , « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture de *La Croisière noire* », *Journal of Film Preservation*, n° 63, octobre 2001, pp. 6-16
- Raheja Michelle H., « Reading Nanook's smile : Visual sovereignty, Indigenous revisions of ethnography, and *Atanarjuat (The Fast Runner)* », *American Quarterly*, Vol. 59, n° 4, 2007, pp. 1159-1185
- , *Reservation Reelism : Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2010
- Romero Karolina, *El cine de los otros : la representación de « lo indígena » en el cine documental ecuatoriano*, Mémoire de maîtrise : Sciences sociales, mention Communication, Universidad Politécnica Salesiana, FLACSO, Équateur, 2011
- Rony Fatimah Tobing, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham-Londres, Duke University Press, 1996
- Rosenthal Nicholas G., « Representing Indians : Native American Actors on Hollywood's Frontier », *The Western Historical Quarterly*, Vol. 36, n° 3, Automne 2005, pp. 328-352

- Rotha Paul, *Robert J. Flaherty. A biography*, (édité par Jay Ruby), Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1983
- Ruby Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2000
- , « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma », *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, n° 2, automne 1991, pp. 50-67
- Russell Katherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the age of Video*. Durham-Londres, Duke University Press, 1999
- Saini Pierrine, *Des hommes et des caméras. Regard anthropologique sur la relation réalisateurs-protagonistes à travers cinq films documentaires récents*, Mémoire de licence : ethnologie, Université de Neuchâtel, 2006
- Salzmann Monique, « Introduction à une filmographie des Aborigènes australiens », *Journal de la Société des océanistes*, t. 23, 1967, pp. 123-134
- Schiwy Freya, « Decolonizing the technologies of knowledge: video and indigenous epistemology », *Worlds and Knowledges Otherwise "Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital" Dossier*, 2009, <https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2009/05/SCHIWY.DECOLONIZING.pdf> (consulté le 24 août 2016)
- Schweninger Lee, *Imagic moments: indigenous North American film*, Athens-Londres, University of Georgia Press, 2013
- Skare Roswitha, *Nanook of the North from 1922 to Today: The Famous Arctic Documentary and its Afterlife*, Francfort-New York, Peter Lang, 2016
- Thévenot Jean, *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours*, Paris, Chavane, 1950
- Weinberger Eliot, « The Camera People », in Lucien Taylor (dir.), *Visualizing theory: selected essay from Visual Anthropology Review, 1990-1994*, New York, Routledge, 1994, pp. 3-26
- Wilson Pamela, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham-Londres, Duke University Press, 2008
- Wood Houston, *Native Features. Indigenous Films from around the World*, New York-Londres, Continuum International, 2008

- Cinéma et ethnicité, cinéma et nation

- Abikeeva Gul'nara, *Nacirostroitel'stvo v Kazaxstane i drugix stranax Central'noj Azii i kak etot process otkrœaetsja v kinematografе*, Almaty, OF « CCAK », 2006
- Bagrov Pëtr, Jakov Butovskij, Evgenij Margolit, « Mnogonacional'nyj sovetskij kinematograf », *Ëncyklopedija otečestvennogo kino*, 2004, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=20 (consulté le 23 avril 2017)
- Bernstein Matthew, Gaylyn Studlar (dir.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997

- Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: an interpretive history of Blacks in American films*, New York, Bantam, 1974
- Castro Teresa, « *Les Archives de la planète. A Cinematographic Atlas* », *Jump Cut*, n° 48, 2006, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/text.html> (consulté le 15 février 2017)
- , « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », *1895*, n° 54, 2008
- , « Mapping Tarzan and Excavating Back-Projections: Rethinking Film History and the Politics of Time with Anthropology », in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (dir.), *At the borders of (film) history*, Udine, Film Forum, 2015, pp. 137-149
- , « La “race” des morts-vivants ? Zombies, postcolonialisme et inconscient des images », in Barbara Le Maître (dir.), *La Nuit des morts-vivants. Précis de recomposition*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2016, pp. 129-146
- Chomentowski Gabrielle, *L'Amitié des peuples à travers l'objectif de la caméra soviétique. Politique des nationalités et cinéma en URSS de 1928 à 1941*, Thèse de doctorat : Sciences politiques, Paris, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 2009
- , *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Éditions Pétra, 2016
- Cervulle Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013
- Černenko Miron, *Krasnaja zvezda, želtaja zvezda. Kinematografičeskaja istorija evrejsstva v Rossii, 1919-1999*, Vinnica, Globus-press, 2003
- Dašibalova I.N., A.A. Bazarov, « Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (pervaja čast') », *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk*, n° 3, 2013, pp. 50-58
- , « Burjatskaja identičnost' i tri sloja kinodokumental'noj rekonstrukcii (vtoraja čast') », *Vestnik burjatskogo naučnogo centra sibirskogo otdelenija rossijskoj akademii nauk*, n° 4, 2013, pp. 88-96
- , « Kinodokumental'naja xronika kak istočik izučenija burjatskoj ètničnosti », *Vlast'*, n° 6, 2013, pp. 102-105
- , « Kinofikacija burjat: sovetskij repertuar v diaxronii », *Žurnal sociologii i social'noj antropologii*, Vol. 73, n° 3, 2014, pp. 180-192
- Drieu Cloé, « De la pratique en “situation coloniale” aux usages totalitaires : le film et son environnement sonore et visuel en Asie centrale (1908-1937) », in Morgan Corriou (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Cahiers du CERES, Hors-série n° 5, 2012, pp. 231-260
- , *Du muet au parlant : cinéma et sociétés en Ouzbékistan (1919-1937). La fiction nationale*, Thèse de doctorat : LLCE, Institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2008
- , *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Paris, Karthala, 2013
- Dubois Régis, *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy*, La Madeleine, LettMotif, 2016

- Friedman Lester, *Hollywood's Image of the Jew*, New York, Frederick Ungar, 1982
- Frodon Jean-Michel, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998
- Hjort Mette, Scott Mackenzie (dir.), *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000
- Honarparisheh Farbod, « The Oriental "Other" in Soviet Cinema. 1929-1934 », *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, Vol. 14, n° 2, été 2005, pp. 185-201
- Hutchings Stephen (dir.), *Russia and its Other(s) on Film. Screening intercultural dialogue*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008
- Jacq Jasmine, « La représentation du tzigane dans le cinéma soviétique (1919-1991), analyse d'une mythification », in Florent Montclair (dir.), *Gipsies in European imagery: arts and literature*, Republican Imagery (2), Centre d'Études pour l'Education et l'Interculturalité / University of Philology and Education Delaware, 2015
- Khudonazar Anaita, « Early Soviet Film : From Tsarist to Soviet Vision of Central Asian Women », *Caucasus and Central Asia Newsletter*, University of California, Berkeley, printemps 2006, n° 9, pp. 2-7
- , « Within ideological constraints : Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s », in Cloé Drieu (dir.), *Écrans d'Orient. Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, Paris, IISMM-Karthala, 2014, pp. 201-227
- Kristensen Lars, « Postcolonialism or Not? An Attempt to contextualise Aleksei Balabanov's *Reka* (The River, 2002) », *Kinoeye*, Vol. 4, n° 4, septembre 2004, www.kinoeye.org/04/04/kristensen04.php (consulté le 25 février 2011)
- Mamatova L.X., *Sovetskoe mnogonacional'noe kino*, Moscou, Znanie, 1975
- , *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*, Moscou, Znanie, 1982
- Mazierska Ewa, Lars Kristensen, Eva Naripea (dir.), *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen*, Londres-New York, I.B. Tauris, 2013
- Navailh Françoise, « L'image du juif dans le cinéma soviétique : les fantômes du Yiddishland », *CinémAction « Cinéma et judéité »*, n° 37, 1986, disponible à l'adresse http://www.kinoglaz.fr/image_juif_cinema_sovietique.php (consulté le 23 avril 2017)
- Nayrac Magali, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », *Cahiers de l'Urmis*, n° 13, 2011, <http://urmis.revues.org/index1054.html> (consulté le 30 juillet 2015)
- Radvanyi Jean (dir.), *Slovo « Cinéma et Culture nationale en URSS »*, n° 9, Paris, 1988
- Sandomirskaja Irina, « *One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony)* », in Kerstin Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Research report, Undinge, Södertörns högskola, 2008, pp. 8-31
- Sarkisova Oksana, *Envisioned Communities: Representations of nationalities in non-fiction cinema in Soviet Russia, 1923-1935*, Thèse de doctorat : histoire, Central European University, Budapest, 2004
- , « Across *One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism* », *October*, Vol. 121, New Vertov Studies, été 2007

- , « The adventures of the Kulturfilm in Soviet Russia », in Birgit Beumers (dir.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford, Wiley Blackwell, 2016, pp. 92-116
- , *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, Londres, I.B. Tauris, 2017
- Smith Michael, « Cinema for the Soviet East : National Facts and Revolutionary fiction in Azerbaijani Films », *Slavic Review*, hiver 1997, Vol. 56, n° 4, pp. 645-678
- Stollery Martin, *Alternative Empires. Soviet Montage Cinema, The British Documentary Movement and Colonialism*, Thèse de doctorat: Cinéma et littérature, Université de Warwick, 1994
- Russie/URSS : généralités**
- Abašin Sergej, « Sovetskoe = kolonial'noe? (Za i protiv) », in G. Mamedov, O. Šatalova, *Ponjatija o sovetskom v Central'noj Azii*, Bichkek, Štab-Press, 2016, pp. 28-48
- Aucouturier Michel, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998
- Autant-Mathieu Marie-Christine, Cécile Vaissié (dir.) *La Fabrique du « soviétique » dans les arts et la culture. Construire/Déconstruire l'homme nouveau (avant 1953)*, *La Revue russe*, n° 39, 2012
- Bassin Mark, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012
- Berelowitch Alexis, « Un autre regard : Šukšin, Rasputin, Astaf'ev », *Questions sibériennes « Histoire, cultures et littérature »*, Vol. 2, 1999, pp. 367-374
- Berelowitch Wladimir, « Avant-propos », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, 1990, pp. 137-139
- Beumers Birgit, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre (1964-1994)*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997
- , *Pop Culture Russia! Media, Arts, Lifestyle*, Santa Barbara, ABC Clio, 2005
- Bogdanova Elena A., « Researching Complaints : traditions and perspectives », *Laboratorium*, Vol. 6, n° 3, 2014, pp. 4-7
- Bruisch Katja, Timur Mukhamatulin, « Coming to terms with the village: Stalin's death and the reassessment of rural-urban relations in the Soviet Union », *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* [à paraître en 2017]
- Bruno Andy, *Making Nature Modern: Economic Transformations and the Environment in the Soviet North*, Thèse de doctorat : histoire, Université d'Illinois at Urbana-Champaign, 2011
- Clark Katerina, *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000 [1981]
- Conte Francis, « La fabrication des héros dans l'URSS des années 1920-1930 », *La Revue russe*, n° 37, 2011, pp. 33-42
- Dèvid-Foks Majkl [Michael David-Fox], « Modernost' v Rossii i SSSR: otsutstvujuščaja, obščaja, al'ternativnaja, perepletennaja? », *NLO*, n° 140, 2016, pp. 19-44

