

Cloé Drieu (éd.), *Écrans d'Orient. Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, Paris, ISMM-Karthala, « Terres et gens d'islam », 2014, 270 p. – ISBN 978-2-8111-1267-7

L'ouvrage collectif *Écrans d'Orient* est consacré aux cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale soviétique. Dirigé par Cloé Drieu, historienne de l'Asie centrale et spécialiste du cinéma, le livre s'inscrit dans le mouvement de plus en plus affirmé de l'histoire culturelle du cinéma. Cette approche ambitionne de ne plus s'intéresser aux films seulement dans leur dimension narrative ou esthétique, mais d'interroger leurs conditions de production, de diffusion et de réception. Le recueil rassemble les textes de jeunes docteurs et chercheurs confirmés, français et étrangers, tous spécialistes du cinéma ou de la culture visuelle de cette partie du monde. Il se présente de manière chronologique en remontant aux premiers temps de l'image animée jusqu'au cinéma soviétique de la Seconde Guerre mondiale. L'ouvrage est richement illustré de planches en noir et blanc et d'un cahier central en couleurs.

Le premier intérêt d'*Écrans d'Orient* est d'étudier le cinéma de l'aire culturelle « turcopersane », peu documentée en français, et qui réunit diverses cultures musulmanes en cette période de sortie d'empires et de construction nationale. En cela, il rejoint le corpus grandissant de recherches sur les « périphéries » cinématographiques jusque-là négligées. L'ouvrage met particulièrement en lumière les transferts et circulations à l'échelle régionale. Le film y est envisagé comme le produit de rapports de domination politique, économique et symbolique, mais aussi des moyens d'accommodement et de négociation des acteurs des champs culturel et politique. Ainsi apparaît la forte influence de la Russie, puis de l'URSS, sur l'industrie cinématographique de la région. Cela passe par l'exportation de techniques (rôle des Russes dans l'introduction

des daguerréotypes en Perse), de films (films soviétiques en Turquie), de modèles et de styles (influence du modèle filmique soviétique sur le modèle national turc) et la formation de cinéastes (Iraniens et Turcs formés à l'Institut du cinéma soviétique [VGIK¹] à Moscou). Sur le terrain de cet « Orient » où se superposent diverses souverainetés politiques, logiques commerciales et influences culturelles, ce qui se joue n'est rien moins qu'une concurrence des différentes versions de la modernité par le biais du cinéma.

Écrans d'Orient entend dépasser le « nationalisme méthodologique » (p. 16) qui consiste à étudier le cinéma dans le cadre des frontières nationales. Par ce décentrement du regard, il s'agit d'envisager le film comme un espace de rencontres techniques, artistiques, mais aussi d'idées. Néanmoins, l'organisation du recueil tend à reproduire le biais qu'il dénonce. Les articles, tous centrés sur une cinématographie nationale, sont regroupés par État (les deux premiers portent sur l'Iran, les deux suivants sur la Turquie, les trois derniers sur l'URSS). On pourra regretter qu'aucun texte n'aborde la question d'un point de vue réellement transnational. Seule la confrontation des différentes études dans l'introduction, rédigée par Cloé Drieu, fait entrer en dialogue ces cinématographies. Dans ce texte, la coordinatrice propose d'ailleurs des pistes de recherche en ce sens : l'étude des marchés des films russes en Turquie et Iran ou des cinéastes formés en URSS.

La plus grande réussite de l'ouvrage est d'éclairer la grande diversité de la réception des films et de la propagande selon les contextes. Des films importés peuvent être remontés, afin de plaire à un public différent de celui visé à l'origine (le « réajustement » d'*Intolérance* [États-Unis, 1916] de David W. Griffith en Perse est à cet égard exemplaire). D'autres sont construits de manière à offrir différents niveaux de lecture selon leurs publics (comme le montre l'analyse du film soviétique *Tohir et Zuhro*²). Ici apparaît l'intérêt de reconsidérer l'histoire du film à l'échelle régionale plutôt que nationale. Elle révèle plus finement influences et détournements, réappropriations et négociations, et montre à quel point l'objet-film est loin d'être uniforme.

Sous la forme d'un entretien avec l'archéologue et spécialiste de l'image dans le monde irano-turc Chahryar Adle, le premier chapitre, très détaillé et référencé, revient sur le statut de la représentation visuelle en Islam. Il propose une archéologie de l'image en

-
1. *Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii*. Il s'agit de la première école de cinéma au monde, fondée en 1919.
 2. *Taxir i Zuxra* (1945, studio de Tachkent), réalisé par Nabi Ganiev.

