



HAL
open science

Grande Guerre Patriotique et cinéma de propagande en Ouzbékistan : les motifs du renouveau nationaliste (1937-1945)

Cloé Drieu

► To cite this version:

Cloé Drieu. Grande Guerre Patriotique et cinéma de propagande en Ouzbékistan : les motifs du renouveau nationaliste (1937-1945). Cloé Drieu (dir.), *Ecrans d'Orient, Propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale (1897-1945)*, 2015. halshs-01700282

HAL Id: halshs-01700282

<https://shs.hal.science/halshs-01700282>

Submitted on 6 Mar 2018

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.

**Grande Guerre Patriotique et cinéma
de propagande en Ouzbékistan:
les motifs du renouveau nationaliste
(1937-1945)¹**

Cloé DRIEU

Cet article s'intéresse à la production cinématographique ouzbègue de la période qui suit les purges staliniennes de 1937-1938 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. À travers l'étude de quelques motifs de propagande, ce découpage chronologique permet de saisir l'évolution des représentations de la communauté ouzbègue en corrélation avec la problématique nationale durant deux phases. La période de 1937-1941, d'une part, considérée ici comme le temps mort du cinéma national, donne naissance à des productions cinématographiques qui représentent une hégémonie russe et soviétique exclusive et qui, de fait, mettent en scène une « œuvre de civilisation » particulière envers la population ouzbègue. Cet aspect est analysé à travers le film *Assal* de Mikhail Egorov et Boris Kazachkov (1940). Avec le début de la Grande Guerre Patriotique, d'autre part, l'effort de mobilisation et les délocalisations des studios cinématographiques qui s'ensuivent, cette rhétorique change et rouvre un espace de parole nationale qui renoue avec des motifs plus traditionnels, en comparaison avec les messages modernisateurs précédents. Phase particulière de résurgence de valeurs autrefois minorées relevant de formes de contre-acculturation au regard du cycle antérieur de propagande, cette seconde période, pendant la guerre, est étudiée à travers le premier ciné-concert

1. Cet article a bénéficié des précieuses remarques de Stéphane Vibert, Martine Godet, Isabelle Ohayon et Xavier Bougarel, que je remercie chaleureusement.

et une « Lettre aux combattants ouzbeks » massivement diffusée à l'époque. Ceci permet d'établir quelques pistes de recherches à approfondir à l'avenir.

À l'exception des travaux d'histoire sociopolitique de la ville de Tachkent de Paul Stronski, de l'ouvrage de Rebecca Manley consacré à l'évacuation des populations et des institutions à Tachkent pendant la Seconde Guerre mondiale, et, dans une moindre mesure, des travaux d'Eren Tasar et de Roberto J. Carmack², la période 1937-1945 en Asie centrale n'a pas encore fait l'objet, dans la recherche occidentale, d'analyses approfondies basées sur les documents des archives nationales plus ou moins disponibles depuis la disparition de l'URSS en 1991. Poursuivant un précédent travail sur le cinéma ouzbek de 1924 à 1937³, cet article participe de ces nouvelles directions de recherches et offre une première esquisse relative à des thèmes et questionnements encore peu travaillés pour l'espace centrasiatique, à la fois du point de vue de la propagande de guerre soviétique⁴, mais aussi plus largement de celui de l'histoire sociale, politique et culturelle de l'Asie centrale à cette époque. Si cette étude ne se fonde pas directement sur un travail personnel en archive, elle s'appuie néanmoins sur des documents publiés dans le recueil de V. Fomin, tout en s'inscrivant dans le champ de recherches plus spécifiques de l'histoire du cinéma à cette période⁵.