- Dobrenko Evgeny, Eric Naiman (dir.), *The Landscape of Stalinism : The Art and Ideology of Soviet Space*, Londres-Seattle, University of Washington Press, 2003
- Dudoignon Stéphane A., « Un orientalisme “progressiste” et ses effets collatéraux. Les Suds de l'URSS après Staline », in François Pouillon, Jean-Claude Vatin, *Après l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris IISMM, Khartala, 2011, pp. 267-284.
- Dubé François N., « “De sombres nuages se promènent sur la frontière” : la représentation musicale de la frontière sino-soviétique », in Pondopoulo Anna (dir.), *Les Orients dans la culture russe*, Slavica Occitania, n° 35, 2012, Toulouse, pp. 264-265
- Dullin Sabine, *La Frontière épaisse. Aux origines des politiques soviétiques, 1920-1940*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014
- Elie Marc, Isabelle Ohayon, « Introduction », *Cahiers du monde russe « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brežnev »*, Vol. 54, n° 1-2, janvier-juin 2013, pp. 11-28
- Etkind Alexander, « Bremija britogo čeloveka, ili vnutrennjaja kolonizacija Rossii », *Ab Imperio*, n° 1, 2002, pp. 265-298
- , *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2011
- Fitzpatrick Sheila, *Le Stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 30*, Paris, Flammarion, 2002 [1999]
- Franklin Simon, Emma Widdis (dir.), *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- Géry Catherine, « L'Autre caucasien dans la littérature russe, de Pouchkine à Makanine », *L'Altérité – Séminaire du musée du quai Branly*, mars 2016, Paris, <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01292878> (consulté le 30 janvier 2017)
- Gessat-Anstett Elisabeth, « Les mots/maux de l'ethnografiâ. À propos d'une discipline et de ses attendus, l'ethnologie russe post-soviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 65-78
- Gjunter Xans, Evgenij Dobrenko (dir.), *Socrealističeskij kanon*, Moscou, Akademičeskij Proekt, 2000
- Gorshenina Svetlana, « La marginalité du Turkestan colonial russe est-elle une fatalité, ou l'Asie centrale postsoviétique entrera-t-elle dans le champ des Post-Studies », *Cahiers d'Asie centrale « Le Turkestan russe : une colonie comme les autres ? »*, n° 17-18, 2009, pp. 17-78
- Gradszkova Yulia, « From “backwardness” to “modern culture”? “Beauty” and “femininity” during the Soviet cultural modernization (1930-1960s) », in Kerstin Olofsson (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Research report, Undinge, Södertörns högskola, 2008, pp. 42-56
- Graham Seth, *A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot*, Thèse de doctorat : littérature russe, Université de Pittsburgh, 2003
- Halfin Igal, *From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2000
- Heller Leonid, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres « Exotismes dans la culture russe »*, n° 2-3, 2009, pp. 317-348

- Imart G., « Le mouvement de “latinisation” en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 6, n° 2, 1965, pp. 223-239
- Katsakioris Constantin, « L’Union soviétique et les intellectuels africains. Internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de la décolonisation, 1954-1964 », *Cahiers du monde russe*, Vol. 47, n° 1, 2006, pp. 15-32
- Khalid Adeeb, « Russian History and the Debate over Orientalism », *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 1, n° 4, 2000, pp. 691-699
- , « Introduction: Locating the (post-)colonial in Soviet history », *Central Asian Survey*, Vol. 26, n° 4, 2007, pp. 465-473
- Khlevniuk Oleg, « Letters to Stalin : Practices of selection and reaction », *Cahiers du monde russe*, Vol. 56, n° 2, 2015, pp. 327-344
- Komarov Boris, *Le Rouge et le Vert : la destruction de la nature en URSS*, Paris, Seuil, 1981 [1979]
- Layton Susan, *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 [1994]
- Lewin Moshe, *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2003
- Lipoveckij Mark, Aleksandr Ètkind, « Vozvraščenie triton : sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman », *NLO*, n° 94, 2008
- Mnatsakanian Ruben, *L’héritage écologique du communisme dans l’ex-URSS*, Paris, Frison-Roche, 1994
- Moore David Chioni, « Is the *Post-* in Postcolonialism the *Post-* in post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique », *PMLA*, Vol. 116, n° 1, janvier 2001, pp. 111-128
- Piccini Jon, « “People treated me with equality”: Indigenous Australians, the Soviet Union and the Cultural Cold War », (sans date) [https://www.academia.edu/27425883/ People treated me with equality Indigenous Australians the Soviet Union and the Cultural Cold War 1951-1968](https://www.academia.edu/27425883/ People_treated_me_with_equality_Indigenous_Australians_the_Soviet_Union_and_the_Cultural_Cold_War_1951-1968) (consulté le 18 août 2016)
- Pryde Philip R., *Environmental Management in the Soviet Union*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- Raeff Marc, « Un empire comme les autres ? », *Les Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 30, n° 3-4, juillet-décembre 1989, pp. 321-327
- Raviot Jean-Robert, « L’écologie et les forces profondes de la perestroïka », *Diogène*, Vol. 2, n° 194, 2001, pp. 152-159
- Raviot Jean-Robert, Taline Ter Minassian, *De l’URSS à la Russie. La Civilisation soviétique : Genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006
- Regamey Amandine, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi ! Dérision et politique dans le monde soviétique*, Paris, Buchet/Chastel, 2007
- Renault Matthieu, « Othello au pays des soviets : sur Paul Robeson », *Période*, janvier 2016, <http://revueperiode.net/othello-au-pays-des-soviets-sur-paul-robeson/> (consulté le 18 août 2016)
- Robin Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986

- Sahni Kalpana, *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of the Caucasus and Central Asia*, Bangkok-Oslo, White Orchid Press-Institute for Comparative Research in Human Culture, 1997
- Shneer David, *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War and the Holocaust*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011
- Spivak Gayatri Chakravorty, Nancy Condee, Harsha Ram, Vitaly Chernetsky, « Are We Postcolonial ? Post-Soviet Space », *PMLA*, Vol. 121, n° 3, mai 2006, pp. 828-836
- Starr S. Frederick, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1991*, New York, Limelight Editions, 1994
- Studer Brigitte, « L'Être perfectible. La formation du cadre stalinien par le "travail sur soi" », *Genèses*, n° 51, juin 2003, pp. 92-113
- Sumpf Alexandre, *Bolcheviks en campagne. Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS Éditions, 2010
- , *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique*, Paris, Gallimard, 2013
- Sweeney Coombs David, « Entwining Tongues: Postcolonial Theory, Post-Soviet Literatures and Bilingualism in Chingiz Aitmatov's *I dol'she veka dlitsia den'* », *Journal of Modern Literature*, n° 34, Vol. 3, 2011, pp. 47-64
- Terc Abram, *Čto takoe socialističeskij realizm*, Paris, Syntaxis, 1988
- Thompson Ewa M., *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport, Greenwood, 2000
- Tlostanova Madina, « Imperial discourse and post-utopian peripheries: "suspended" indigenous epistemologies in the Soviet non-European (ex)colonies », in Hamilton Magalhães Neto, *Desarrollo e Interculturalidad, Imaginario y Diferencia: la Nación en el Mundo Andino*, Rio de Janeiro, Academia de la Latinidad, 2006, pp. 296-331
- , « The Janus-faced empire distorting orientalist discourses: Gender, race, and religion in the Russian/(post)Soviet constructions of the "Orient" », *Worlds and Knowledges Otherwise. On the Decolonial (II) – Gender and Decoloniality*, Volume 2, Dossier 2, printemps 2008, https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v2d2_Tlostanova.pdf (consulté le 14 février 2015)
- , « De l'imaginaire postsoviétique et de la colonialité globale : une perspective genrée », *Recueil Alexandries*, décembre 2011, Collections À traduire, <http://www.reseau-terra.eu/article1224.htm> (consulté le 27 janvier 2016)
- , « Postsocialist ≠ postcolonial? On post-Soviet imaginary and global coloniality », *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 48, n° 2, mai 2012, pp 130–142
- , *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, Cham, Springer International Publishers-Palgrave Macmillan, 2017
- Tlostanova Madina, Walter D. Mignolo, « Global coloniality and the decolonial option », *Kult*, n° 6, automne 2009, pp. 130-147
- Vaissié Cécile, *Pour votre liberté et la nôtre. Le combat des dissidents de Russie*, Paris, Robert Laffont, 1999

- , « 1956, un court dégel littéraire en URSS. Les “audaces” de *Novy Mir* et de *Litératournaïa Moskva* », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Vol. 2, n° 98, 2008, pp. 149-162
- , « Construire-déconstruire l'Homme nouveau », in Cécile Vaissié (dir.), *La Fabrique de l'Homme nouveau après Staline*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 7-23
- Werth Nicolas, « De la soviétologie en général et des archives russes en particulier », in *Le Débat*, 1993, 77, pp. 127-144
- , *Histoire de l'Union soviétique : de l'empire russe à l'Union soviétique 1900-1990*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 [1990]
- Zakharova Larissa, « “Le socialisme sans poste, télégraphe et machine est un mot vide de sens.” Les bolcheviks en quête d'outils de communication (1917-1923) », *Revue historique*, Vol. 4, n° 660, 2011, pp. 853-873

- Politique soviétique des nationalités

- Bertrand Frédéric, *L'anthropologie soviétique des années 20-30. Configuration d'une rupture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002
- Blum Alain, Elena Filippova, « Territorialisation de l'ethnicité, ethnicisation du territoire (le cas du système politique soviétique et russe) », *Espace Géographique*, Vol. 4, n° 35, 2006, pp. 317-327
- Bobrovnikov V.O., « Čto vyšlo iz proektov sozdanija v Rossii inorodcev ? (Otvét Džony Slokumu iz musul'manskix okrain imperii) », in A. Millera, D. Sdvižkova, I. Širle (dir.), *Ponjatija o Rossii. K istoričeskoj semantike imperskogo perioda*, Tom II, Moscou, Novoe Literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 259-291
- Brandenberger David, *National Bolshevism : Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*, Cambridge, Harvard University Press, 2002
- Cadiot Juliette, *Le Laboratoire impérial. Russie-URSS 1860-1940*, Paris, CNRS Éditions, 2007
- Cadiot Juliette, Dominique Arel, Larissa Zakharova (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010
- Chichlo Boris, « L'Anthropologie soviétique à l'heure de la perestrojka », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXXI, n° 2-3, 1990, pp. 223-234
- Dressler Wanda, « Les usages de l'ethnos. Spécificité du contexte russo-soviétique et postsoviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 79-105
- Florin Moritz, « Faites tomber les murs ! La politique civilisatrice de l'ère Brežnev dans les villages kirghiz », *Cahiers du Monde russe « L'expérience soviétique à son apogée. Culture et société des années Brežnev »*, Vol. 54, n° 1-2, janvier-juin 2013, pp. 187-211
- Fowkes Ben, « The national question in the Soviet Union under Leonid Brezhnev : Policy and response », in Edwin Bacon, Mark Sandle (dir.), *Brezhnev reconsidered*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 68-89

