

**Cloé Drieu, éd., Écrans d'Orient, Propagande,
innovation et résistance dans les cinémas de Turquie,
d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)**

Lucille Lisack

► **To cite this version:**

Lucille Lisack. Cloé Drieu, éd., Écrans d'Orient, Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945). 2015, pp.921-925. hal-02337536

HAL Id: hal-02337536

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-02337536>

Submitted on 29 Oct 2019

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.

Cloé Drieu, éd., Écrans d'Orient, Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)

Lucille Lisack - EHESS, Centre Georg Simmel

Ce recueil consacré aux rapports entre nation et cinéma est issu de la journée d'étude de l'Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman (IISMM) intitulée « Un empire s'éteint, des nations s'éveillent : cinéma, construction et déconstruction nationales » organisée en mars 2008. Il rassemble des chercheurs issus d'universités turques, américaines, françaises et néerlandaises, et a le mérite de diffuser des recherches concernant l'histoire du cinéma dans des régions et à une période où elle est encore peu étudiée. Les contributions s'articulent en trois groupes : les deux premiers chapitres évoquent la place de l'image en Iran et la diffusion tardive de films occidentaux déjà anciens dans le Téhéran des années 1920 et 1930 ; les deux chapitres suivants abordent le fait national et la propagande cinématographique dans l'empire ottoman et dans la Turquie d'Atatürk ; enfin, les trois derniers chapitres, consacrés aux républiques « orientales » de l'Union soviétique (en particulier l'Asie centrale), posent la question de la domination symbolique et de l'orientalisme avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.

Le premier et le plus long chapitre de l'ouvrage se présente sous la forme d'un entretien avec l'archéologue spécialiste de l'histoire de l'image dans le monde irano-turc C. Adle. Il prend pour point de départ la question de l'interdit religieux, rappelle que la représentation d'êtres animés n'est pas explicitement interdite dans le Coran, et détaille la lutte contre l'idolâtrie à partir du viie siècle ainsi que les contournements constants que l'interdiction de l'idolâtrie a suscités. Il montre la continuité entre l'art du portrait sous forme de miniatures et l'arrivée en Iran du daguerréotype et de la photographie, qui ne suscitent pas de réactions hostiles parmi les religieux. La seconde moitié de l'entretien est consacrée au rôle social du daguerréotype et de la photographie : contrairement à ce qui se passe en Occident, où ces techniques sont utilisées à des fins commerciales et accessibles à la bourgeoisie, elles restent restreintes à un cercle aristocratique en Iran. L'arrivée du cinéma en 1900 (qui ne suscite pas plus d'opposition religieuse que la photographie) n'apporte pas tout de suite de démocratisation des pratiques liées à l'image. Si des films occidentaux sont diffusés à Téhéran à partir des premières décennies du xxe siècle, il faut attendre la fin des années 1940 pour que se développe une production cinématographique iranienne régulière. Ce chapitre très érudit foisonne en détails historiques ; placé en tête du recueil, il constitue une bonne introduction (bien que peut-être un peu longue sur les périodes largement antérieures à l'apparition du cinéma) à l'arrivée du cinéma en Iran, à sa réception par les autorités religieuses et à sa place dans la société.

Dans le deuxième chapitre (qui est la traduction d'un article initialement paru en anglais¹), K. Askari étudie la diffusion à Téhéran dans les années 1920 de films occidentaux déjà anciens, sous la forme de copies souvent lacunaires et en mauvais état. À partir de la notion de « déchet » (p. 88), il conteste une interprétation simpliste suivant laquelle la culture cinématographique en Iran serait « en retard », pour montrer qu'il s'agit plutôt d'objets « non synchrones » qui donnent lieu à une « réutilisation inventive » (p. 89). L'étude des routes commerciales empruntées par les copies, apportées en majorité par les Britanniques et les Russes, permet à l'auteur de replacer leur circulation dans l'histoire politique du pays et en particulier ses relations avec l'URSS. À travers l'analyse détaillée de la série *Le Sentier du tigre* (Astra/Pathé 1919 pour la version française diffusée en Iran), il démontre la perturbation du rythme original de la série diffusée par épisodes et le changement de public qu'elle subit, passant d'un genre léger et sans prétention en Occident à un événement qui attire les classes éduquées de Téhéran, tandis que le discours promotionnel fait de