2. P. Stronski, *Forging a Soviet City: Tashkent (1937-1966)*, Stanford University, PhD, 2003, dont son ouvrage est tiré, *Tashkent: Forging a Soviet City (1930-1966)*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2010; R. Manley, *To the Tashkent Station: Evacuation and Survival in the Soviet Union at War*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2009; E. Tasar, *Soviet and Muslim: The Institutionalization of Islam in Central Asia (1943-1991)*, PhD, Harvard University, 2010 (en particulier le chapitre 1 « World War II and the Emergence of an Islamically Informed Soviet Identity »), E. Tasar, « Islamically Informed Soviet Patriotism in Postwar Kyrgyzstan », *Cahiers du monde russe*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 387-404, Roberto J. Carmack, « History and Hero-Making: Patriotic Narratives and the Sovietization of Kazakh Front-Line Propaganda, 1941-1945 », *Central Asian Survey*, vol. 33, n° 1, 2014, p. 95-112, et R. J. Carmack, « "And they Fought For their Socialist Motherland": The Creation of the Multiethnic Red Army (1941-1945) », in *Otan Tarikhy* [Histoire nationale], Kazakhstan, 2013, p. 35-45.

3. Cloé Drieu, *Fictions nationales: cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1924-1937)*, Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2013.

4. Voir notamment Karel C. Berkhoff, *Motherland in Danger: Soviet Propaganda During World War II*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2012.

5. V. Fomin (éd.), *Kino na voine: dokumenty i svidetel'stva* [Le cinéma à la guerre: documents et témoignages], 2005. Une partie des documents relatifs au plan de préparation et de mobilisation à la guerre a malheureusement disparu. Voir aussi, entre autres, les travaux de Denise Youngblood sur les films que la Grande Guerre Patriotique a inspirés, ceux de Natasha Laurent et Martine Godet sur la censure et ceux de Valérie Pozner sur les actualités cinématographiques (Cf. la bibliographie en fin d'article).

Le déclenchement du second conflit mondial constitue indéniablement une césure chronologique et idéologique. Sur quels motifs de propagande la constitution de liens symboliques qui tentent d'unifier un corps collectif soviétique repose-t-elle avant la guerre? Quels impacts celle-ci va-t-elle avoir sur le contexte de production, sur les motifs de propagande et finalement sur la « parole cinématographique » nationale? Comment les populations centrasiatiques vont-elles être impliquées dans l'effort de guerre et quels sont les ressorts de cette mobilisation nouvelle? C'est à ces quelques questions que le présent article tente de répondre.

Des purges à la Grande Guerre Patriotique (1937-1941): moderniser, civiliser, discipliner

Après une phase d'appropriation nationale de l'objet cinématographique en Ouzbékistan (1931-1936), un nouveau cycle avait commencé avec *Le Serment* d'Alexandr Usol'tsev-Garf (1937), premier film parlant produit localement. En revenant sur les années de réformes agraires (1926), le film offrait une vision rétrospective de la courte histoire soviétique de l'Ouzbékistan et la réorientait en légitimant le rôle positif des bolchéviques russes dans l'application de programmes économiques et sociaux révolutionnaires et la formation de nouveaux disciples politiques. Conforme à la « norme idéologique » – qui s'entend non pas comme une expression politique explicite mais comme un ensemble de pratiques et de discours constituant un tout relativement unifié⁶ –, *Le Serment* louait, contrairement aux films précédemment réalisés, les « meilleurs fils du grand peuple russe » (pré-générique du film), lesquels se sacrifiaient au nom de la « mission civilisatrice » dont ils étaient investis pour apporter bonheur et abondance au peuple ouzbek. La construction de cette image positive du bolchévique russe – thème qui perdure jusqu'au début de la guerre – ne s'est pourtant pas faite sans heurts. La préparation du film, et en particulier le remaniement du scénario exigé par le réalisateur qui imposait la présence centrale d'un héros positif d'origine russe, avait suscité une résistance

6. Cette définition est donnée par Vadim Volkov, « The Concept of *Kul'turnost'*, note on the Stalinist Civilizing Process », in Sheila Fitzpatrick (éd.), *Stalinism: New Directions, Rewriting Histories*, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 211.

vive de la part du personnel ouzbek des studios. Malgré celle-ci, le film est néanmoins sorti sur les écrans et a finalement offert au pays son premier grand succès cinématographique officiel à l'échelle soviétique. Considéré à l'époque par la critique comme un événement marquant dans l'histoire des cinématographies nationales soviétiques, le film fut diffusé au moment même où débutait la grande terreur stalinienne qui emportait la majeure partie des élites politiques et culturelles ouzbèques sur lesquelles le pouvoir soviétique s'était appuyé en Asie centrale.