- Gellner Ernest, « The Soviet and the Savage », *Current Anthropology*, n° 16, 1975, pp. 595-617
- , « The Theory of History : East and West », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, 1990, pp. 141-151
- Gessat-Anstett Elisabeth, « Les mots/maux de l'ethnografiâ. À propos d'une discipline et de ses attendus, l'ethnologie russe post-soviétique », *Journal des anthropologues*, n° 87, 2001, pp. 65-78
- Hirsch Francine, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca, Cornell University Press, 2005
- Isaev M.I., « La langue comme moyen de communication culturelle dans la Russie multinationale », in *Actes du colloque « Cultures et Nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1988, pp. 167-168
- Kappeler Andreas, *La Russie empire multiethnique*, Paris, Institut d'Études slaves, 1994
- , « The Ambiguities of Russification », *Kritika*, Vol. 5, n° 2, 2004, pp. 291-297
- Khazanov Anatoly, « The ethnic situation in the Soviet Union as reflected in Soviet anthropology », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, 1990, pp. 213-221
- Khylya Hemour Andrèa, *La politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010
- Martin Terry, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001
- Massel Gregory J., *The Surrogate Proletariat. Moslem women and revolutionary strategies in Soviet Central Asia, 1919-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1974
- Northrop Douglas, *Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2004
- Robert Claude, « Interrogations sur le plurilinguisme en RSFSR », in *Actes du colloque « Cultures et Nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1988, pp. 155-165
- Sakhno Sergueï, « "Peuple", "nation" et "ethnos" dans le discours russe », *Strates*, n° 12, 2006, <http://strates.revues.org/1802> (consulté le 3 novembre 2014)
- Sériot Patrick, « La pensée ethnociste en URSS et en Russie post-soviétique », *Strates*, n° 12, 2006, <http://strates.revues.org/2222> (consulté le 30 septembre 2016)
- Skalnik Peter, « Soviet ethnografia and the national(ities) question », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 31, n° 2-3, avril-septembre 1990, pp. 183-193
- Slezkine Yuri, « Imperialism as the highest stage of socialism », *Russian Review*, Vol. 59, n° 2, 2000, pp. 227-234
- , « The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism », *Slavic Review*, Vol. 53, n° 2, 1994, pp. 414-452
- Smith Jeremy, *Red Nations. The Nationalities Experience in and after the USSR*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

Suny Ronald Gregor, « The contradictions of identity: being Soviet and national in the USSR and after », Mark Bassin, Catriona Kelly (dir.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 17-36

Suny Ronald Gregor, Terry Martin (dir.), *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, Oxford, Oxford University Press, 2001

- Sibérie, Nord et Extrême-Orient

Anderson David G., Craig Campbell, « Picturing Central Siberia. The Digitization and Analysis of Early Twentieth-Century Central Siberian Photographic Collections », *Sibirica*, Vol. 8, n° 2, été 2009, pp. 1-42

Anonyme, « Korjaskij nacional'nyj ansambl' "Mèngo" pozdravjat s jubileem », *Sever DV*, 18 octobre 2010, <http://severdv.ru/news/show/?id=44816> (consulté le 11 septembre 2016)

Anonyme, « Na Čukotke otkrylsja "God teatra" », *Vostok-Media*, 24 février 2011, <http://www.vostokmedia.com/n97419.html> (consulté le 10 mai 2016)

Anonyme, « Tungusovedu Zinaide Pikunovoj – 70 let », *Èvenkija*, (sans date) <http://www.evenkya.ru/news/pikunova.html> (consulté le 28 mai 2016)

Balzer Marjorie M., *The Tenacity of Ethnicity: A Siberian Saga in Global Perspective*, Princeton, Princeton University Press, 1999

Barker Adele, « The Divided Self: Yuri Rytkheu and Contemporary Chukchi Literature », in Galya Diment, Yuri Slezkine (dir.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*, New York, St Martin's Press, 1993, pp. 215-226

Bartels Dennis, Alice L. Bartels, *When the North was red : Aboginal Education in Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995

-, « Indigenous Peoples of the Russian North and Cold War Ideology », *Anthropologica*, Vol. 48, n° 2, 2006, pp. 265-279

Baxruševa Antonina, « Faktorija Sym – territorija žizn'? (Sud'by i sud'ba korenного naselenija Severa) », *Urok istorii XX veka*, 2011, <http://urokiistorii.ru/2463> (consulté le 12 mai 2015)

Bertrand Frédéric, « Une science sans objet ? L'ethnographie soviétique des années 20-30 et les enjeux de la catégorisation ethnique », *Cahiers du Monde russe*, Vol. 44, n° 1, janvier-mars 2003, p. 93-110

Bloch Alexia, « Longing for the Kollektiv: Gender, Power, and Residential Schools in Central Siberia », *Cultural Anthropology*, Vol. 20, n° 4, 2005, pp. 534-569

Bogoraz-Tan V.G., *Voskresšee plemja*, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1935

Bonhomme Brian, *Russian Exploration, From Siberia to Space. A History*, Jefferson, McFarland and co, 2012

Bronshtein Mikhail M., « Uelen hunters and artists », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, p. 83-101

Campbell Craig, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2014

- Chakars Melissa, *The Socialist Way of Life in Siberia. Transformation in Buryatia*, Budapest, CEU Press, 2014
- Charrin Anne-Victoire, *L'image poétique de la Sibérie asiatique dans la littérature russe au XIXe siècle (1819-1859)*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris, Université de Paris III, 1991
- Charrin Anne-Victoire (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001
- , *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, une vie, deux mondes*, Paris, Autrement, 1994
- , *Slovo « Sibérie: Paroles et Mémoires »*, n° 28-29, 2003
- Charrin Anne-Victoire, Jean-Michel Lacroix, Michèle Therrien (dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et transitions*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle-Institut national des langues et civilisations orientales, 1995
- Chichlo Boris, « Histoire de la formation des territoires autonomes chez les peuples turco-mongols de Sibérie », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 28, n° 3-4, juillet-décembre 1987, pp. 361-401
- , « Les autochtones et leur environnement : entre la colonisation et la perestroïka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n° 3, 1993, pp. 35-71
- , « Sibérie : mode de colonisation — mode de production », *Questions sibériennes « histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 95-118
- , « L'ethnographie en “zone interdite” », *La revue pour l'histoire du CNRS*, n° 20, 2008, <http://histoire-cnrs.revues.org/6192> (consulté le 30 juillet 2016)
- Coquin François-Xavier, *La Sibérie. Peuplement et immigration paysanne au XIXe siècle*, Paris, Institut d'études slaves, 1969
- Csonka Yvon, « Enmelen, village tchouktche », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, Vol. 3, 1993, pp. 115-128
- , « Le peuple yupik et ses voisins en Tchoukotka : huit décennies de changements accélérés », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, pp. 7-37
- Diatchenko V.G., S.Ch. Souleimanov, « L'écologie de la région de l'Amour et la santé des “petits peuples” », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 60-65
- Dikov N.N., *Arxeologičeskie pamjatniki Kamčatki, Čukotki i Verxnej Kolymy*, Moscou, Nauka, 1977
- , *Istorija Čukotki s drevnejšix vremen do našix dnei*, Moscou, Mysl', 1989
- Diment Galya, Yuri Slezkine (dir.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*, St Martin's Press, 1993
- Dunn Ethel, « Urbanisation et industrialisation chez les petits peuples du Nord de l'URSS », *in Actes du colloque « Cultures et nationalités en RSFSR »*, Paris, Publications Langues'O, 1985, pp. 111-120
- Eremeeva Ol'ga Ivanova, « Institut narodov severa v 1930-e gg.: pervye šagi », *Izvestija altajskogo gosudarstvennogo universiteta*, n° 4-1, 2010, pp. 91-97
- Ernykova Olga, « Kazym'skaja kul'turnaja baza kak social'nyj èksperiment sovetskogo gosudarstva », *Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, n° 1, 2010, pp. 101-108

- Forsyth James, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony 1581-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- Funk Dimitri A., « Les Téléoutes, le peuple "qui n'existait pas" », *Sibérie « Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 425-429
- Gray Patty A., *The Predicament of Chukotka's Indigenous Movement. Post-Soviet Activism in the Russian Far North*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- Golovnev A., « La Sibérie du Nord-Ouest : une crise éco-culturelle », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 7-15
- Golovnev Andrei V., Gail Osherenko, *Siberian Survival. The Nenets and Their Story*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999
- Gurvič I.S. (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971
- Hamayon Roberte, *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990
- , « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme », *Études mongoles et sibériennes*, Vol. 26, 1995, p. 157-190
- Ivanovskaja I.I., « O.O. Visel' i L.L. Kapica — issledovateli saamov rossijsko-norvežskogo pogranič'ja », in T.A. Šrader (dir.), *Skandinavskie čtenija 2012 goda : Ètnografičeskie i kul'turno-istoričeskie aspekty*, MAÈ RAN, Saint-Pétersbourg, 2014, pp. 435-443, http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-256-2/978-5-88431-256-2_43.pdf (consulté le 2 mai 2015)
- Jarockaja Julija, « Ètnokul'turnye obrazy v knigax V.K. Arsen'eva », *Vestnik Aziatsko-tixookeanskoj asociacii prepodavatelej russkogo jazyka i literatury*, Izdatel'stvo Dal'nevostočnogo universiteta, Vladivostok, n° 1, 2010, pp. 26-31
- Kabanov N.E., *Vladimir Klavdevič Arsen'ev. Putešestvennik i naturalist. 1872-1930*, Moscou, Izdatel'stvo moskovskogo obščestva ispytatelej prirody, 1947
- Kaliakine V., « Désastre en Sibérie occidentale », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 16-19
- Karapetova I.A., L.Ju. Kitova, « Raisa Pavlovna Mitusova : Neizvestnye stranicy biografii i tvorčeskoj dejatel'nosti », *Arxeologija, ètnografija i antropologija Evrazii*, Vol. 25, n° 1, 2006, pp. 153-159
- Klicenko Ju.V., « I.M. Suslov i šamany. K istorii polevyx issledovanij religii èvenkov v 1926-1927 gg. », *Sibirskaja zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 19 septembre 2014, <http://zaimka.ru/klitsenko-shamanism/> (consulté le 13 avril 2015)
- , « Po sledam šamana Ivan Ivigina », *Osiktakan Èvenkija*, mai 2009, http://osiktakan.ru/ethnos/sled_shamana_ivigina_klits.html (consulté le 15 janvier 2016)
- Koerkova A.G., « Preobrazovanija u bystrinskix èvenov v konce 20-x – 30-e gg. XX v. », *O Kamčatke i stranax, kotorye v sosedstve s neju naxoditsja...: Materialy XXVIII Kračennik. čtenij*, 2011, pp. 99-107. http://www.kamlib.ru/resourses/koerkova_28.htm (consulté le 10 mai 2015)
- Korovaško Aleksej, « Dersu Uzala: opyt biografii », *Ural*, n° 12, 2014, <http://magazines.russ.ru/ural/2014/12/11kor-pr.html> (consulté le 24 mars 2016)

