

Introduction

« Pour toute notre *Weltpolitik*, il est diablement important de conquérir la confiance des indigènes; de la gagner trois et quatre fois plutôt qu'une; de prouver que nous ne sommes pas des impérialistes. [...] C'est un problème mondial, sans exagération, mondial. Il faut être archiprudent à ce sujet. Cela se répercutera en Inde, en Orient, il ne faut pas plaisanter avec cela, il faut être mille fois prudent. »

Vladimir Lénine¹.

Anna (1997), portrait cinématographique d'une femme nganassane, est l'un des premiers films autochtones sibériens tournés après la chute de l'Union soviétique. Signé de la cinéaste nènètse Anastassia Lapsouï (en collaboration avec Markku Lehmuskallio), le film débute par des images soviétiques documentaires de 1954 sur la vie des Nganassanes, un des peuples du Nord de la Russie. Le film d'actualités anonyme montre notamment des enfants nganassanes, joyeux dans leur école-internat. Après ces images, la caméra nous emmène chez l'une des petites filles du film, Anna Alexeïevna Momde, quarante-deux ans plus tard. Lapsouï lui montre le documentaire soviétique qu'elle n'a jamais vu. Puis, face à la caméra, Anna Momde raconte la dépossession, la perte de sens, les vagues de suicide qui touchent les jeunes de son peuple. Le film autochtone se présente ainsi tout entier comme une réponse aux images soviétiques de l'avenir radieux, et ce, en décentrant l'attention sur l'une des protagonistes. Seulement une figurante dans les images soviétiques, Anna redevient un sujet à la première personne dans le film autochtone (auquel elle donne son titre). Le visionnage diégétique des archives marque la réappropriation des images et du discours filmiques par le biais d'une (ré)vision critique des séquences soviétiques. Plus profondément, le film « recrédite » Anna Momde, au sens où il lui redonne une voix, une subjectivité et, cinématographiquement parlant, inscrit son nom aux *credits*, au générique.

Cet ouvrage examine les films soviétiques sur les peuples du Nord en effectuant un même déplacement du point de vue vers l'expérience des autochtones ayant participé à la production de ces images, devant ou derrière la caméra. En effet, si le cinéma autochtone sibérien se développe et intensifie

son rayonnement, il n'est pas né dans un vide cinématographique. Ce livre entend ainsi participer à l'écriture d'une histoire décentrée du cinéma et de la télévision soviétiques, et contribuer à une histoire autochtone des films soviétiques encore à écrire. L'ouvrage ne prétend pas écrire une histoire du point de vue des autochtones de Sibérie et du Nord (ce qui serait, au mieux, présomptueux, étant donné que je ne suis pas membre d'une de ces communautés, et au pire, risquerait de verser dans l'appropriation culturelle), mais une histoire qui retrace le rapport des peuples autochtones à la fabrication des représentations d'eux-mêmes à l'écran. Il se concentre sur les œuvres les mettant en scène, mais, plutôt que de se limiter à une analyse filmique des représentations, il se propose de décortiquer la fabrique de ces représentations, dans ses dimensions à la fois les plus concrètes et les plus symboliques. En ce sens, la participation ou non-participation des autochtones à la création de leur image filmique, devant ou derrière la caméra, constitue une part importante de la réflexion. Il s'agit ainsi de poser les jalons d'une généalogie des actuels cinémas autochtones sibériens.

En conséquence, les héros de cette histoire ne sont pas les réalisateurs, les « auteurs » traditionnellement célébrés dans les histoires nationales du cinéma soviétique, mais les autochtones qui ont participé à la création des films, que ce soit en position de scénariste, à l'image de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou, ou de manière plus invisible tout en étant pourtant placés au centre des films, tels Sountsaï Gueonka, le guide oudégué de l'expédition cinématographique en Extrême-Orient en 1928, ou encore Zinaïda Pikounova, actrice non professionnelle évenke d'un téléfilm tourné à la fin des années 1960 en Sibérie centrale. Il est à noter cependant que cet ouvrage se limite à la question de la production, des tournages et de la fabrique des représentations. Un pan entier d'une histoire autochtone des films soviétiques – la question de la consommation des films par les spectateurs autochtones de Sibérie et du Nord – ne sera pas traité ici, car cet aspect mérite à lui seul un ouvrage entier.