Le temps mort du cinéma national ouzbek : le visible et l'invisible

Conjuguant message salvateur et terreur, ce film et les suivants, à leur manière, offrent une lecture singulière du stalinisme et de ses apparentes contradictions en Asie centrale : la louange au peuple russe dont ils sont porteurs ne peut se réaliser qu'à condition de réduire à néant tout espace potentiel de contre-discours et de contestation. S'ouvre dès lors une période de temps mort et de mutisme cinématographique national, après l'abdication forcée des cinéastes ouzbeks tels que Suleiman Khojaev, arrêté en 1934 puis fusillé en 1937, et Nabi Ganiev, emprisonné pour deux ans et libéré dans le courant de l'année 1939⁷. Ainsi, jusqu'au déclenchement de la guerre en juin 1941, la production cinématographique ouzbègue totalise, avec *Le Serment*, trois longs-métrages parlants, tous réalisés par des cinéastes extérieurs à la République socialiste soviétique (RSS) ouzbègue. Les deux autres sont *Assal* (1940) de Mikhaïl Egorov et Boris Kazachkov, analysé en détails dans cet article, et *Azamat* (1940) d'Arnol'd Kordium⁸. Un quatrième film est achevé – *Les Étoiles de rubis* d'A. Usol'tsev-Garf (1940) – mais interdit par la commission du Bureau politique du Comité central du parti communiste pansoviétique

7. Nabi Ganiev est accusé d'activités nationalistes et antisoviétiques, Hamidullah Akbarov, « Davr fozhiiasini keltirgan tufon » [La tempête qui apporta la tragédie], *Toshkent Oqshomi*, 13 avr. 1992, p. 3.

8. Ce film parlant dépeint le quotidien d'un village ouzbek et fait un large usage de la musique et des chants traditionnels. S. Iutkevich (éd.), *Kinoslavar' v dvukh tomakh* [Dictionnaire du cinéma en deux tomes], Moscou, Sovetskaia Entsiklopediia, 1970, t. 2, p. 694. Je n'ai malheureusement pas eu accès à ce film.

chargée de visionner les films⁹. La situation au Tadjikistan est sensiblement similaire¹⁰.

En conséquence, entre 1937 et 1941, avec le déclenchement de la Grande Guerre Patriotique, la production de fictions cinématographiques peut être qualifiée d'« a-nationale », dans le sens où la participation des artistes nationaux et du personnel local est largement réduite et où les représentations véhiculent un universalisme socialiste (« contenu prolétarien ») incarné dans une « forme nationale » qui peut se résumer aux décors locaux, au folklore et à l'interprétation par des acteurs ouzbeks de rôles uniquement secondaires¹¹. Qualifié par l'historien Terry Martin de « *dramatic turn* », ce moment de l'histoire soviétique, où les grands traits d'un messianisme politique russe se manifestent ostensiblement dans les discours politiques de la fin des années 1930¹², commençait déjà à s'ébaucher dans les premiers films réalisés en Ouzbékistan avec la figure de l'ouvrier russe libérateur et passeur d'idéaux révolutionnaires. Ce moment se matérialisait davantage dans le milieu des années 1930 avec les évolutions historiographiques¹³.

9. Natasha Laurent, *L'Œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Éditions Privat, 2000, p. 82-83. Le film traite de l'espionnage et de la défense du territoire soviétique, thèmes obsolètes après la signature du pacte germano-soviétique. Il est interdit pour avoir porté préjudice à la nature de l'action soviétique en Asie centrale et pour son aspect caricatural, RGASPI 17/125/71, p. 159-163, cité par V. Fomin (éd.), *Kino na voine...*, op. cit., p. 33-34.

10. Sont réalisés par des cinéastes invités *Le Jardin* (1938) de N. Dostal' et *Poste éloigné* (1940) de Iu. Briunchigine (interdit au même titre que *Les Étoiles de rubis*), ainsi que *Les Amis se retrouvent à nouveau* (1939) de K. Iarmatov qui ne semble pas directement inquiété par la terreur stalinienne, Kamil Iarmatov, *Vozvrashchenie* [Retour], Tachkent, Ghafur Guliam, 1987, p. 136-137. Sur *Les Amis se retrouvent à nouveau* voir l'article d'Anaita Khudonazar dans l'ouvrage.

