Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, Londres – New York, I. B. Tauris, 2017, 299 p. – ISBN 978-1-78453-573-5.

Screening Soviet Nationalities est consacré au cinéma de non-fiction soviétique des années 1920 et 1930 et à la représentation du nouveau territoire soviétique et de ses populations qui y est donnée. Issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2004 à la Central European University (Budapest), l'ouvrage d'Oksana Sarkisova défriche un terrain quasiment inexploré de l'histoire du cinéma soviétique durant une période pourtant très largement étudiée. Mais ce travail ne se contente pas de combler un vide, son propos déborde l'histoire du cinéma pour considérer des questions telles que la formation de la citoyenneté soviétique et des identités ethniques à l'intérieur de l'Union soviétique. L'A., chargée de recherches à la Vera and Donald Blinken Open Society Archives de la Central European University et directrice du Festival international de documentaires sur les droits humains de Verzio, nous permet de redécouvrir les *kulturfilms*, comme on les appelait à l'époque (on parlerait aujourd'hui de « documentaire »). Ces films, réalisés entre 1926 et 1940, furent tournés sans accessoires ni acteurs professionnels ; ils eurent une visée éducative, à la fois scientifique et vulgarisatrice, et un propos géographique ou ethnographique. Leurs réalisateurs sont parfois difficilement identifiables, car, souvent, ces films ne comportent pas de générique. Afin de reconstituer le parcours de ces œuvres, l'A. a effectué un important travail de visionnage dans les Archives d'État photo-ciné-documentaires de Krasnogorsk (RGAKFD¹) près de Moscou, où sont conservés ces films, ainsi que dans diverses institutions d'archives russes pour

1. *Rossijskij gosudarstvennyj arxiv kinofotodokumentov*.

collecter des sources non cinématographiques, telles que les dossiers de production, les articles de presse, etc.

Distribués aussi bien dans les circuits commerciaux que non commerciaux, les *kulturfilms* contribuent à la création d'un « ensemble de formules visuelles » (p. 2) destinées à instruire le public sur les « périphéries » de la nouvelle Union et sur ses diverses composantes nationales, voire à le « civiliser ». L'A. met toutefois l'accent sur la porosité entre modes fictionnel et non fictionnel au sein de ce corpus défini la plupart du temps comme « non-joué » [*neigrovo*]. La difficulté de positionner le *kulturfilm* d'un côté d'une ligne nette de séparation entre les deux modes fera glisser le genre vers ce que l'A. nomme un « cinéma hybride » (p. 187), à savoir des films de fiction tournés en expédition avec des acteurs dans un cadre « documentaire ». L'ouvrage invite ainsi à réexaminer la distinction fiction/non-fiction au regard du corpus des *kulturfilms* qui font d'incessants allers-retours entre les deux modes. L'exemple des deux films consacrés aux Nanaïs signés Amo Bek-Nazarov en 1930, *Igdenbou* (*Igdenbu*) et *Le Pays des Goldes* (*Strana gol'dov*) tournés simultanément lors de la même expédition, montre bien la migration des images d'un mode à l'autre².

Outre les deux premiers chapitres introductifs, l'A. a opté pour une organisation par chapitres « parallèles » plutôt que pour une approche chronologique classique. Dans le premier chapitre, elle revient sur les débats autour de la notion de *kulturfilm* et sur le besoin de représenter toutes les composantes nationales de l'Union soviétique dans les années 1920 à travers l'idée d'une cartographie visuelle de l'espace soviétique (notamment du projet jamais réalisé d'un « ciné-atlas »). Le deuxième chapitre est entièrement consacré à l'histoire de la production et de la réception du film de Dziga Vertov *La Sixième Partie du monde* (*Šestaja čast' mira*, 1926), film « matrice » qui fonctionne comme un véritable « laboratoire de la

2. D'autres expéditions cinématographiques rapportent de la même façon plusieurs films, fictions et non-fictions, dans un souci de rentabilité. Voir par exemple le cas (non traité par O. Sarkisova) du film de fiction *Le Vengeur* (*Mstitel'*, 1930, B. Špis) et du *kulturfilm* *La Rivière Sym* (*Symreka*, 1930, R. Mil'man-Krimer), tournés par la même équipe lors d'une expédition dans le territoire de Touroukhansk. Voir I. E. Maksimova & Ju. V. Klicenko, « «Indejcy Sibiri»: Èvenki v sovetskix igrovyx fil'max 1920-1930 gg. » [« Les «Indiens de Sibérie»: les Evenks dans les films joués des années 1920-1930 »], *Sibirskaja Zaimka. Istorija Sibiri v naučnyx publikacijax*, 2012, <http://zaimka.ru/maksimova-evenki/> (consulté le 17 décembre 2016).

vision » (p. 62). L'A. montre comment l'œuvre dresse un portrait filmique des périphéries soviétiques selon un nouveau mode visuel et conceptuel, qui sera à la base du protocole visuel des *kulturfilms* ultérieurs.