Fabriquer, imag(in)er, représenter, négocier les peuples du Nord à l'écran

En travaillant sur les représentations des autochtones créées par les films et téléfilms soviétiques de fiction et en décortiquant leur fabrication, il s'agit de 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. Les pages qui suivent se concentrent donc sur les *imaginaires* produits par les films, replacés dans leur contexte historique. Comment le cinéma soviétique a-t-il traité la question de ses peuples autochtones ? Qu'est-ce qui est filmé (et qu'est-ce qui ne l'est pas), quel(s) récits(s) et quel(s) personnage(s) ? Qui est filmé ? Avec qui – ou grâce à qui – sont faits les films ? Comment ? 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.

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 soviétique, cela signifie souvent moderniser l'Autre, vu comme « arriéré ». Le cinéma joue un rôle prépondérant dans l'« enjambement des millénaires² » 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. Les figures filmiques d'autochtones du Nord forment tout au long de la période 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 »).

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*] ». 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 rennes³. 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, Iuit, Aléoutes, Nivkhes, Néguidales, Nanaïs, Oultches, Orotches, Oroks, Oudégués et Tofalars. Signalons que cette liste n'est pas rigide et a connu des modifications en fonction des fluctuations politiques⁴.

La liste des 26 peuples du Nord s'appuie sur une terminologie géographique – Est/Ouest – qui définit la dichotomie soviétique en termes de peuples avec d'un côté les Russes et de l'autre les « indigènes » (applicable *grasso modo* à tous les non-Russes)⁵, et sur la catégorie 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 au faible nombre de leurs représentants. Le terme officiel 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 en usage sous l'Empire russe de « peuples allogènes [inorodcy] »⁶. Le terme de « peuples autochtones peu nombreux [korennye maločislennye narody] » s'impose après celui d'« indigène [tuzemec] », initialement choisi par les Bolcheviks désireux de régler la « question indigène [tuzemnyj vopros] »⁷.

Toutefois, la catégorie « petits peuples du Nord » n'a jamais été véritablement conceptualisée et repose avant tout sur les usages, en dépit des politiques publiques mises en œuvre (quotas, « discrimination positive », etc.), rarement appliquées avec cohérence⁸. 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 censés être « assistés » par le régime pour se développer. Si l'on s'en tient au schéma scientifique soviétique de développement historique, les peuples du Nord auraient connu un mode de développement non capitaliste. 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'histoire. L'URSS s'est ainsi attribué la mission de faire passer les peuples du Nord directement au stade du communisme en « enjambant les millénaires [minovat' tisjačelëtija] ». Par ailleurs, la situation des peuples du Nord 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 régime⁹.

Dans ce travail, j'utiliserai le néologisme *Loutcha* pour désigner les Européens de Russie, reprenant la dénomination utilisée par les autochtones. 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 »¹⁰. 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 – pour reprendre le vocable soviétique – 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 côté des autochtones, l'usage du terme étant attesté pour toute la Sibérie.

De nombreux ouvrages ont été rédigés sur la question des représentations ethniques au cinéma. Au sein du renouveau historiographique qui a marqué les études sur le cinéma russo-soviétique depuis la chute de l'URSS, plusieurs chercheurs ont étudié 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'Union¹¹. Jusqu'à récemment, peu d'attention avait été portée à la question des peuples du Nord au cinéma¹². Ce sont surtout les anthropologues qui se sont emparés de cette question à partir du *xxi*^e siècle¹³, conséquence de l'importance grandissante accordée à l'image en anthropologie et qui englobe aussi la photographie dans une approche plus large de culture visuelle¹⁴. 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 contre-coup, sa quasi-exclusion du champ de l'art¹⁵. C'est un des objectifs de cet ouvrage que de contribuer à briser cette distinction pour faire entrer