¹ K. Askari, « An Afterlife for Junk Prints : Serials and Other "Classics" in the late 1920s Teheran (...) »

ces films déjà anciens, voire dépassés, des « classiques » dont l'ancienneté et le succès à l'étranger garantissent la qualité. L'étude de *Chute de Babylone* de Griffith (1919), projetée à Téhéran à partir de 1926, permet de montrer le renversement de l'interprétation du film, qui devient en Iran une légitimation du pouvoir de Rezâ Shâh. Malgré quelques passages qui manquent de clarté, ce plaidoyer pour une étude de la « seconde vie » des films est très convaincant.

Le chapitre suivant relate les principales étapes des premiers usages du cinéma à des fins de propagande dans l'empire ottoman avant la Première Guerre mondiale. L'auteur montre l'emploi de ce média par le Sultan Reşat (qui accède au pouvoir en 1909), dont les voyages officiels sont filmés. C'est aussi à travers le cinéma que se développe et se diffuse une forme d'héroïsme militaire incarné par les Jeunes Turcs, en particulier Enver Pascha et Niyazi. Après le coup d'État d'Enver Pascha en 1913, le cinéma est utilisé par les associations patriotiques et nationalistes et par le gouvernement, qui diffuse des films documentaires sur les victoires militaires et les grands travaux. On peut regretter que l'évolution d'un « patriotisme ottoman » vers un « nationalisme turc » et son impact sur les usages du cinéma ne fassent pas l'objet d'une analyse plus détaillée. Cependant, à travers quelques exemples, ce chapitre donne un aperçu intéressant des débuts de l'utilisation politique du cinéma dans l'Empire ottoman.

Le second article consacré à cette région (chapitre IV) étudie la formation d'une identité turque à travers le cinéma dans la république de Mustafa Kemal. Après un rappel historique des événements qui suivent immédiatement la Première Guerre mondiale, A. Toy-Par analyse l'un des films du seul réalisateur turc actif pendant les années 1920 et 1930, M. Ertuğrul. Le film analysé, *Une nation s'éveille* (1932), permet de cerner les principaux éléments qui cristallisent la formation d'une identité nationale : la lutte contre les ennemis extérieurs (les forces alliées) et intérieurs (le Sultanat), le dévouement du peuple, les symboles militaires et politiques et les réformes sociales mises en place par le nouveau régime. On regrette cependant que l'analyse des représentations véhiculées par le film ne soit pas poussée plus avant ; cela aurait pu se faire en commentant davantage le mélange entre fiction et documents historiques, avec l'insertion d'images tirées de films documentaires et la présence de Mustafa Kemal qui joue son propre rôle dans le film. De plus, les influences étrangères liées au parcours du réalisateur, qui a voyagé en URSS, en Europe et à Hollywood, auraient pu aboutir à une analyse plus détaillée des sources multiples de ce nationalisme cinématographique en train de naître.

Les trois derniers chapitres sont consacrés à l'URSS. G. Chomentowski analyse de manière passionnante la mise en place d'une propagande cinématographique spécifiquement destinée à l'Orient soviétique portée par la société Vostokkino [cinéma oriental], active de 1928 à 1935. Le succès des films exotiques européens et américains en URSS dans les années 1920 pousse les responsables de la propagande à encourager une production locale conforme à l'idéologie en vigueur et qui évite les clichés orientalistes des puissances coloniales occidentales. La création de Vostokkino doit permettre de produire et de diffuser un cinéma oriental soviétique, de former les populations locales et d'organiser l'industrie cinématographique des régions concernées. Cependant, la hiérarchie des nationalités reste en vigueur, les réalisateurs étant majoritairement russes, tandis que les populations locales n'accèdent qu'à des postes secondaires. L'analyse détaillée de deux films réalisés sur des sujets proches mais à six ans d'intervalle (*La Terre a soif*, 1929, et *Kara-Bougaz*, 1935), permet de saisir l'évolution des représentations de l'Orient. Tandis que le film de 1929 met en scène l'« amitié des peuples » et des personnages turkmènes maîtres de leur devenir et ouverts aux progrès soviétiques, celui de 1935 montre des Orientaux infantilisés, passifs et dominés par les Russes. Cette évolution, liée à la fin de la politique de développement des nationalités en 1932, marque l'échec d'une représentation de l'Orient échappant aux clichés impérialistes. La fermeture de

