

Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, INALCO (Paris), 2017, 782 p.¹

Cette thèse interroge la relation entre les bolcheviks et les peuples autochtones du Nord soviétique par le prisme des films de cinéma et de télévision. Dans la conception soviétique, le cinéma constitue un moyen de connaissance à la fois *sur* et *pour* les peuples du Nord. Les peuples autochtones du Nord, dits aussi « petits peuples du Nord » [*mal'ye narody Severa*]², forment une catégorie spécifique en URSS, incluant vingt-six groupes ethniques qui vivent traditionnellement de la chasse, de la pêche et de l'élevage de rennes. En travaillant sur les *représentations* des autochtones dans le cinéma soviétique de fiction (films et téléfilms) et en décortiquant la fabrication de ces représentations, ce travail dessine les contours de la *vision* que les cinéastes soviétiques s'en sont faits, en accord ou non avec le programme politique révolutionnaire de l'Union soviétique qui impliquait une transformation radicale de la société et prétendait rompre avec les visions du passé. Ce travail se concentre sur l'(les) *imaginaire(s)* produit(s) par les films, replacé(s) dans leur contexte historique.

1. Thèse soutenue le 2 octobre 2017 à l'INALCO. Le jury était composé de Birgit Beumers, professeure des universités en études cinématographiques, Aberystwyth University (rapporteuse) ; Teresa Castro, maître de conférences en études cinématographiques, université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle ; Catherine Géry, professeure des universités en études russes, INALCO (directrice de thèse) ; Barbara Glowczewski, directrice de recherches au CNRS, Collège de France ; Dominique Samson Normand de Chambourg, maître de conférences en études sibériennes, INALCO (codirecteur de thèse) ; Cécile Vaissié, professeure des universités en études russes et soviétiques, Université Rennes 2 (rapporteuse) ; Eugénie Zvonkine, maître de conférences en études cinématographiques, Université Paris 8.

2. Il s'agit des peuples comptant moins de 50 000 représentants : Sames, Khantys, Mansis, Nénetses, Énetses, Selkoupes, Nganassanes, Dolganes, Kètes, Évenks, Évènes, Youkagirs, Tchouvantses, Tchouktches, Koriaks, Itelmènes, Inuits, Aléoutes, Nivkhes, Néguidales, Nanaïs, Oultches, Orotches, Oroks, Oudégués et Tofalars.

Comment le cinéma soviétique a-t-il traité la question de ses peuples autochtones ? Sur la base à la fois des films et des archives papier « non-film³ », cette question est 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 soviétique. Ce dernier étant considéré par ses créateurs comme une alternative à Hollywood, un des enjeux est 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.

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 soviétiques du Nord, cela signifie souvent moderniser l'Autre, car celui-ci est perçu 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 afin de « rattraper » leur supposé 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 due à 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 de mes objectifs a été de mettre au jour ces contradictions et ambivalences qui émergent des représentations, ainsi que les problèmes que se sont posés les artisans du cinéma 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

3. Le « non-film » désigne, dans le langage des études cinématographiques, les éléments extérieurs 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, photographies de plateau, correspondance, comptes rendus des réunions des diverses commissions, etc.

question de la fiction et de la non-fiction⁴. 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 des images animées. 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 (tenter de) se placer 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.

Plusieurs interrogations, au centre des questionnements, forment le fil rouge et la structure du travail : *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 *in situ*) ? 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 » est interrogée. Autant de questions qui tournent autour de celle de la construction d'une *subjectivité* et d'un *regard*.

4. Je préfère le terme « non-fiction » à celui de « documentaire ». D'abord, parce que le premier est plus vaste, 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.

Pour éviter de rester à la surface des images et ne pas se limiter à la question de la représentation, la *fabrication* des représentations dans ses dimensions à la fois les plus concrètes et les plus symboliques est examinée en détail. À cette fin, 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) – forment un des objets de l'étude. En outre, les *pratiques*, de tournage notamment, sont 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 est aussi esquissée, moins en profondeur cependant, du fait principalement du manque de données sur ce point.