pleinement la question des représentations des peuples du Nord dans les études cinématographiques. Pour cela, il sera surtout question ici des films de fiction, qui ont reçu moins d'attention de la part des anthropologues. Il s'agit de ne pas circonscrire l'autochtonie dans les limites d'un certain espace de représentation, celui du documentaire (ethnographique en particulier), hors duquel elle n'aurait pas de place¹⁶. Les peuples autochtones, « peuples de nature », sont trop souvent imaginés visuellement selon un régime qui les enferme dans le genre fréquemment perçu comme « naturel » du film, laissant toute la place de la fiction aux peuples supposés « de culture »¹⁷. De fait, cette réinterprétation de l'opposition occidentale culturellement construite Nature/Culture appliquée au cinéma limite la possibilité de l'autochtonie à l'intérieur d'un certain champ sémiotique.

Revoir l'histoire des médias depuis la Sibérie : vers une histoire autochtone du cinéma et de la télévision soviétiques

Concentré sur les (télé)films de fiction, ce travail se situe au croisement de plusieurs approches méthodologiques : l'histoire sociale et culturelle, l'histoire des représentations, l'analyse filmique, l'histoire politique de l'URSS et l'anthropologie des médias. Les sources mobilisées, outre les films eux-mêmes quand ils ont été conservés, sont les archives non-film, qu'elles soient inédites (dossier de production, scénario, etc.) ou imprimées (presse, matériel publicitaire, récits de cinéastes, etc.) recueillies au terme de plusieurs mois d'enquête dans diverses institutions en Russie. Leur recours permet à la fois de reconstituer le contenu et le parcours des films et de contextualiser les représentations à l'œuvre. Dans la lignée des *cultural studies*, cette étude entend adopter une approche avant tout politique des représentations filmiques. Il s'agit à la fois de « mettre au jour l'ambivalence des représentations, les contradictions idéologiques qui les travaillent de l'intérieur¹⁸ » 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'œuvre¹⁹ ». Cela ne doit pas éluder le fait que le film est aussi le lieu d'un travail artistique qui peut échapper aux schémas dominants.

Les travaux sur l'altérité ethnique au cinéma prennent souvent appui sur les études postcoloniales pour développer une critique d'un orientalisme cinématographique²⁰. Cependant, les chercheurs qui ont travaillé sur le cas soviétique, tout en effectuant des comparaisons avec le cinéma « oriental », « exotique » 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 anticoloniaux²¹.

Cette prudence interprétative s'inscrit dans le débat plus large autour de la place de l'empire russo-soviétique dans le fait (post)colonial. 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 de la chute de l'Union et les États nés des décolonisations²². L'abondante littérature engendrée par cette question interroge les modalités d'application du concept à la spécificité de la Russie, de l'URSS et de l'aire post-soviétique²³. D'abord, parce que l'empire russo-soviétique est, d'un côté, terrestre et continu et, de l'autre, situé entre Orient et Occident, contrairement aux empires maritimes « classiques » (français et britannique), sur le modèle desquels se sont élaborées les théories postcoloniales²⁴. Ensuite, parce que l'URSS se proclame ouvertement État anticolonial : ses fondateurs ont produit quelques-uns des premiers textes critiques sur la question coloniale²⁵ 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 que chaque empire colonial est unique et spécifique²⁶. En conséquence, le cas soviétique ne peut pas être