Les cinq chapitres suivants sont agencés selon une structure à la fois thématique et spatiale. L'A. examine minutieusement une grande diversité de films, comme autant d'études de cas qu'elle classe en croisant un territoire et un thème : le Grand Nord et l'idéologie de la conquête ; l'Extrême-Orient et l'idée de la frontière ; la région de la Volga, la Sibérie méridionale et la question sanitaire ; le Caucase du Nord et la mise en tourisme d'un territoire pacifié ; l'Asie centrale et la « reconceptualisation » de l'Orient. Ce choix est particulièrement approprié pour des régions qui présentent déjà une forte singularité dans l'imaginaire collectif, comme l'Arctique (chapitre 3) ou l'Asie centrale (chapitre 7), mais convainc moins dans d'autres cas. Ainsi, si les films qui mettent en scène l'Extrême-Orient (chapitre 4) attestent d'une pluralité de manières de représenter et d'intégrer la région à l'ensemble soviétique, l'analyse montre aussi que ce territoire est le plus difficile à catégoriser. À l'inverse, le chapitre suivant (chapitre 5), qui rassemble régions et peuples divers (la région de la Volga et toute la Sibérie méridionale), rend surtout compte d'une thématique transversale, ici celle du discours hygiéniste « nationalisé ». L'agencement de l'ouvrage a cependant le mérite de mettre l'accent sur la contribution des *kulturfilms* à la construction mentale et visuelle de la cartographie soviétique. De ce point de vue, ce travail forme un complément utile à celui d'Emma Widdis sur la construction de l'espace soviétique dans les films de fiction³.

Car le thème qui transcende cette visualisation du nouveau pays est celui de la fabrique d'une façon de voir soviétique. Par le biais du médium éminemment visuel que constitue le cinéma, l'A. montre comment les *kulturfilms* mettent l'accent sur la nouvelle vision sous-tendue par le projet soviétique. Que ce soit dans les films à visée hygiéniste qui se concentrent sur les maladies de l'œil soignées par la science moderne ou dans la métaphore du dévoilement des femmes musulmanes centrasiatiques⁴ qui adoptent ainsi

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

4. Le voile porté en Asie centrale est composé du *paranji*, grande tunique dont les femmes se recouvrent le corps, et du *chachvon*, tissage en crin de cheval qui masque le visage des femmes. Érigés par le pouvoir sovié-

une nouvelle identité en même temps qu'une nouvelle vue, il s'agit de mettre en scène l'acquisition d'un regard nouveau (et correct) sur l'histoire. Le projet est de donner naissance à un nouveau citoyen qui appartienne à une même communauté de perception.

Enfin, le dernier mérite de ce travail, et non des moindres, est d'apporter une contribution, par le prisme du cinéma, au débat sur la place de l'URSS dans le fait (post)colonial. Le septième art permet en effet de traduire visuellement les concepts abstraits de « nationalité » [*nacional'nost'*] et de « patrie » [*rodina*], d'auto-identifier les Soviétiques et de les différencier des « autres ». L'A. insiste sur la nécessité de replacer l'URSS des années 1920 et 1930 dans le contexte de l'époque, notamment de prendre en compte sa politique des nationalités. L'ouvrage met en évidence la relation complexe de la cinématographie soviétique avec le canon orientaliste. Il éclaire les tentatives mises en œuvre par cette cinématographie pour s'en distancier, notamment par la recherche d'un nouveau langage cinématographique autoréflexif qui décrive l'« Autre », mais aussi par la coexistence de pratiques et discours coloniaux et anticoloniaux. L'A. remarque ainsi que, dans les *kulturfilms*, les Russes sont exemptés du « regard ethnographique » (p. 8) et constituent la culture moderne « par défaut ».

Screening Soviet Nationalities relie ainsi plusieurs champs de réflexion autour d'un objet original, le *kulturfilm*, que ce livre engage à (re)découvrir. Au terme de la lecture de cet ouvrage dense et rigoureusement référencé, le seul regret est la quasi impossibilité de voir les films analysés, la plupart d'entre eux étant difficilement accessibles.

Caroline Damiens
INALCO

tique en symboles de l'asservissement des femmes d'Asie centrale, ces deux attributs sont particulièrement stigmatisés. L'image de femmes qui se débarrassent du *chachvon*, censé leur obstruer la vue, est utilisée par Dziga Vertov dans les films *La Sixième Partie du monde* (*Šestaja čast' mira*, 1926) et *Trois Chants sur Lénine* (*Tri pesni o Lenine*, 1934).