- Kozincev A.G., « Istorija odnogo šamanskogo bubna », *Nauka iz pervyx ruk*, n° 3 (33), 2010, pp. 88-99
- Krasil'nikov S., « Obščestvo izučeniya Sibiri: ot rascveta do zakata (1925-1931 gg.) », *Nauka v Sibiri*, n° 19 (2255), 2000, <http://www.sbras.ru/HBC/hbc.phtml?14+100+1> (consulté le 2 mai 2015)
- Kravčenko Valerij, « Tancy večnosti », *Severnaja Pacifika*, http://npacific.kamchatka.ru/np/magazin/2_00_r/np1012.htm (consulté le 17 mai 2016)
- Krupnik Igor, Mikhail Chlenov, « The end of "Eskimo land": Yupik relocation in Chukotka, 1958-1959 », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, pp. 59-81
- Krupnik Igor', Elena Mixajlovna, « Pejzaži, lica i istorii : èskimosskie fotografii Aleksandra Forštejna (1927-1929 gg.) », *Antropologičeskij forum*, n° 4, 2006, pp. 188-219
- Kuz'mičev Igor', *Pisatel' Arsen'ev. Ličnost' i knigi*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1977
- Lavrillier Alexandra, « De l'oubli à la reconstruction d'un rituel collectif : l'Ikènipkè des Évenks », *Slovo « Sibérie, Paroles et mémoires »*, n° 28-29, 2003, pp. 169-191
- , « Anthropology and Applied Anthropology in Siberia: Questions and Solutions concerning a Nomadic School among Evenk Reindeer Herders », in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, pp. 105-127
- Leete Art, « Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s », *Studies in Folk Cultures « The Northern Peoples and States: Changing relationships »*, Vol. V, 2005, pp. 55-89
- , *La Guerre du Kazym : La Lutte des peuples de Sibérie occidentale contre le pouvoir soviétique en 1933-1934*, Paris, L'Harmattan/Adéfo, 2007
- Liarskaya Elena, « Boarding school on Yamal: history of development and current situation », in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg/Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, pp. 159-180
- Lipatova Ljudmila, « De l'orthodoxie et de l'autochtonie dans le pays d'Obdorsk », *Slovo. Mélanges offerts à Anne-Victoire Charrin : de l'Asie russe et d'ailleurs*, n° 39-40, 2012, pp. 11-33
- Lönngren Tamara, « Žizn' na grani vyživaniya: Zametki o tvorčestve Jurija Rytchéu », *Poljarnyi vestnik*, n° 2, 1999, pp. 12-29
- Malaurie Jean, « Sciences sociales dans l'Arctique : l'interprète, cet inconnu, ce méconnu », in *Cultures et nationalités en RSFSR. Actes du colloque Langues'O*, Paris, Publications, Langues'O, 1985, pp. 121-140
- Mémoires pour servir à l'histoire de l'Empire russe sous le règne de Pierre le Grand par un ministre étranger*, La Haye, Johnson et Van Duren, 1725
- Mixajlovna E.A., *Skitaniya Varvary Kuznecovoj. Čukotskaja èkspedicija Varvary Grigor'evny Kuznecovoj. 1948-1951 gg.*, Saint-Pétersbourg, MAË RAN, 2015
- Moreau Jean-Luc, « La Colonisation russe dans la poésie populaire des Ougriens de l'Ob », *Sibérie « Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 405-410

- McCannon John, *Red Arctic. Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union 1932-1939*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998
- Mixajlovna E.A., *Skitanija Varvary Kuznecovoj. Čukotskaja èkspedicija Varvary Grigor'evny Kuznecovoj. 1948-1951 gg.*, Saint-Pétersbourg, MAË RAN, 2015
- Nemtuškina Marina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4
- Ogryzko Viatcheslav, « Un écrivain entre traditions, communisme et nouvelle économie », *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 27-39
- Ojamaa Triinu, « « The story of life in music: autobiographical songs of the Nganasans », *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, n° 21, 2003, pp. 77-97
- Perrin Jean, « Langue et culture : bilinguisme et formation des autochtones dans le Nord-Est sibérien. Kamtchatka et Tchoukotka 1991 », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n° 3, 1993, pp. 171-190
- Pikunova Zinaïda, *Kniga dlja učitelej èvenkijskoj školy (5-9 klassy)*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993
- , *Kartinnyj slovar' èvenkijskogo jazyka*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999
- , « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », in Erich Kasten (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, pp. 129-130
- Pikunova Z.N., R.I. Pikunova, *Èncyklopedija prirody: flora*, Saint-Pétersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004
- Pika A., B. Prokhorov, « Les grands problèmes des “petits peuples” », *Questions sibériennes*, n° 1, 1990, pp. 7-15
- Pitiot Danielle, « Youri Rytkhéou : une interprétation ambivalente des mythes et de la spiritualité du peuple tchouktche d'après *Légendes contemporaines* (1978) et *L'île de l'espoir* (1987) », *Slovo « Sibérie. Paroles et Mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 77-94
- Prokhorov B., « Indigènes et “population fluide” », *Questions sibériennes « Écologie et culture »*, n° 2, 1992, pp. 20-24
- Robert-Lamblin Joëlle, « La situation socio-démographique des minorités ethniques de Tchoukotka (eskimo et tchouktche) », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, n° 3, 1993, pp. 73-94
- Rytkeou Iouri, « Ceux qui ont enjambé des millénaires », *Europe*, n° 585-586, janvier-février 1978, pp. 6-16
- , [Youri Rytkhéou] *De la toundra à l'université*, (traducteur inconnu), Éditions de l'Agence de presse Novosti, Moscou, 1980
- Saint-Cast Gaud, « Le projet de détournement des fleuves sibériens vers les républiques d'Asie moyenne : débats et réalisations », *Slovo « Politique des nationalités en URSS »*, n° 7, 1985, pp. 5-15
- Salzmann Monique, *Iouri Rytkeou, traducteur de son peuple*, Thèse de doctorat : Langues et civilisations orientales, Université Sorbonne Nouvelle, 1981

- Samson Normand de Chambourg Dominique, « Le chagrin de l'Ours ou l'écologie des années 1990 dans la littérature khantye », *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 343-356
- , « Iamal, la toundra au cœur », *Muze*, n° 28, décembre 2006, pp. 63-65.
- , « La guerre perdue des Khantes et des Nénètses des forêts (la soviétisation dans le district Ostjako-Vogul'sk, 1930-1938) », *Études mongoles et sibériennes*, n° 38-39, 2007-2008, pp. 119-195
- , *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique : Nénètses, Khantys et Mansis d'Eurasie septentrionale (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Thèse de doctorat : Langues, littératures et sociétés (Études russes et sibériennes), Paris Institut national des langues et civilisations orientales, 2010
- Sèm Ju.A., *Nanajcy. Materil'naja kul'tura (vtoraja polovina XIX — seredina XX v.). Etnografičeskie očerki*, Vladivostok, Akademija nauk SSSR, 1973
- Sémouchkine T., I. Vladimirov, *Les Peuples rendus à la vie*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1953
- Sergeev M.A., *Nekapitalističeskij put' razvitija malyx narodov Severa*, Moscou-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955
- Slezkine Yuri, « The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938 », *Current Anthropology*, Vol. 32, n° 4, août-octobre 1991, pp. 476-484
- , « From Savages to Citizens: The Cultural Revolution in the Soviet Far North, 1928-1938 », *Slavic Review*, Vol. 51, n° 1, 1992, pp. 52-76
- , *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994
- Slocum John W., « Who, and When, Were the *Inorodtsy* ? The Evolution of the Category of "Aliens" in Imperial Russia », *The Russian Review*, Vol. 57, n° 2, avril 1998, pp. 173-190
- Ssorin-Chaikov Nikolai, *The Social Life of the State in Subarctic Siberia*, Stanford, Stanford University Press, 2003
- , « Representing "Primitive Communists": Ethnographic and Political Authority in Early Soviet Siberia », in Jane Burbank, Mark Von Hagen, Anatolyi Remnev (dir.), *Russian Empire : Space, People, Power, 1700-1930*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, pp. 268-292
- Ssorin-Čajkov Nikolaj, « Iz obretenija tradicii k ètnografii gosudarstva : Podkamennaja Tunguska, 1920-e gody », *Žurnal issledovannij social'noj politiki*, Vol. 9, n° 1, 2011, pp. 7-44
- Šprygov Ju. M., *Jurij Rytchéu. Istoki i èvoljucija tvorčestva*, Magadan, Magadanskoe knižskoe izdatel'stvo, 1979
- Tagryn'a-Weinstein Zoïa, Charles Weinstein, « Les Russes et la Tchoukotka », *Slavica Occitania*, n° 8, 1999, pp. 323-333
- Tarasova A.I., *Vladimir Klavdevič Arsen'ev*, Moscou, Glavnaja Redakcija Vostočnoj Literatury izdatel'stva Nauka, 1985

- Toulouze Eva, « Les peuples du Nord de la Russie : du statut de sujet à la dignité d'actants ? », *Boréales*, n° 74-77, 1998, p. 139-168
- , « Les débuts de la littérature nénéts », *Études finno-ougriennes*, n° 30, 1998, pp. 5-61
- , « Youri Vella ou la construction de l'utopie », *Slovo « Sibérie. Paroles et mémoires »*, Vol. 28-29, 2003, pp. 193-211
- , « Movement and enlightenment in the Russian North », *Folklore. Electronic journal of folklore*, n° 49, 2011, pp. 97-112, www.folklore.ee/folklore/vol49/toulouze.pdf (consulté le 14 février 2015)
- , « Indigenous agency in the missionary encounter : the example of the Khanty and the Nenets », *Journal of Ethnology and Folkloristics*, Vol. 5, n° 1, 2011, pp. 63-74
- Tumarkin D.D. (dir.), *Repressirovannye ètnografy*, Moscou, Vostočnaja literatura, 1999
- Uvačan V.N., *K socializmu minuja kapitalizma*, Krasnoïarsk, Knižnoe izdatel'stvo, 1960
- , *Narody Severa v uslovijax razvitogo socializma*, Krasnodar, Knižnoe izdatel'stvo, 1977
- Vasil'ev B.A., « Medvežij prazdnik », *Sovetskaja ètnografija*, n° 4, 1948, pp. 78-104
- Vaté Virginie, « À bonne épouse, bon éleveur » : genre, « nature » et rituels chez les Tchouktches (Arctique sibérien) avant, pendant et après la période soviétique, Thèse de doctorat : ethnologie, Université Paris X Nanterre, 2003
- , « Le Rituel de mort volontaire : rendre l'âme pour perpétuer la vie », *Chemins d'étoiles*, n° 10, 2003, pp. 55-61
- , « Rytkeu, Yuri », in Mark Nuttall (dir.), *Encyclopedia of the Arctic*, Vol. 3. 2005
- Vensten-Tagrina Zoja, *Avtoreferat : Fenomen ličnoj pesni v tradicionnoj kul'ture čukčej*, Thèse de *kandidat* : culturologie, université pédagogique Herzen, Saint-Pétersbourg, 2008
- Weinstein-Tagrina Zoja, « À propos du chant rituel tchouktche », *Études/Inuit/Studies*, Vol. 31, n° 1-2, 2007, pp. 257-272
- , « À propos du chant rituel tchouktche », *Slovo*, n° 39-40, 2012, pp. 61-67
- Xramcov Vasilij, « Put' učenogo », *Oxrana dikoj prirody*, n° 2-3, 2006, pp. 46-47
- Zaotschnaja, « La vérité sur mon peuple : les Itelmènes du Kamtchatka », *Sibérie « Questions sibériennes : histoire, cultures et littérature »*, Vol. II, 1999, pp. 435-442
- Zibareva I.A. (dir.), *Malye narody sovetskogo severa v èpoxu socializma. Bibliografičeskij ukazatel' (1917-1985)*, Tomsk, Izdatel'stvo tomского universiteta, 1987