analysé uniquement à l'aune de définitions statiques du colonialisme ou de la postcolonialité²⁷. Il semble plus productif d'utiliser la grille d'analyse plus globale des études décoloniales. La notion centrale de ce mouvement de pensée, la « colonialité », 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 dimensions constitutives²⁸. Le concept est inséparablement lié à l'idée de modernité, dont il constitue la « face sombre²⁹ ». Les études décoloniales conceptualisent la « matrice moderne et coloniale du pouvoir », 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. Dans la logique de la colonialité, l'eurocentrisme est moins une question de géographie que d'épistémologie. Les travaux de Madina Tlostanova montrent que l'idéologie communiste fonctionne comme une *variante* de la rhétorique moderne/coloniale³⁰. En tant qu'« empire subalterne », l'URSS a recyclé et transmuté le cadre idéologique occidental de la modernité. Au-delà des variations dans les termes, l'idéologie du progrès et de la modernité reste la même, mais dans une version socialiste qui ne place pas le capitalisme au centre, mais une certaine vision d'un universalisme culturel 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 tous³¹ ». 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 reprend la logique de la « matrice coloniale du pouvoir ».

En conséquence, une des questions centrales dans ce travail sera : *qui parle et au nom ou à la place de qui ?* Qu'est-ce que ces imaginaires et pratiques cinématographiques nous apprennent sur la position des peuples du Nord en URSS, et surtout sur ceux qui les filment, au sein d'un régime et

d'une idéologie qui se veut anti-impérialiste et anticoloniale ? À l'instar de la littérature et des autres arts, le cinéma, en tant que producteur d'imaginaires, 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} siècle³². 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 » primitif. 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 films³³. 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'historicité dans une « taxidermie cinématographique³⁴ ».

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 filmiques³⁵. En prenant appui, en plus des films, sur des archives non-film afin de montrer la complexité du phénomène, des travaux plus récents ont approfondi la réflexion en montrant que l'image des autochtones au cinéma est beaucoup plus ambiguë, notamment si l'on fait entrer dans l'analyse la question de leur participation à la fabrication de leurs représentations filmiques³⁶. La question centrale de la participation ou de la non-participation, que ce soit devant ou derrière la caméra, pose celle, plus large, de la subjectivité mise en scène ainsi que du contrôle de l'image animée. En outre, examiner leur contribution permet de placer les autochtones au centre du processus de production. Rendu possible par le dépouillement d'archives de tournage, ce décentrement donne la possibilité d'esquisser des lectures alternatives des objets filmiques et d'envisager autrement l'espace du film. Plus largement, il permet de reculer significativement la date de naissance du cinéma

autochtone en Sibérie au moins à la fin des années 1920 quand des autochtones sont activement impliqués dans la création de films. Cette révision historiographique est aussi une manière de répondre aux récents appels qui enjoignent de décoloniser les études cinématographiques³⁷.

Enfin, par cette approche méthodologique, ce travail souhaite s'inscrire dans le champ de l'anthropologie des médias par le biais notamment d'une ethnographie historique des tournages et de la production. Il s'agit d'accéder à un « hors-champ pratique qui est celui de l'espace productif abordé par ses coulisses³⁸ » grâce à une relecture des archives non-film (presse, récits de cinéastes, dossiers de production, etc.) qui, il importe de le souligner, ne sont la plupart du temps pas produites par les autochtones eux-mêmes. En effet, tous ces documents, produits par des institutions « centrales » – c'est-à-dire en Russie européenne – (studios, revues, administrations du cinéma) et conservés dans les archives d'État tout aussi centralisées ont peu laissé d'espace à des subjectivités autochtones. En décentrant l'analyse de la création filmique et en la détachant de la figure du réalisateur (« l'auteur »), ma démarche met au centre du dispositif la volonté « de comprendre la contribution essentielle à l'action de ceux que l'analyse oublie ou laisse à la périphérie de ses préoccupations³⁹ ». Placer les expériences autochtones invisibilisées et déformées par les structures du colonialisme (ou de l'impérialisme soviétique) au centre du récit historique permet de changer notre compréhension de l'histoire du cinéma plus globalement pour tendre vers une histoire décolonisée qui rejette le modèle centre-périphérie et inclut une multitude de voix et de récits, notamment les voix autochtones⁴⁰. Comme l'a mis en lumière l'anthropologue haïtien Michel-Rolph Trouillot, les structures du pouvoir opèrent aussi dans la production des récits historiques⁴¹. Celle-ci implique la contribution inégale de groupes et d'individus concurrents qui ont un accès inégal aux moyens de cette production avec pour résultat que tout récit historique est un ensemble particulier de *silences*. Ces silences historiques ne se trouvent pas seulement dans les histoires académiques, mais sont déjà présents dans les sources, les archives, et plus largement dans la façon dont les sociétés établissent une