11. La mise en sourdine des cinématographies nationales centrasiatiques se lit jusque dans les génériques des films produits entre 1937 et le début de la guerre : la dénomination des studios de cinéma perd le qualificatif national (on ne trouve plus « Uzbekfilm » ou « Tadjikfilm ») pour être déterminée par la ville d'origine : ce sont désormais les mentions « studios de Tachkent » (*Tashkentskaia kinostudiia*) ou « de Stalinabad » (*Stalinabadskaia kinostudiia*) qui estampillent les génériques des films produits.

12. Notamment à partir de la publication de l'article de B. Violin, « Le grand peuple russe » (*Velikii Russkii Narod*) dans le journal théorique officiel du parti *Bolshevik* (n° 9, 1938, p. 28). Terry Martin, « Modernization or Neo-Traditionalism: Ascribed Nationality and Soviet Primordialism », in Sh. Fitzpatrick (éd.), *Stalinism: New Directions...*, op. cit., p. 348-349.

13. La réécriture de l'histoire de l'Empire des tsars et l'exaltation du passé russe connaissent un nouveau tournant à partir de la mort de l'historien marxiste Mikhail Pokrovskii (1868-1932). Voir Valerii Germanov, « Expansion of the Marxist Historiographic Mentality in Central Asia, or Specialities of International "Witch-Hunt" in the 1930s », *Izbtimoi Fikr-Obschbestvennoe Mnenie*, n° 1, 1998, p. 54-63, et Robert Byrnes, « Creating the Soviet Historical Profession », *Slavic Review*, vol. 50, n° 2, 1991, p. 297-308.

Loin d'être une phase de calme après la tempête, cette période qui suit la dernière des trois «guerres sociales» – pour reprendre Moshe Lewin¹⁴ – à savoir la terreur stalinienne de 1937-1938, témoigne à la fois du maintien du régime de violence et des tensions vives au sein de la structure étatique soviétique, mais aussi de la poursuite des politiques modernisatrices, ce qui constitue les deux revers de la même «médaille stalinienne». À titre d'exemple, les actualités cinématographiques *L'Ouzbékistan soviétique*¹⁵ et le contexte dans lequel elles sont produites témoignent de cet écart entre représentation et réel. Sans surprise, les actualités cinématographiques insistent sur le visage modernisateur du pouvoir soviétique : l'industrialisation, la mécanisation, l'électrification et l'urbanisation de Tachkent, les grands travaux (le canal de Ferghana construit en à peine un mois et demi)¹⁶, l'agriculture ouzbègue et son pavillon à l'exposition agricole pansoviétique à Moscou (1939), le rendement de la récolte cotonnière avec les exploits du stakhanoviste Mamasadyk Mamadaliev originaire du kolkhoze Staline dans le district d'Andijan, qui atteint le 22 octobre 1939 le nouveau record mondial de 1710 kg de coton collecté en une journée (ci-contre, illustration 1). Outre ces images du dynamisme des marches soviétiques, certains épisodes – proportionnellement moins nombreux – sont consacrés à la culture physique (*fizkultur*), à la culture traditionnelle (séquence de danse du Khorezm par exemple) et parfois même diffusent les instructions nécessaires en cas d'attaque aérienne (port du masque à gaz).

Bien entendu, ces saynètes laudatrices ne sauraient masquer la réalité quotidienne centrasiatique, minée par des famines ou des périodes de pénurie alimentaire récurrentes, des purges nationales avec la déportation en Asie centrale de populations coréennes (1937-1938) et plus tardivement de Tatars de Crimée, de Tchétchènes ou de Meskhètes¹⁷.

14. Moshe Lewin, *La Formation du système soviétique*, Paris, Gallimard, 1987, p. 346-347. M. Lewin distingue d'abord la «guerre sociale» des années 1928-1931 à partir de l'affaire des Shakhty et de l'offensive contre l'intelligentsia bourgeoise, puis les mesures draconiennes prises contre les ouvriers et employés et, enfin, la «guerre contre les cadres» des années 1936-1937.