- Articles et ouvrages généraux

- Anderson Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1983]

- Arndt Lotte, « Une mission de sauvetage : *Exhibitions. L'invention du sauvage* au musée du quai Branly », *Décoloniser les savoirs. Internationalisation des débats et des luttes, Mouvements*, n° 72, 2012, pp. 120-130
- Ascroft Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), *The Post-colonial Studies Reader*, Londres-New York, Routledge, 2003 [1995]
- Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017)
- Bhabha Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Londres, Payot, 2007 [1994]
- Calvès Anne-Emmanuèle, « “Empowerment” : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, Vol. 4, n° 200, 2009, pp. 735-749
- Cervulle Maxime, Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015
- Chakrabarty Dipesh, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [2000]
- Cissé Chikouna, « L'explorateur, le guide et l'interprète dans les forêts de la Basse Côte d'Ivoire à la fin du XIX^e siècle », communication au colloque « Rencontres(s) d'histoire(s) », Institut d'études avancées de Nantes, 6-7 mai 2013, <http://www.iea-nantes.fr/rtefiles/File/l-explorateur-le-guide-et-l-interpr-te-en-basse-c-te-d-ivoire.pdf> (consulté le 2 avril 2015)
- Clercq Lucien-Laurent, *Transformations socioculturelles des Aïnous du Japon : Rapports de pouvoir, violence et résistance aborigène à Hokkaidô*, thèse de doctorat : Anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 2017
- Comaroff Jean, « The Uses of 'Ex-Centricity': Cool Reflections from Hot Places », *The Johannesburg Salon*, n° 3, 2010, pp. 32-35
- Crosby Alfred W., « Ecological imperialism », in Bill Ashcroft *et al.*, *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres-New York, 2003 [1995], pp. 418-422
- De Bont Raf, « “Primitives” and protected areas : International conservation and the “naturalization” of Indigenous people, ca. 1910-1975 », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 76, n° 2, avril 2015, pp. 215-237
- Deslauriers Jean-Pierre, « Réflexions sur le colloque “Travail social et empowerment à l'aube du XXI^e siècle” », *Nouvelles pratiques sociales*, Vol. 12, n° 2, 1999, pp. 165-169
- Dorel Frédéric, « Nature vs. Culture ? Several contingent contemporary anthropological approaches », *Elohi. Peuples indigènes et environnement*, n° 1, 2012, pp. 37-51
- Duterme Bernard, « Peuples indigènes et minorités ethniques : les conditions sociales de leur reconnaissance », *Alternatives Sud*, Vol. VII, n° 2, 2000, www.cetri.be/spip.php?article1430 (consulté le 14 février 2015)
- Edahiro Junko, « A Brief History of the Environmental Movement in Japan (Part I) », *Japan For Sustainability Newsletter*, n° 82, juin 2009, http://www.japanfs.org/en/news/archives/news_id029180.html (consulté le 30 janvier 2017)

- Eisenstadt S.N., « Multiple Modernities », *Daedalus*, Vol. 129, n° 1, 2000, pp. 1-29
- Fanon Frantz, *L'An V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2001 [1959]
- Farge Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979]
- Glowczewski Barbara, Alexandre Soucaille, « Introduction », *Multitudes*, n° 30, 2007, pp. 21-28
- Grosfoguel Ramon, « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global » *Multitudes* « Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », Vol. 3, n° 26, 2006, pp. 51-74
- , « Vers une décolonisation des “uni-versalismes” occidentaux : le “pluri-versalisme décolonial”, d'Aimé Césaire aux zapatistes », in Mbembe Achille *et al.*, *Ruptures postcoloniales*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 119-138
- Guilhamon Lise, « Le décentrement du monde », *La Vie des idées*, 4 novembre 2010, <http://www.laviedesidees.fr/Le-decentrement-du-monde.html> (consulté le 10 mai 2017)
- Guilhaumou Jacques, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, pp. 25-34
- Hall Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68, 1997, pp. 61-71
- , *Identités et cultures : Politique des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007
- , *Identités et cultures 2 : Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013
- Hall Stuart (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres -Thousand Oaks -New Dehli, Sage Publications, 2003
- Harris Michelle, Bronwyn Carlson, Evan S. Poata-Smith, « Indigenous identities and the politics of authenticity » in M. Harris, M. Nakata, B. Carlson (dir.), *The Politics of Identity: Emerging Indigeneity*, Sydney, University of Technology Sydney E-Press, 2013, pp. 1-9
- Jaëck Nathalie, « Introduction », *Elohi. Peuples indigènes et environnement*, n° 1, 2012, pp. 10-11
- Laurens Henry, « Qu'est-ce que l'Orient ? », *L'Histoire*, n° 368, octobre 2011, pp. 8-12
- Lazarus Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, 2006, Éditions Amsterdam
- Le Bossé Yann, « De l'“habilitation” au “pouvoir d'agir” : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment », *Nouvelles pratiques sociales*, Vol. 16, n° 2, 2003, pp. 30-51
- Machet Laurence, Lionel Larre et Antoine Ventura, *Elohi. Peuples indigènes et environnement* « L'invention de l'indigène écologiste », n° 4, 2013
- Mackenzie Caroline, « Agency : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, pp. 35-37
- McClintock Anne, « The Angel of progress : Pitfalls of the term “Post-Colonialism” », *Social Text*, n° 31-32, 1992, pp. 84-98
- McLuhan Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968

- Merle Isabelle, « “Les Subaltern Studies”. Retour sur les principes fondateurs d’un projet historiographique de l’Inde coloniale », *Genèses*, n° 56, 2004, p. 131-147
- Mignolo Walter D., « I am where I think: Epistemology and the Colonial Difference », *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 8, n° 2, 1999, pp. 235-245
- , « Coloniality: The Darker Side of Modernity », in Sabine Breitwieser (dir.), *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Barcelone, MACBA, 2009, pp. 39-49
- , *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012 [2000]
- *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011
- Olofsson Kevin (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Research report, Undinge, Södertörns högskola, 2008
- Poirrier, Philippe. *Les Enjeux de l’histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004
- Pouchepadass Jacques, « Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité », *L’Homme*, n°156, octobre-décembre 2000, pp. 161-186
- , « Que reste-t-il des Subaltern Studies ? », *Critique internationale*, n° 24, 2004, p. 67-79
- Pouillon François, Jean-Claude Vatin, *Après l’Orientalisme. L’Orient créé par l’Orient*, Paris, Khartala, 2011
- Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres-New York, Routledge, 1992
- Primon Jean-Luc, « Ethnicisation, racisation, racialisation : une introduction », *Faire Savoirs*, n° 6, mai 2007, <http://discriminations-egalite.cidem.org/index.php?page=5> (consulté le 23 février 2017)
- Quijano Aníbal, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », *Perú Indígena*, Vol. 29, n° 13, 1992, pp. 11-20
- , « “Race” et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, Vol. 3, n° 51, 2007, pp. 111-118
- Rosaldo Renato, « Imperialist Nostalgia », *Representations*, n° 26, 1989, pp. 107-122
- Said Edward, *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, Paris, Seuil, 1980 [1978]
- , *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard-Le Monde Diplomatique, 2000 [1993]
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [1988]
- Stoler Ann Laura, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009
- Surin Isabelle, « Du texte au terrain : reconstituer les pratiques des voyageurs (Afrique occidentale, 1790-1880) », *Sociétés et Représentations*, n° 21, avril 2006, pp. 213-223
- Sysling Fenneke, « “Protecting the Primitive Natives”: Indigenous People as Endangered Species in the Early Nature Protection Movement, 1900–1940 », *Environment and History*, n° 21, 2015, pp. 381–399
- Todorov Tzvetan, *La Conquête de l’Amérique. La Question de l’autre*, Paris, Seuil, 1982

- Ouvrages littéraires

- Aïpine Erémeï, *La Mère de Dieu dans les neiges de sang*, traduit du russe par Anne-Victoire Charrin et Anne Coldefy-Faucard, Paris, Paulsen, 2010
- Arsen'ev V.K., *Dersu Uzala. Skvoz' tajgu*, Moscou, Mysl', 1972
- Arseniev Vladimir, *Dersou Ouzala*, traduit du russe par Pierre P. Wolkonsky, Paris, Payot-Rivages, 2007
- Ivanov Vsevolod, *Sobranie sočinenie v vos'mi tomach*, t. III : Povesti i rasskazy 1924-1933, Moscou, Xudožestvennaja literatura, 1974
- Moldanova Tatiana, *Les Caresses de la civilisation*, traduit du russe par D. Samson, Paris, Paulsen, 2007
- Nitočkin Anatolij, Timur Zel'ma, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965
- Rytkeou Iouri, *Contes de la Tchoukotka*, traduit du russe par Monique Salzmman, Paris, Publications orientalistes de France, 1974
- Rytxèu Jurij, « Vèkèt i Agnes », *Junost'*, n° 8, août 1970, pp. 2-40
- , *Kogda kity uxodjat. Povesti i rasskazy*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1977
 - , « Sled rosomaxi », *Oktjabr'*, n° 1, 1977
 - , *Povesti*, Leningrad, Leningradskoe otdelenie, 1972
- Sangi V.M. (dir.), *Vtoroe roždenie. Proizvedenija zainatelej literatur narodnostej Severa i Dal'nego Vostoka*, Moscou, Sovremennik, 1983
- Semouchkine Tikhon, *Alitet s'en va dans les montagnes*, traduit du russe par E. Makotinskaia, Paris, Editions du Pavillon, 1950
- , *Mister Thomson est mort dans le grand nord*, traduit du russe par E. Makotinskaia, Paris, Editions du Pavillon, 1949
- Sěmuškin Tixon, *Na Čukotke*, Khabarovsk, Dal'giz, 1938
- , *Alitet uxodit v gory*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1947
 - , *Ugrjum-sever. Vstreči, vpečatlenija, rasskazy*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1968
- Šestalo Juvan, *Sobranie sočinenij*, t. 3, Saint-Pétersbourg, Fond kosmičeskogo soznanija, 1997
- Šundik Nikolaj, *Belyj šaman*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1981
- Voskoboynikova M.G. (dir.), *Skazanie o sčast'e : V.I. Lenin v poëzii narodod sovetskogo Krajnogo Severa*, Moscou, Nauka, 1970

- Ressources Internet

www.cinerecources.net (en français ; catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma)

<http://cinemadoc.hypotheses.org/> (en français ; site de synthèse méthodologique sur les rapport entre histoire et productions audiovisuelles – voir en particulier la partie « Historio »)

<http://2011.russiancinema.ru/> (en russe ; encyclopédie en ligne du cinéma russo-soviétique [ènciklopedija otečestvennogo kino] – articles de référence, malheureusement peu complet)

<http://cinesovietico.com/> (en espagnol ; filmographie exhaustive de l'année 1917)

www.kinoglaz.fr (en français ; encyclopédie du cinéma russo-soviétique)