signification historique. Le défi est donc de déconstruire les silences des récits historiques et des archives (elles-mêmes un index des structures de pouvoir et de domination⁴²) pour mettre les voix autochtones historiques au centre du récit. Il s'agit de mettre au jour la contribution des peuples autochtones à l'histoire du cinéma et de montrer qu'elle ne constitue pas un phénomène récent.

Au sein de cette mise en lumière du rôle des autochtones dans la création de leur propre image filmique, les enjeux du casting seront étudiés avec toute l'attention qu'ils nécessitent. La question des acteurs (ou « non-acteurs ») et de leur sélection se révèle en effet un enjeu crucial du fait de sa position au croisement de deux problématiques : celle de la représentation et celle de la participation des minorités au processus de création filmique. Au cœur de ces deux enjeux se trouve en effet la question essentielle de la visibilité : visibilité de la question (multi)nationale, mais aussi des autochtones du Nord à l'écran. L'examen de la politique du casting permet ainsi d'esquisser une approche analytique qui articule les questions sociale et raciale aux dimensions esthétique et technique du cinéma. C'est pour cette raison qu'une grande partie de l'étude sera consacrée aux acteurs, autochtones ou non, et à l'incarnation des personnages du Nord.

Des films d'expédition aux fictions télévisées

Cette recherche est basée sur plusieurs terrains d'archives à Moscou et à Saint-Petersbourg. Plutôt que d'étudier un fonds d'archives 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. J'ai ainsi visité plusieurs institutions d'archives : Archives d'État de littérature et d'art (RGALI), Fonds d'État du cinéma de Fédération de Russie (Gosfilmofond), Archives d'État de documents ciné-photographiques (RGAKFD), Institut d'État du cinéma (VGIK), les archives du studio Mosfilm, mais aussi pour ce qui concerne la télévision : Archives d'État de la Fédération de Russie

(GARF) et Fonds d'État des programmes télévisés et radiophoniques (Gosteleradiofond). J'ai également examiné les archives personnelles de Iouri Rytkhéou aux Archives centrales de littérature et d'art de Saint-Petersbourg (CGALI SPB). Le dépouillement de la presse s'est révélé indispensable pour compléter les archives de production. Si certains titres de presse spécialisée 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 ont permis d'intégrer des articles parus dans la presse régionale, donnant un éclairage décentré et, 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 différents entretiens : avec d'anciens membres du studio de téléfilms et des proches d'Anatoli Nitotchkine, réalisateur de plusieurs téléfilms sur les peuples du Nord, notamment ceux scénarisés par Iouri Rytkhéou.

Bien que cette histoire filmique des peuples autochtones du Nord s'étale sur toute la période soviétique, le découpage de l'ouvrage adopte différentes focales et échelles d'analyse pour éclairer plusieurs questions et séquences historiques en s'attachant plus particulièrement aux années 1920 et 1970, situées aux deux extrêmes du siècle soviétique. Ces deux moments sont ceux où la thématique autochtone est la plus présente dans les œuvres audiovisuelles. La première partie se concentre sur la période courte mais fertile (1926-1935) entre le début de la production cinématographique soviétique et l'émergence du réalisme socialiste. Elle se concentre sur les pratiques cinématographiques mises en œuvre pour produire un cinéma révolutionnaire et « décolonisé » qui inclut les peuples autochtones dans le processus de production (à la fois comme acteurs et comme participants au tournage). Le premier chapitre est centré sur les efforts des cinéastes et des responsables du cinéma pour se débarrasser du regard cinématographique colonial et exotique afin de traiter toutes les nationalités soviétiques sur un pied d'égalité. Pour ce faire, les films d'expédition constituent un genre privilégié car produit avec les peuples autochtones sur leurs lieux de vie.