Vostokkino en 1935 et l'élimination des principaux fondateurs dans les purges de 1937-1938 confirment ce retournement.

Malgré son titre (« Within the Soviet Constraints : Politics for Children in the Visual Culture of the 1930s and 1940s »), l'article d'A. Khudonazar n'est pas seulement consacré au cinéma pour enfants, mais aussi aux différentes interprétations possibles d'un même film. L'auteur se penche d'abord sur l'opposition entre générations introduite par la propagande soviétique et la rhétorique opposant jeunesse soviétique et adultes antisoviétiques. La deuxième partie de l'article analyse avec finesse la nostalgie pour les cultures présoviétiques et les images exotisantes d'un Orient idéalisé qui se développent dans les années 1940. Enfin, l'analyse du film *Tohir et Zuhro* (1945) de Ganiev montre le conflit entre un discours apparent de glorification des forces révolutionnaires et un discours sous-jacent, adressé à un public local capable de comprendre certains codes symboliques, qui met en garde au contraire contre l'opposition entre générations et la désobéissance de la jeunesse. Plutôt que la production destinée aux enfants, c'est la relation au passé et à la culture présoviétique qui constitue le fil conducteur (parfois difficile à discerner) de cet article très intéressant.

Dans le dernier chapitre, C. Drieu propose une étude très convaincante du cinéma ouzbek de 1937 à 1945, qui prend la suite de son ouvrage consacré à la période de 1919 à 1937². L'analyse du film *Assal* (M. Egorov et B. Kazačkov, 1940) et du *Ciné-Concert pour la patrie* (K. Jarmatov, juillet 1941) permet à l'auteur de cerner la rupture engendrée par la déclaration de guerre. La fin des années 1930 est marquée par un « temps mort du cinéma national » (annoncé par les analyses de G. Chomentowski dans le chapitre 5), une louange au peuple russe sans contestation possible et des stéréotypes coloniaux. L'auteur analyse finement dans *Assal* le processus de soviétisation du personnage éponyme par les vêtements, les comportements en public, l'usage des espaces publics et les conflits générationnels (faisant ainsi le lien avec le chapitre précédent). La deuxième partie, consacrée aux années de guerre, se fonde sur l'analyse de textes plutôt que d'images. Après avoir rappelé les grandes lignes et les ambiguïtés du processus d'évacuation, C. Drieu confronte le premier poème mis en scène dans le *Ciné-Concert pour la patrie* à la « Lettre du peuple ouzbek aux combattants ouzbeks » (*Pravda* du 31 octobre 1942) pour montrer la présence, dans les deux cas, d'une rhétorique fondée sur des motifs folkloriques et naturels.

Ce recueil très riche offre plusieurs éclairages sur des sujets encore peu étudiés. De plus, les nombreuses illustrations viennent soutenir les analyses d'images et rendent la lecture agréable. Les trois parties correspondant aux aires géographiques restent indépendantes les unes des autres, du fait des dynamiques nationales propres à chaque région. Mais on peut espérer que cet ouvrage suscite des études plus englobantes sur quelques thématiques esquissées ici et là, en particulier sur la circulation des films, des personnes et des langages cinématographiques entre les régions étudiées ici séparément.

² C. Drieu, *Fictions nationales : Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, P. : Karthal (...)