Iran (depuis les premières miniatures de l'époque safavide au XVI^e siècle) et témoigne de l'existence d'une forte culture de l'image qui permettra une adaptation rapide au médium filmique. D'abord divertissement royal et aristocratique, ce pour des raisons plus sociales que religieuses, le cinéma ouvre ses premières salles sans rencontrer d'opposition de la part d'un public depuis longtemps préparé par les nombreuses représentations d'images saintes.

Kaveh Askari examine le destin de l'invention des frères Lumière dans le Téhéran des années 1920. L'article s'intéresse à la vie des films « après leur mort », c'est-à-dire à la diffusion en Iran de films produits en Occident où ils sont déjà jugés démodés. Plutôt que de considérer ce décalage de distribution comme le signe d'une culture filmique orientale « en retard » par rapport aux centres de production du fait de son éloignement géographique et culturel, l'A. propose le concept de « culture du film désynchronisée » (p. 84). Retraçant l'histoire méconnue de la seconde vie des copies remontées, usées ou incomplètes, l'article met au jour toute une culture inventive du recyclage, faite d'adaptations, d'appropriations et de détournements. S'appuyant sur un appareil théorique exigeant, le texte défie la conception trop simpliste d'une histoire unidimensionnelle des médias.

Mustafa Özen déplace la focale du côté du pouvoir et analyse les débuts de la propagande cinématographique dans l'Empire ottoman à travers les programmes des projections. Il met ainsi en évidence une certaine continuité entre le sultanat ottoman et les nationalistes turcs dans l'appropriation du médium à des fins de mise en scène du pouvoir.

Comme prolongeant cet article, l'étude d'Ayşe Toy-Par examine la construction de l'identité nationale turque à travers l'œuvre cinématographique de Muhsin Ertuğrul (1892-1979). De manière assez classique, l'A. montre comment le film accompagne la naissance de la République et sert à donner du sens au changement. L'article révèle aussi l'influence de l'art soviétique en suivant le parcours d'Ertuğrul, marqué par l'esthétique et la mythologie révolutionnaire après qu'il a réalisé deux films en URSS en 1926 et 1927³.

Gabrielle Chomentowski⁴, de son côté, interroge le rapport du Parti communiste soviétique à l'Orient à travers l'activité du studio

3. Il s'agit de *Spartacus* (*Spartak*, 1926, VUFKU) et *Tamilla* (*Tamilla*, 1927, VUFKU).

4. Voir à ce propos le récent ouvrage que l'auteure a consacré à l'histoire du studio soviétique Vostokkino : Gabrielle Chomentowski, *Filmer*

Vostokkino, actif de 1928 à 1935 et dévolu au « cinéma oriental ». Ce chapitre fait apparaître à la fois la volonté soviétique de s'adresser aux populations de l'URSS dans toutes ses composantes nationales et le désir de contrer l'influence des films étrangers. L'analyse par l'A. de deux films orientaux réalisés au Turkménistan dévoile l'évolution du rapport centre/périphérie au sein de l'Union : en quelques années, on passe d'une volonté de compréhension mutuelle à une représentation impériale des Orientaux.

Anaita Khudonazar prend comme cas d'étude l'Asie centrale soviétique des années 1930 et 1940. L'article s'intéresse aux différentes approches et compréhensions du concept de « forme nationale » dans la culture visuelle au sens large (cinéma, affiches, photographies de presse) depuis les multiples points de vue des « interprétants » (p. 201), c'est-à-dire de ceux qui reçoivent les signes visuels. L'A. examine les contradictions entre l'intégration des aspects traditionnels (nationaux) et l'impératif de modernité (prolétarien et socialiste). Son analyse des évolutions de la rhétorique visuelle met au jour l'émergence d'un sentiment de nostalgie nationale pour le passé présoviétique.

Enfin, le travail de Cloé Drieu examine le cinéma ouzbek juste avant et pendant la Grande Guerre patriotique du point de vue de la propagande. À travers une périodisation en deux phases, l'A. fait ressortir le changement de discours à la suite de la césure que marque la guerre. Dans une première période, les films se font largement le relais des discours exogènes sur la mission civilisatrice russo-soviétique. Puis, dans un second temps, le passé national et les valeurs traditionnelles sont réévalués à partir du déclenchement des hostilités. Il s'agit désormais de générer le consentement à l'effort de guerre. Le conflit devient alors un levier qui rouvre un espace de négociation réduit à néant après les purges de la Grande Terreur.

Comme on le voit, l'ouvrage très riche propose un tour d'horizon de l'image animée dans ces zones frontalières, à partir de différents objets et approches afin d'en dresser un portrait cinématographique actif. De ce fait, il remet en question l'idée de la passivité supposée des périphéries, souvent vues comme simples réceptrices.

Caroline Damiens
INALCO