Le chapitre suivant resserre la focale sur les tournages en expédition dans une ethnographie historique qui vise à déceler l'agentivité des acteurs, guides ou assistants autochtones dans les archives et à mettre en lumière les multiples significations que peut revêtir la participation à un film pour un autochtone dans les années 1920.

La deuxième partie examine une période plus longue (1935-1979) pendant laquelle les autochtones du Nord ne sont plus impliqués dans la production de films. Elle met en évidence la vision soviétique exogène des peuples du Nord, perçus soit comme des autochtones modernisés, soit comme des figures écologiques. Le troisième chapitre considère la période débutant au milieu des années 1930, lorsque les pratiques cinématographiques reviennent au casting « traditionnel » (utilisant des acteurs au lieu de véritables autochtones) et au tournage en studio. Au moment où les autochtones sont devenus pratiquement invisibles dans les films, les récits mettent en avant un avenir socialiste autochtone, où la « mission soviétisatrice » est accomplie. Le quatrième chapitre se concentre sur les années 1960-1970, qui constituent une période d'importance pour la question multinationale en URSS. C'est aussi le moment où de nombreux films sur le thème des peuples du Nord sont produits, la plupart reproduisant presque à l'identique un personnage inspiré par le fameux héros littéraire Dersou Ouzala, le guide du récit éponyme de Vladimir Arseniev. Fonctionnant comme l'expression d'un passé idéalisé, cette figure s'inscrit dans la conscience écologique moderne naissante, et exprime regret et nostalgie pour des caractéristiques de l'autochtonie autrefois transcodées comme « arriération ».

La troisième partie, plus resserrée temporellement (1969-1982), s'articule autour de films réalisés pour la télévision qui renouent avec la collaboration filmique entre autochtones et non-autochtones et où se dessinent les contours d'une « souveraineté visuelle » autochtone en Union soviétique. Le cinquième chapitre commence par une brève, mais nécessaire, histoire du téléfilm soviétique et de la diffusion par satellite aux marges de l'Union (incluant désormais la Sibérie et le Nord). Puis le chapitre s'intéresse au téléfilm *L'Ami de Tymantcha* (*Drug Tymanči*, 1969), tourné en expédition avec des

non-professionnels évenks. Il montre comment le film peut avoir différentes significations et usages selon la position de ses participants, élargissant la notion de souveraineté visuelle à des sphères situées hors du film. Le dernier chapitre met en lumière l'œuvre audiovisuelle peu connue de l'écrivain tchouktche Iouri Rytkhéou en tant que scénariste, tant pour la télévision que pour le cinéma, et illustre comment ce dernier a révisé ses opinions sur le progrès soviétique tandis que le médium filmique formait le canal idéal pour exprimer ses vues, faisant de lui un père fondateur pour l'actuel cinéma autochtone sibérien. Seul autochtone du Nord de la période soviétique à passer derrière la caméra à un poste créatif majeur, cette figure exceptionnelle, par sa singularité même, éclaire en creux la place réservée aux autochtones du Nord dans la « carte mentale » cinématographique soviétique : celle de simples spectateurs d'images reconstituées de soi sur l'écran de la modernité. Toutefois, les multiples participations mises au jour dans les pages qui suivent montrent que plusieurs d'entre eux ne se sont pas contentés de cette place et, avant même que certains de leurs congénères se saisissent du contrôle de la caméra, ont été parmi les premiers autochtones du Nord et de Sibérie à participer à l'industrie cinématographique soviétique.