La première partie de la thèse prend pour question centrale : *comment filmer l'Autre ?* Elle est centrée sur les années 1920 et le début des années 1930, qui constituent le moment de l'invention soviétique des peuples du Nord à l'écran. Le chapitre 1 donne des éléments relatifs au 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 films étrangers, en particulier *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*, 1922, États-Unis) 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 plusieurs films des années 1930-1940 en mettant l'accent sur les changements de pratiques de tournage dus au resserrement du contrôle étatique qui signe la 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 les 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 films staliniens sont révisés. Le thème des peuples du Nord n'échappe pas à la règle. Construit autour du film *Le Chef de la Tchoukotka* (*Načal'nik Čukotki*, 1966, V. Melnikov), ce chapitre s'attache à montrer comment plusieurs motifs récurrents sont revisités par cette œuvre. 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 (dans les deux versions du film en 1961 et 1975) ou de « clones » du célèbre personnage créé par l'écrivain-voyageur Vladimir Arseniev (1872-1930), 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 particuli-

sés 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 est envisagée du point de vue à la fois des cinéastes (afin de mettre au jour les enjeux de cette collaboration filmique) et des participants autochtones (pour éclairer les multiples significations que peut revêtir la participation à un tournage). Le chapitre 8, centré sur les années 1930 à 1950, étudie l'incarnation de personnages autochtones par des acteurs professionnels non autochtones – cette pratique de casting 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 est 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 et 1970. Le Dégel a placé l'authenticité au centre des valeurs et les cinéastes reposent la question d'un genre se situant entre fiction et non-fiction. Mais, cette fois, les castings ne cherchent plus à employer d'« authentiques » autochtones non professionnels, mais au contraire s'appuient sur des acteurs professionnels. Ce changement de pratique 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 (1932-2001) et de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou (1930-2008), devenu scénariste pour l'occasion, dans les années 1970 et 1980. Dans cette partie, la réflexion tourne au-

tour 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, en Évenkie et renoue avec la pratique des tournages d'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*⁵ pour certains des participants. Le chapitre 11 est entièrement consacré à un film à mon sens essentiel : *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasinye 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. Dans ce chapitre, je montre comment la télévision se révèle un espace, certes temporaire, de réappropriation du contrôle de l'image animée. Comme le montre l'analyse approfondie du film croisée avec 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 brejnévienne 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, G. Kropatchev) et *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981, A. Nitotchkine), présentent une vision négative de la soviétisation. Cependant, le message se heurte soit à la fureur des censeurs, soit à l'incompréhension des téléspectateurs. La minisérie télévisée *Le Chamane blanc* (*Behyj šaman*, 1982), réalisée par Nitotchkine sans la participation de Rytkhéou, reprend de son côté le discours du progrès soviétisateur tout en dressant parallèlement le constat d'une incompréhension interculturelle entre *Loutcha*⁶ et peuples du Nord.

5. Parfois traduit par « capacitation » ou « pouvoir d'agir ».

6. Dans cette thèse, j'utilise le néologisme *Loutcha* pour désigner les Européens de Russie, reprenant la dénomination utilisée par les autochtones

En conclusion, ce travail montre 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. 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 pour 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 [*decolonial studies*], utilisé dans ce travail, 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 mondial, constitue une variation « provincialisée » 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

à travers toute la Sibérie. Le mot *Loutcha* (*luča* ou *luca*), déformation de *russkij* (russe) désigne à l'origine les Russes et signifie « non autochtone », « Blanc » ou « appartenant au monde urbain ».

images, que ce soit devant ou derrière la caméra, est apparue si importante. Ce décentrement de l'angle d'analyse a permis 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 *Loutcha* et les autochtones à travers le film. 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. En définitive, ce travail s'attache à démontrer que le film doit être considéré comme un espace potentiellement porteur de significations multiples.

Université Paris Nanterre