<http://kino-teatr.ru> (en russe ; encyclopédie du cinéma russo-soviétique – très complet)

www.tvmuseum.ru/ (en russe ; histoire de la télévision soviétique)

<https://www.net-film.ru/> (en russe ; site répertoriant les films documentaires soviétiques)

www.ssees.ucl.ac.uk/library/directory/russcin.htm (en anglais ; ressources Internet sur le cinéma russo-soviétique édité par la School of Slavonic and East European Studies Library de University College of London)

www.pitt.edu/~slavic/video/cinema_biblio.html (en anglais ; bibliographie sur le cinéma russo-soviétique établie par l'University of Pittsburgh)

<http://rgakfd.ru/catalog/films/> (en russe ; catalogue électronique des archives de films documentaires du RGAKFD)

<http://rusactors.ru/> (en russe ; ressources sur les acteurs du cinéma russo-soviétique, assez incomplet, mais se révèle utile pour les biographies des acteurs des dernières années du régime soviétique, absents des encyclopédies plus complètes par ailleurs)

<http://starosti.ru/> (en russe ; site de *Gazetnye starosti* ; reproduction de journaux de l'époque impériale)

INDEX DES FILMS CITÉS

A

*À travers l'épaisse forêt de l'Oussouri (Po deprjam
ussurijskogo kraja, 1928)*, 52, 118, 119, 130, 134,
146, 159, 160, 175, 226, 227, 274, 284, 309, 331, 359,
360, 373, 375, 380, 382

À travers les larmes (Skvoz' slezy, 1928), 139, 393

Adieux à Matoria, Les (Proščanie, 1982), 321

Admiratrice, L' (Poklonica, 2012), 288

Aerograd (Aërograd, 1935), 213, 416

Aimer un Maori (To Love a Maori, 1972), 558, 559

*Alitet s'en va dans les montagnes (Alitet uxodit v gory,
1950)*, 35, 44, 213, 214, 215, 216, 227, 237, 238, 250,
252, 253, 254, 255, 258, 259, 261, 262, 264, 266, 267,
268, 270, 274, 276, 277, 295, 296, 297, 307, 412, 413,
414, 415, 417, 427, 432, 433, 434, 435, 440, 442, 513,
521, 543, 563, 571, 572, 589, 615

Altaï (Altaj, 1929), 120

Ami de Tymantcha, L' (Drug Tymaŋči, 1970), 48, 290,
465, 473, 483, 485, 504, 505, 507, 508, 509, 511, 512,
513, 514, 515, 516, 517, 518, 522, 523, 524, 526, 528,
529, 530, 550, 551, 590, 605, 606, 624, 625, 627, 633

Amiral, L' (Admiral, 2009), 288

Amour primitif (Primitive Love, 1927), 379

Andreï Roublev (Andrej Rublëv, 1966), 282

Anges de la Révolution, Les (Angely revoljucii, 2014), 15

Anna Karénine (Anna Karenina, 1967), 562

Arc-en-ciel, L' (Raduga, 1943), 213

Arrivée d'un train en gare à La Ciotat, L' (1895), 177

*Atanarjuat, la légende de l'homme rapide (Atanarjuat,
The Fast Runner, 2001)*, 558

Au bord de la mer bleue (U samogo synego morja, 1935),
413

Au cœur de l'Afrique sauvage (1922), 110

*Au pays des chasseurs de tête (In the Land of the Head
Hunters. A Drama of Primitive of the Shores of the
North Pacific, 1914)*, 58, 137, 400

Au pays des Tchoukches (V strane čukčej, 1916), 60, 569

Au pied de la mort (Podnožie smerti, 1928), 377

*Au revoir, Mary Poppins (Mèri Popins, do svidania!,
1983)*, 288

Au-delà du cercle polaire (Za poljarnym krugom, 1927),
114, 166

*Avec une caméra dans la taïga et la toundra (S
kinoapparatom po tajge i tundre, 1958)*, 284

*Aventures du capitaine Kleinschmidt dans le Grand
Nord, Les (Captain Kleinschmidt's Adventures in the
Far North, 1922)*, 379

B

Baba d'or, La (Zolotaja baba, 1986), 468

*Baiser de Mary Pickford, Le (Poceluj Mèri Pikford,
1927)*, 90, 173

Bandera, La (1935), 420

*Base Dylatcha dans le Nord, La (Dyljača baza na
severe, 1931)*, 141, 469

*Beaucoup de bruit pour rien (Mnogo šuma iz ničego,
1956)*, 455

Bédouins avec chameaux sortant de l'octroi (1899), 56

Billy Jack (1971), 464

Biskra, une noce indigène (1903), 56

Blueberry (2004), 339

Bonheur d'Assia, Le (Asino sčast'e, 1966), 448, 465

Boris Godounov (Boris Godunov, 1907), 60

Boukhara (Buxara, 1927), 114

C

*Cabane du vieux Louven, La (Xižina starego Luvena,
1935)*, 119

Carte du Parti, La (Partijnnyj bilet, 1936), 235

Ce que le cœur ordonne (Kak velit serdce, 1968), 414

*Celui qui a un renne pour monture (Olenyj vsadnik,
1929)*, 119, 137, 139, 149, 411

Chaînon manquant, Le (Propavšee zveno, 1935), 416

Chamane (1996), 339

Chamane blanc, Le (Beļyj šaman, 1982), 37, 48, 274,
297, 414, 468, 483, 485, 504, 551, 586, 595, 613, 615,

617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 627, 628,
630, 631, 632, 634

Chang, un drame de la vie sauvage (*Chang A Drama of the Wilderness*, 1927), 90, 91, 93, 94, 96,
97, 98, 99, 100, 121, 145, 154, 201, 248, 250, 418

Chanson sur le bonheur, La (*Pesnja o sčast'e*, 1934),
213, 426

Chant de la taïga, Le (*Pesn' tajgi*, 1917), 63

Chasse aux phoques, La (*Oxota na tjulenej. Novaja Zemlja*, 19??), 185

Chasse et élevage de rennes dans la région des Komis
(*Oxota i olenevodstvo v oblasti Komi*, 1927), 114

Chasseurs de zibelines, Les (*Oxotniki za soboljami*,
1931), 133, 149, 152, 170, 259, 380

Chef de la Tchoukotka, Le (*Načal'nik Čukotki*, 1966), 35,
46, 205, 274, 278, 279, 287, 288, 289, 290, 291, 295,
296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 335, 350, 351, 448,
449, 465, 466, 521, 544, 572, 589, 604, 623

Chemin du quai, Le (*Put' k pričalu*, 1962), 505

Chevaliers du ciel, Les (1967-1968), 393

Chevauchée fantastique, La (*Stagecoach*, 1939), 306

Chevaux de feu, Les (*Teni zabytyx predkov*, 1964), 465

Cheyennes, Les (*Cheyenne Autumn*, 1964), 420, 479

Chien sauvage dingo, Le (*Dikaja sobaka Dingo*, 1962),
342, 343, 466, 509

Ciel de notre enfance, Le (*Nebo našego detstva*, 1966),
559

Cœur de l'Asie, Le (*Serdce Azii*, 1929), 114, 120

Collier de verre, Le (*Stekljannye busy*, 1978), 342, 343,
466, 595

Commères de Riazan, Les (*Baby rjzanskie*, 1927), 393

Commissaire, La (*Komissar*, 1968), 282, 460

Conquérant, Le (*The Conqueror*, 1956), 420

Correspondant de Washington, Le (*Vašingtonskij korrespondent*, 1973), 588

Croc-Blanc (*Belyj klyk*, 1946), 455

Croisière blanche, La (*Adventures in the Far North*,
1923), 110

Croisière jaune, La (1934), 110, 166

Croisière noire, La (1926), 110, 133, 166

Cuirassé Potemkine, Le (*Bronenosec Potëmkin*, 1925),
189

D

Dans le Nord lointain (*Na dal'nem severe/Na krajnem severe*, 1908), 60

Dans le Nord lointain (*Na krajnem Severe*, 1946), 215

Dans les bois de Mechiora (*V lesax Meščery*, 1948), 305

Dans les vents de la taïga (*Na tažnyx vetrax*, 1979), 507,
627

Dernière Chasse, La (*Poslednjanja oxota*, 1979), 595,
618, 632

Dernière Chasse, La (*The Last Hunt*, 1956), 420

Dernière Expédition polaire de Rasmussen, La (1923),
110

Dernière Vague, La (*The Last Wave*, 1977), 344

Dersou Ouzala (*Dersu Uzala*, 1961), 227, 305, 313, 326,
331, 448, 449, 451, 452, 454, 455, 456, 459, 466, 477,
642

Dersou Ouzala (*Dersu Uzala*, 1975), 35, 205, 227, 305,
306, 307, 308, 321, 326, 327, 332, 335, 336, 337, 341,
344, 346, 347, 348, 349, 350, 466, 467, 474, 477, 593,
595, 632, 643

Des années égales à des siècles (*Gody, ravnye vekam*,
1978), 285, 296, 307, 332, 335, 348, 349, 450, 459

Destination Zebra, station polaire (*Ice Station Zebra*,
1968), 291

Deux lois (*Two laws*, 1981), 379

Deux minutes d'arrêt (*Stojanka poezda dve minuty*,
1972), 588

Deux océans (*Dva okeana*, 1932), 212

Dévotion de l'Indienne, La (*White Fawn's Devotion*,
1910), 58

Diablotins rouges, Les (*Krasnye d'javoljata*, 1923), 63

Disparition du témoin, La (*Propaža svidetelja*, 1971),
475

Dit de la terre sibérienne, Le (*Skazanie o zemle sibirskoj*,
1947), 320

Dix-sept moments du printemps (*Semnadcat' mgnovenij vesny*, 1973), 588, 615

Djou (*Džou*, 1934), 119, 137, 139, 149, 212, 214, 256,
261, 371, 411, 412, 418, 533

Djoulbars (*Džul'bars*, 1935), 209, 210

Dodes'kaden (*Dodesukaden*, 1970), 326

Don paisible, Le (*Tixij Don*, 1957-1958), 562

Dura Lex (*Po zakonu*, 1926), 273

E

- Émigrants du pays florissant, Les* (*Emigranty iz cvetuščeј strany*, 1931), 119
- En ces jours* (*V te dni*, 1970), 351
- En gagnant mon pain* (*V ljudjax*, 1939), 213
- Enfance d'Ivan, L'* (*Ivanovo detstvo*, 1962), 342
- Enfance de Gorki, L'* (*Detstvo Gor'kogo*, 1938), 213
- Ennemi silencieux, L'* (*The Silent Enemy*, 1930), 392, 405, 557
- Enthousiasme* (*Entuziazm, Simfonija Donbassa*, 1930), 113
- Eskimo* (*Eskimo*, 1933), 392
- Esprit maléfique de Iambouï, L'* (*Zloj dux Jambuja*, 1978), 36, 227, 305, 310, 313, 316, 322, 324, 336, 340, 450, 465, 466, 472, 476, 595
- Esquisses pour un portrait* (*Štrixi k portretu*, 1967-1970), 493
- Étape décisive, L'* (*Rešajuščiј šag*, 1965), 288
- Étoile de l'aube, L'* (*Čolpon*, 1959), 475
- Europe 51* (*Europa '51*, 1952), 38
- Evangeline* (*Evangeline*, 1929), 379
- Exode, L'* (*Grass, A Nation's Battle for Life*, 1925), 99, 155
- Expédition Alaska-Sibérie, L'* (*Alaska-Siberian Expedition*, 1912), 61
- Exploit sur la glace* (*Podvig vo l'dax*, 1928), 212
- Exploits dans les îles* (*Podvig na ostrovax*, 1975), 286