1. LENIN Vladimir, lettre à A.A. Ioffe, 1921, in Vladimir LENIN, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moscou, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1965 (5^e éd.), p. 189-190. Sauf indication contraire, toutes les citations traduites du russe ou de l'anglais le seront par mes soins.
2. RYTKHEOU Iouri, « Ceux qui ont enjambé des millénaires », *Europe*, n° 585-586, 1978, p. 6-16.
3. SLEZKINE Yuri, *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 1.
4. Pour une liste plus complète, voir CHARRIN Anne-Victoire (dir.), *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, une vie, deux mondes*, Paris, Autrement, 1994.
5. MARTIN Terry, *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalisms in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 126.
6. 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, 1998, p. 173-190.
7. FORSYTH James, *A History of the Peoples of Siberia. Russia's North Asian Colony 1581-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 243.
8. SLEZKINE Yuri, *Arctic Mirrors...*, op. cit., p. 1 et 2.
9. SERGEEV Mixail, *Nekapitalističeskij put' razvitiia malyx narodov Severa*, Moscou, Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1955, p. 521-529.
10. TOULOUZE Eva, « 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.
11. Il s'agit plutôt de chercheuses : LAURENT Natacha et POZNER Valérie (dir.), *Kinofudaica. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, Paris, Nouveau Monde, 2012; DRIEU Cloé, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013; CHOMENTOWSKI Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Éditions Pétra, 2016; SARKISOVA Oksana, *Screening Soviet Nationalities. Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, Londres, I.B. Tauris, 2017.
12. ŠNEJDEROV Vladimir, « Sovetskij ekran i narody Severa », in Il'ja GURVIČ (dir.), *Osušestvlenie leninskoj nacional'noj politiki u narodov Krajnego Severa*, Moscou, Nauka, 1971, p. 188-199; 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, p. 1-15.
13. STÉPANOFF Charles, « 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, Pétra, 2009, p. 113-141; ARZYUTOV Dmitry V., « Samoyedic Diary: Early Years of Visual Anthropology in the Soviet Arctic », *Visual Anthropology*, vol. 29, n° 4-5, 2016, p. 331-359; GOLOVNEV Ivan, *Fenomen sovetskogo étnografického kino (tvorčestvo A.A. Litvinova)*, Moscou, IEA RAN, 2018.
14. KRUPNIK Igor' et MIXAJLOVNA Elena, « Pejzaži, lica i istorii: éskimosskie fotografii Aleksandra Forštejna (1927-1929 gg.) », *Antropologičeskij forum*, n° 4, 2006, p. 188-219; CAMPBELL Craig, *Agitating Images. Photography against History in Indigenous Siberia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014; MIXAJLOVNA Elena, *Skitanija Varvary Kuznecovoj. Čukotskaja ekspedicija Varvary Grigor'evny Kuznecovoj. 1948-1951 gg.*, Saint-Petersbourg, MAE RAN, 2015.
15. En France, ce cloisonnement disciplinaire est reflété par les collections des bibliothèques spécialisées. Ainsi, la bibliothèque du cinéma François-Truffaut à Paris ne conserve 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 à l'ethnographie et aux civilisations non occidentales.
16. GOLDIE Terry, « The Representation of the Indigene », in Bill ASCROFT, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFLIN (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995, p. 232-236.
17. RONY Fatimah Tobing, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 12.
18. CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 8.
19. BURCH Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 53.
20. VOIR BERNSTEIN Matthew et STUDLAR Gaylyn (dir.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.
21. Voir en particulier SARKISOVA Oksana, *Screening Soviet Nationalities...*, op. cit.
22. MOORE David Chioni, « Is the Post- in Postcolonialism the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique », *PMLA*, vol. 116, n° 1, 2001, p. 111-128.
23. SLEZKINE Yuri, « Imperialism as the Highest Stage of Socialism », *Russian Review*, vol. 59, n° 2, 2000, p. 227-234; SPIVAK Gayatri Chakravorty, CONDEE Nancy, RAM Harsha et CHERNETSKY Vitaly, « Are We Postcolonial? Post-Soviet Space », *PMLA*, vol. 121, n° 3, 2006, p. 828-836; ABAŠIN Sergej, « Sovetskoe = kolonial'noe? (Za i protiv) », in Georgij MAMEDOV et Oksana ŠATALOVA, *Ponjatija o sovetskom v Central'noj Azii*, Bichkek, Štab-Press, 2016, p. 28-48; ETKIND Alexander, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2011.
24. KHALID Adeeb, « Russian History and the Debate over Orientalism », *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 1, n° 4, 2000, p. 691-699.
25. Par exemple LÉNINE Vladimir, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, 1916; *La révolution socialiste et le droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, 1916.
26. MCKLINTOCK Anne, « The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism" », *Social Text*, n° 31-32, 1992, p. 84-98; HALL Stuart, *Identités et Cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