F

- Fascisme ordinaire, Le* (*Obyknovennyj fašizm*, 1965), 456
- Femme-Forçat, La* (*Katoržanka*, 1917), 63
- Feu, Le* (*Ogon'*, 1930), 138, 139, 149, 213, 256, 373, 390, 399, 401, 411, 417, 440
- Fiancée du septième ciel, La* (*Jumalan morsian*, 2004), 502, 645
- Fille du Kamtchatka, La* (*Devuška s Kamčatki*, 1936), 118, 119, 205, 213, 214, 217, 220, 224, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 237, 238, 240, 277, 333, 412, 413, 422, 423, 426, 441, 442, 444, 480
- Flèche brisée, La* (*Broken Arrow*, 1950), 330
- Fort-de-France, négrillons jouant sous les arbres* (1903), 56
- Fourgon vert, Le* (*Zelënyj furgon*, 1959), 292

- Frontière, La* (*Granica*, 1935), 422
- Fureur* (*Jarost'*, 1965), 288

G

- Gaïtchi* (*Gajči*, 1938), 112, 213, 214, 215, 222, 227, 228, 232, 277, 412, 413
- Géant à la cour de Kublai Khan, Le* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, 1961), 393
- Gens de la forêt, Les* (*Lesnye ljudi*, 1928), 52, 110, 116, 118, 119, 120, 121, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 146, 152, 158, 159, 173, 175, 177, 201, 240, 241, 242, 244, 248, 252, 256, 258, 265, 268, 284, 285, 287, 331, 359, 367, 375, 511, 641
- Gens des rivières bleues, Les* (*Ljudi golubyx rek*, 1959), 475
- Glace rouge. Saga des Khantys, La* (*Krasnyj lëd. Saga o xantax*, 2009), 192
- Grand Samoyède, Le* (*Velikij samoed*, 1981), 468, 595, 618, 619, 632
- Grande Voie du Nord, La* (*Velikij severnyj put'*, 1928), 166, 469
- Grande-Bretagne industrielle, La* (*Industrial Britain*, 1931), 100
- Guerre et Paix* (*Vojna i mir*, 1965-1967), 308, 562

H

- Hamlet* (*Gamlet*, 1964), 598
- Hearts of the West* (1925), 392
- Héros de l'Arctique, Les* (*Geroj Arktiki*, 1934), 362
- Hiawatha* (*Hiawatha*, 1913), 391
- Hiroshima mon amour* (1959), 38
- Histoire d'un homme véritable, L'* (*Povest' o nastojaščem čeloveke*, 1948), 414
- Homme à la caméra, L'* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1928), 113, 173
- Homme au fusil, L'* (*Čelovek s ruž'em*, 1938), 409
- Honneur, L'* (*Namus*, 1925), 145, 384

I

- I'm not there* (2007), 420
- Iakoutie* (*Jakutija*, 1939), 119
- Igdenbou* (*Igdenbu*, 1930), 52, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 201,

214, 256, 258, 259, 265, 266, 268, 274, 276, 285, 295,
372, 373, 375, 385, 386, 411, 513

Igloo (*Igloo*, 1932), 392

Il est difficile d'être dieu (*Trudno byt' bogom*, 2013), 598

Il s'appelait Soukhe-Bator (*Ego zvali Suxe-Bator*, 1942),
413

Indian War Council (1894), 55

Ingénieur Prontchatov, L' (*Inžener Prončatov*, 1973),
588

Intervention, L' (*Intervencija*, 1968), 292

Ironie du sort (*Ironija sudby, ili s lëgkim parom!*, 1975),
489

Ivan le Terrible (*Ivan groznyj*, 1944-1945), 305

J

J'ai ving ans (*Mne dvadcat' let*, 1965), 578

Jaguar (1967), 137

Je m'appelle Koja (*Menja zovut Koža*, 1964), 559

Je veux vivre (*Xoču žit'*, 1934), 119, 137, 139, 149, 256,
371, 385, 397, 411, 412, 418

Jeunesse de Maxime, La (*Junost' Maksima*, 1934), 193

Jongleur javanais (1897), 56

Jour le plus difficile, Le (*Samyj trudnyj den'*, 1968), 179

Journées de Volotchavensk, Les (*Voločavskie dni*, 1937),
413

Jours et nuits (*Dni i noči*, 1944), 414

Julius Janonis (*Jiulius Janonis*, 1959), 351

K

Kaan-Kèrèdè (*Kaan-Kèrèdè*, 1929), 78

Kamtchatka (*Kamčatka*, 1928), 120

Kara-Bougaz (*Kara-Bugaz*, 1935), 426

Katka pomme reinette (*Kat'ka – bumažnyj ranet*, 1927),
412

Khabou (*Xabu*, 1928), 52, 81, 83, 86, 87, 88, 106, 145,
412

Khakassie (*Xakassija*, 1931), 469

Khroustaliëv, ma voiture ! (*Xrustaliëv, mašinu!*, 1998),
598

King Kong (*King Kong*, 1933), 250

Kino-Pravda n° 19 (1924), 112, 114

Kolia seul à la maison (*Kolja doma odin*, 1957), 455

Komsomolsk (*Komsomol'sk*, 1938), 213

L

Là où coule la Pour (*Tam, gde tečët Pur*, 1975), 287

Lac doré, Le (*Zolotoe ozero*, 1935), 209, 211, 227

Le compas indique l'Ouest (*Kompas pokazyvaet na
vostok*, 1972), 449

Le vol 713 demande à atterrir (*713-j prosit posadku*,
1962), 414

Lénine en Octobre (*Lenin v oktjabre*, 1937), 409

Les amis se retrouvent (*Druz'ja vstrečaietsja vnov'*,
1939), 428

Les amoureux ont besoin d'œillets (*Gvozdiki nužny
vlyublennym*, 1964), 456, 505, 506

Lichen blanc, Le (*Belij jagel'*, 1995), 561

Ligne générale, La (*Staroe i novoe
genaral'naja linija*, 1929), 168, 188

Little Big Man (1970), 464

*Livre de la toundra. Un conte de Voukvoukaï, le petit
caillou, Le* (*Kniga tundry. Povest' o Vukvukaj –
malen'kom kamne*, 2011), 548, 644

Loi des steppes, La (*Zakon stepej*, 1933), 416

Loin de Moscou (*Daleko ot Moskvy*, 1950), 213

Loin en Asie (*Daleko v Azii*, 1931), 120

Longs Adieux (*Dolgie provody*, 1971), 282

M

Maison de la rue Troubnaïa, La (*Dom na Trubnoj*, 1928),
273

Maison faite d'aube, La (*House made of Dawn*, 1972),
558, 559, 561

Maison où je vis, La (*Dom, v kotorom ja živu*, 1957), 227

Mango-Neï (*Mango-Nèj*, 1938), 207

Matin d'un longue journée, Le (*Utro dolgogo dnja*,
1968), 351

Matin, Le (*Utro*, 1960), 351

Mélodies de la nuit blanche (*Melodii beloï noči*, 1976),
308

Mes universités (*Moi universitety*, 1940), 213

Mexicain, Le (*Meksikanec*, 1955), 414

Milak, chasseur du Groenland (*Milak, der
Grönlandjäger*, 1928), 110

Minaret de la mort, Le (*Minaret smerti*, 1925), 80, 86,
414

Ming (*Ming*, 1932), 36, 138, 139, 149, 152, 259, 395, 411

Minine et Pojarski (*Minin i Požarskij*, 1939), 414

Moana (*Moana, A Romance of the Golden Age*, 1925),
90, 91, 93, 94, 96, 98, 100, 101, 109, 110
Mois du bon soleil, Le (*Mesjac dobrogo solnca*, 1965),
284
Monde du milieu, Le (*Orto dojdu/Seredinnyj mir*, 1993),
471
Moscou ne croit pas aux larmes (*Moskva slezam ne verit*,
1980), 281
Moscou, mon amour (*Moskva, moja ljubov*, 1974), 308
Mouette noire, La (*Černaja čajka*, 1962), 414
Musulmane, La (*Musul'manka*, 1925), 80, 384

N

Nanouk l'Esquimaux (*Nanook of the North*, 1922), 46, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 110, 113,
114, 120, 121, 144, 145, 154, 155, 167, 169, 177, 200,
201, 248, 271, 273, 297, 298, 334, 393, 418, 507, 544,
637
Nasredin à Boukhara (*Nasredin v Buxare*, 1943), 413
Natella (*Natella*, 1925), 145
Neige rouge, La (*Red Snow*, 1952), 546
Neko, dernière de la lignée (*Sukunsa viimeinen*, 2010),
502, 645
Neuf Jours d'une année (*Devjat' dnei odnogo goda*,
1962), 332
Noces de Palo, Les (*Palos Brudefaerd*, 1934), 392
Nouveau vélo (*Novyj velosiped*, 1955), 455
Nouvelle-Zemble et ses habitants, La (*Novaja zemlja i ee*
obitateli, 1913), 60
Nuit des morts-vivants, La (*The Night of the Living Dead*,
1968), 39
Nuit et brouillard (1956), 38

O

Octobre (*Oktjabr'*, 1927), 409
Oiseaux de Naoukan, Le (*Pticy Naukana*, 1996), 548, 644
Ombres blanches (*White Shadows of the South Seas*,
1928), 94
On a volé le zèbre (*Ukrali zebra*, 1972), 588
On ne change pas le lieu d'un rendez-vous (*Mesto vtreči*
izmenit' nel'zja, 1979), 615
Oudégué (*Udège*, 1947), 187, 248

P

Pacific Express (*Union Pacific*, 1939), 330
Panorama de Ialta (190?), 57
Par les chemins du Primorié (*Po dorogam Primorija*,
1957), 284, 303
Par les rives et les îles de la mer de Barents (*Po beregam*
i ostrovam Barenceva morja, 1929), 80
Passeur, Le (*Ofelaš*, 1987), 558
Pavots rouges de l'Issyk-Koul, Les (*Alye maki Issyk-*
Kulja, 1971), 474
Pays des Goldes, Le (*Strana gol'dov*, 1930), 131, 149,
151, 152
Petit à petit (1969), 137
Petit Samoyède, Le (*Samoedskij mal'čik*, 1928), 131, 185,
265
Plus Beaux Bateaux, Les (*Samye krasivye korabli*, 1972),
48, 91, 178, 288, 290, 405, 483, 484, 485, 504, 507,
541, 543, 544, 545, 546, 550, 551, 552, 556, 558, 559,
561, 562, 563, 564, 565, 569, 571, 572, 574, 578, 583,
584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 595,
596, 600, 601, 610, 615, 624, 627, 628, 630, 632, 640
Poussière d'argent (*Serebristaja pyl'*, 1952), 414
Pouvoir des Solovki, Le (*Solovetskaja vlast'*, 1988), 460
Pré de Bêjine, Le (*Bežin lug*, 1937), 234
Premier Maître, Le (*Pervyj učitel'*, 1965), 288, 544, 615
Presqu'île mystérieuse, La (*Tainstvennyj poluostrov*,
1930), 119, 149