27. KHALID Adeebe, « Introduction: Locating the (Post-)Colonial in Soviet History », *Central Asian Survey*, vol. 26, n° 4, 2007, p. 465-473.
28. QUIJANO Aníbal, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », *Perú Indígena*, vol. 29, n° 13, 1992, p. 11-20.
29. MIGNOLO Walter D., *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.
30. TLOSTANOVA Madina, « The Janus-Faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race, and Religion in the Russian/ (Post)Soviet Constructions of the "Orient" », *Worlds and Knowledges Otherwise*, vol. 2, dossier 2, 2008, [https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v2d2_Tlostanova.pdf]; ID., « Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 48, n° 2, 2012, p. 130-142.
31. TLOSTANOVA Madina, « De l'imaginaire postsoviétique et de la colonialité globale : une perspective genrée », *Recueil Alexandries*, 2011, [http://www.reseau-terra.eu/article1224.html].
32. Voir GRIFFITHS Alison, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002.
33. Parmi l'abondante littérature sur le sujet, citons : BLYTHE Martin, *Naming the Other. Images of the Maori in New Zealand Film and Television*, Londres, The Scarecrow Press, 1994; FIENUP-RIORDAN Ann, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle, University of Washington Press, 2003; ALEISS Angela, *Making the White Man's Indian. Native Americans and Hollywood Movies*, Westport, Praeger, 2005; BUSCOMBE Edward, *Injuns! Native Americans in the Movies*, Bodmin, Reaktion Books, 2006.
34. RONY Fatimah Tobing, *The Third Eye...*, op. cit.
35. EVANS Brad et GLASS Aaron (dir.), *Return to the Land of the Head Hunters. Edward S. Curtis, the Kwakwaka'wakw, and the Making of Modern Cinema*, Seattle, University of Washington Press, 2014.
36. RAHEJA Michelle H., *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln, University of Nebraska University Press, 2010; HEARNE Joanna, *Native Recognition. Indigenous Cinema and the Western*, Albany, State University of New York Press, 2012.
37. MATY BÂ Saër et HIGBEE Will (dir.), *De-Westernizing Film Studies*, New York, Routledge, 2012. Voir également l'appel à contributions pour la 30^e International Screen Studies Conference, University of Glasgow, 25-27 juin 2021, et les programmes de recherche : « African Screen Worlds: Decolonising Film and Screen Studies » ERC programme, SOAS University of London (2019-2024); « (De)colonial Film Archives », Goethe-Institut Portugal (2019-2021).
38. ROT Gwenaële, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 9.
39. CHALVON-DEMERSAY Sabine, « La saison des châteaux. Une ethnographie des tournages en "décors réels" pour la télévision », *Réseaux*, n° 172, 2012, p. 179.
40. Voir les contributions de BAILEY David A., BARRINGER Tim et COREY Pamela N. in Catherine GRANT et Dorothy PRICE, « Decolonizing Art History », *Art History*, n° 1, 2020, p. 8-66.
41. TROUILLOT Michel-Rolph, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
42. STOLER Ann Laura, *Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2019 (2009); ALLEN Jafari et JOBSON Ryan Cecil, « The Decolonizing Generation: (Race and) Theory in Anthropology since the Eighties », *Current Anthropology*, vol. 57, n° 2, 2016, p. 129-148.