Q

Quand partent les baleines (*Kogda uxodjat kity*, 1981),
48, 483, 485, 504, 507, 520, 586, 595, 605, 606, 607,
611, 612, 613, 615, 624, 630
Quartier de Vyborg, Le (*Vyborgskaja storona*, 1938), 193

R

Ramona (*Ramona*, 1928), 379
Ran (*Ran*, 1985), 306
Rashômon (*Rashômon*, 1950), 306, 308
Récit d'un géant des bois, Le (*Povest' o lesnom velikane*,
1954), 455
Récit de chasse (*Povest' ob oxote*, 1952), 305
Reel Injun. On the trail on the Hollywood Indian (2009),
464

Renard bleu, Le (Goluboj pesec, 1930), 138, 139, 140, 141, 142, 149, 256, 274, 285, 385
Rencontre avec le passé (Vstreča s prošlym, 1966), 288
République socialiste soviétique autonome de Iakoutie, La (Jakutskaja ASSR, 1939), 119
Retour de Maxime, Le (Vozvraščenie Maksima, 1937), 193
Retour de Nathan Bekker, Le (Vozvraščenie Natejna Bekkera, 1932), 150
Révolutionnaire, Le (Revolucioner, 1917), 63, 65, 83
Rivales, Les (Sopernicy, 1929), 414
Rivière Sym, La (Sym-Reka, 1930), 149, 150, 151
Romantiques, Les (Romantiki, 1941), 91, 105, 213, 214, 227, 250, 253, 254, 258, 261, 262, 264, 268, 271, 273, 274, 277, 298, 334, 350, 412, 413, 415, 416, 427, 434, 534, 563, 571
Rue de l'espoir, La (Ulica nadežd, 1968), 505, 506
Ruée vers l'or au Klondike, La (Klondike Gold Rush, 1898), 60

S

Samoyèdes et leur vie, Les (Samoedy i ix žizn', 1916), 60
Scènes de la vie caucasienne (190?), 57
Secret des ancêtres, Le (Tajna predkov, 1972), 336, 468
Sel de Svanétie, Le (Sol' Svanetij, 1930), 96
Sentiers dangereux (Opasnye tropy, 1954), 36, 305, 310, 313, 314, 315, 316, 321, 325, 326, 331, 448, 449, 450, 466
Sept Braves, Les (Semero smelyx, 1937), 213, 227, 267
Sept Chants de la toundra, Les (Seitseman laulua tundralta, 2000), 197, 264, 502, 558, 633, 645
Sept Samouraïs, Les (Shichinin no samurai, 1954), 306, 308
Serioja (Serěža, 1960), 505
Seule (Odna, 1930), 262, 393, 403
Sibériade (Sibiriada, 1978), 321, 592
Sibérie soviétique (Sibir' sovetskaja, 1940), 208, 237
Sioux Ghost Dance (1894), 55
Sixième Partie du monde, La (Šestaja čast' mira, 1926), 52, 105, 109, 112, 113, 114, 129, 167, 173, 175, 271, 274, 369
Sniper 2. Toungouse, Le (Snajper-2. Tungus, 2012), 619
Sniper sakha (Snajper saxa, 2010), 619

Sombre Rivière Vangour, La (Xmurij Vangur, 1959), 227, 313, 470
Stromboli (Stromboli, terra di Dio, 1950), 625
Sur la côte aux vagues désertes (Na beregu pustynnyx voln, 1913), 60
Sur la piste du tigre (Po tigrovom trope, 1933), 207
Sur la trace du seigneur (Po sledu vlastelina, 1979), 305, 310, 313, 316, 324, 327, 331, 451, 466, 595, 643
Sur les rives de la mer des Tchouktches (U beregov Čukotskogo morja, 1934), 119, 149, 285, 287, 569

T

Ta Grande Sibérie (Tvoja bol'saja Sibir', 1967), 505, 506, 507, 550, 627
Tabou (Tabu. A Story of the South Seas, 1930), 99
Tarko (Tarko, 1926), 37, 52, 78, 80, 81, 83, 153
Tarzan, l'Homme singe (Tarzan, The Ape Man, 1932), 38, 250
Tchapaev (Čapaev, 1934), 191, 193
Tchouktches éleveurs de rennes, Les (Čukči – olenevody, 1977), 569
Tempête sur l'Asie/Le Descendant de Gengis-Khan (Potomok Čengisxana, 1928), 138, 274, 388, 393
Temps de la fonte des rêves, Le (Vremja tajanija snov 1993), 548, 644
Temps du perce-neige de la taïga, Le (Pora tažnogo podsnežnika, 1958), 466
Tente rouge, La (Krasnaja palatka, 1969), 291
Terre des pères, La (Zemlja otcov, 1966), 559
Terre inconnue (Nevedomaja zemlja, 1930), 119, 141, 149, 169, 182, 274, 275, 285
Territoire de Touroukhansk, Le (Turuxanskij kraj, 1929), 149
Tête d'un homme, La (1932), 393
The Lone Ranger (2013), 420
The Squaw Man (1914), 392
Ticket gagnant, Le (Vyigryšnyj bilet, 1956), 491
Tigre du Bengale, Le (Der Tiger von Eschnapur, 1959), 393
Toit du monde, Le (Kryša mira, 1927), 114, 120
Ton monde, ta terre (Tvoj mir, tvoja zemlja, 1981), 287
Tords (Vij, 1967), 598
Toumgou (Tumgu, 1930), 119, 149

Toundra de la petite terre (Malozemel'naja tundra,
1930), 133

Toungouse de Khènytchar, Le (Tungus s Xènyčara,
1929), 138, 139, 140, 141, 143, 145, 149, 153, 154,
155, 182, 214, 252, 256, 258, 386, 388, 395, 396, 398,
411, 430, 469

Toungouses, Les (Tungusy, 1927), 114

Trace du glouton, La (Sled rosomaxi, 1978), 48, 414,
484, 485, 593, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 605, 610,
630

Traces sur la neige, Les (Sledy na snegu, 1955), 313, 468

Troisième Femme du mollah, La (Tret'ja žena mully,
1928), 86

Troisième Fusée, La (Tret'ja raketa, 1963), 468

Types russes (190?), 57

U

Un Grand Citoyen (Velikij graždanin, 1937), 545

Un Homme nommé cheval (A Man called Horse, 1970),
330, 464

Un rêve au début du brouillard (Son v načale tumana,
1994), 288, 470, 485, 644

V

Vallée des larmes, La (Dolina slěz, 1924), 76, 77, 383,
384, 427

Valse de Griboïedov, La (Griboedovskij val's, 1995), 493

Vengeur, Le (Mstitel', 1930), 138, 139, 140, 141, 143,
149, 150, 151, 153, 155, 183, 256, 290, 361, 373, 375,
384, 386, 388, 390, 395, 402, 404, 406, 411

Vie dans les toundras russes et mode de vie des
Samoyèdes (Žizn' v russkix tundrax i byt samoedov,
1914), 60

Vie des minorités nationales (Žizn' nacmen'sinstv, 1926),
114

Vie du Nord (Žizn' severa, 1914), 60, 114

Voie de l'Esquimau, La (The Way of the Eskimo, 1911),
58, 59, 558

Voie lactée, La (Mlečnij put', 1959), 436

Voie vers les médailles, La (Put' k medaljam, 1980), 308

Volga et la Sibérie, La (Volga i Sibir', 1909-1914), 62

Votre fils et frère (Vaš syn i brat, 1965), 465

Voyage au Congo (1927), 101

Voyage au détroit de Béring (Putešesvie po beringovomu
prolivu, 1916), 60

Voyage au Kamtchatka (Putešestvie na Kamčatke, 1911),
60

Voyage au Pôle Nord, Le (The Voyage to the North Pole,
1903), 60

Voyage avec des chiens groenlandais (Kørsel med
grønlandske hunde, 1897), 60

Vues de la vie des Samoyèdes (Snimki iz žizni samoedov,
1915), 60

Y

Yémen (El'-Jemem, 1930), 120

Caroline DAMIENS

Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations

Cette thèse porte sur les représentations des peuples autochtones du Nord forgées par les films et téléfilms soviétiques de fiction. Mobilisant plusieurs approches — l'analyse filmique, l'histoire culturelle du cinéma, l'histoire des représentations et l'histoire politique soviétique —, elle confronte les films à des sources non-films (presse, archives papier, entretiens), afin de mettre en lumière la construction d'une subjectivité et d'un regard. Il s'agit également de décortiquer la fabrication des représentations, dans ses dimensions à la fois les plus concrètes et les plus symboliques. En ce sens, la question de la participation ou de la non-participation des autochtones à la création de leur image filmique, que ce soit devant ou derrière la caméra, constitue une autre interrogation centrale. Les représentations filmiques des peuples du Nord, tiraillées en permanence entre visions du « progrès » et de l'« authenticité », opèrent à l'écran comme autant d'images qui permettent à l'Union soviétique d'évaluer sa propre perception de la modernité. Des années 1920 aux années 1980, les figures cinématographiques autochtones circulent entre deux pôles d'un continuum, qui va de l'incarnation d'une arriération à éliminer au nom de la soviétisation à celle d'une harmonie avec la nature, désormais perdue ou menacée. Par ailleurs, en prenant en compte la question de la contribution des autochtones à la création de leur propre image, cette thèse s'attache à montrer que le film constitue un espace complexe, où plusieurs lectures et usages sont possibles selon la position des participants.

Mots clés : cinéma soviétique, télévision soviétique, peuples autochtones du Nord, de Sibérie et d'Extrême-Orient, relations interethniques, autochtones au cinéma, cinéma autochtone, URSS, cinéma ethnographique

This thesis focuses on the representations of indigenous peoples of the North in Soviet fiction films and made for TV movies. Mobilizing several approaches — film analysis, the cultural history of cinema, the history of representations and Soviet political history — it confronts films with non-film sources (press, paper archives, interviews) in order to highlight the construction of a subjective point of view. It also studies the production of these representations, in both its most concrete and symbolic dimensions. The issue of the participation or non-participation of indigenous peoples in the creation of their image on film, whether in front of or behind the camera, is another central question. The filmic representations of the peoples of the North, constantly torn between visions of “progress” and “authenticity,” operate on the screen as images that allowed the Soviet Union to evaluate its own perception of modernity. From the 1920s to the 1980s, images of indigenous people shifted along a spectrum ranging from the incarnation of backwardness to be eliminated in the name of Sovietization to the embodiment of harmony with nature, now lost or threatened. Moreover, taking into account the question of the contribution of the indigenous people to the creation of their own image, this thesis demonstrates that cinema became a complex space, where different readings and uses were possible according to the position of the participants.

Keywords: Soviet cinema, Soviet television, Indigenous peoples of the North, Siberia and Far East, interethnic relations, Indigenous peoples in motion pictures, Indigenous cinema, USSR, ethnographic cinema