15. Les actualités produites entre 1939 et 1941 n'ont pu être visionnées de façon exhaustive, seule une dizaine de numéros de *L'Ouzbékistan soviétique* (ouzb. *Sovet Ozbekistani*, rus. *Sovetskii Uzbekistan*) a été consultée auprès d'un collectionneur privé.

16. Du 1^{er} août au 15 septembre 1939. S. Eisenstein et son opérateur E. Tisse ont commencé un film à ce sujet.

17. Voir, entre autres, Jean-Jacques Marie, *Les Peuples déportés d'Union soviétique*, 1995, Bruxelles, Complexe, p. 25-33; Otto J. Pohl, *Ethnic Cleansings in the USSR (1937-1949)*, Westport, Londres,



1. Mamasadyk Mamadaliev, *Sovet Ozbekistani/Sovetskii Uzbekistan* n° 60, 29 oct. 1939.

Tachkent, «phare de l'Orient socialiste» censé représenter la ville moderne par excellence, reste ségréguée entre «ancienne» ville (quartiers traditionnels aux populations vernaculaires) et «nouvelle» ville (quartiers modernes plutôt européens), malgré des projets d'urbanisme visant à unifier les deux parties; elle connaît de nombreux problèmes de logement et de santé publique, causes de maladies (malaria, tuberculose, dysenterie, diphtérie) liées, entre autres, à l'afflux massif de populations fuyant la collectivisation¹⁸. L'ensemble de cette crise sociale et des tensions de la période post-1937 se double d'une crise de légitimité du pouvoir¹⁹. Afin de susciter des sentiments de loyauté, le cinéma de fiction tente, à sa façon, d'enrayer ces crises en

Greenwood Press, 1999, p. 9-19. Pour des détails sur les conditions de survie des Coréens à Tachkent voir la thèse de P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 59-64.

18. La population de la RSS ouzbègue double quasiment entre 1924 et 1939 pour atteindre 600 000 habitants (avec une augmentation particulièrement importante de 180 000 personnes entre 1937 et 1939), P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 48. Les phénomènes d'exode rural et la «ruralisation» des villes qui en découle ne sont pas spécifiques à l'Asie centrale mais communs à toute l'URSS. Ils s'inscrivent dans le processus massif d'industrialisation (nécessité d'une main-d'œuvre nouvelle) et de collectivisation lancée en 1928, voir M. Lewin, *La Formation du système...*, *op. cit.*, p. 313-315. Tachkent garde pendant les années de guerre sa réputation de ville du crime, comme à l'époque pré-révolutionnaire (contrairement à Alma-Ata), P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 65; R. Manley, *To the Tashkent Station*, *op. cit.*, p. 163.

19. Au regard notamment du nombre d'adhésions au PC ouzbek qui chute après les purges: 70 % des membres du parti au niveau des districts sont congédiés, ce qui entraîne une très forte diminution des membres ouzbeks (58 % en 1936 contre 47 % en 1939). Le nombre total de membres passe de 81 612 à 28 458 entre 1933 et 1936 pour remonter légèrement en 1937 et 1939 (de 29 934 à 35 087), Michael Rywkin, *Moscow's Muslim Challenge*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 1990, p. 108;

trouvant de nouveaux vecteurs de légitimation et en insistant sur la justesse et la supériorité russe, levier de transformation et de modernisation. D'un point de vue thématique, *Assal* s'éloigne de la rhétorique reposant sur l'ascétisme militant révolutionnaire et auto-sacrificiel du *Serment* pour celle de la défense du corps collectif dans le monde du travail et la société soviétique ouzbèke de la fin des années 1930.

Le film Assal (1941) : œuvre de civilisation

En prenant comme thème principal le mouvement stakhanoviste²⁰, le film *Assal* est, comme précédemment *Le Serment*, un archétype du réalisme socialiste²¹ dans son adaptation au contexte centrasiatique : une narration simple pour un message accessible à tous et conforme aux grandes lignes du parti, une intrigue centrée sur des héros positifs dynamiques face aux « ennemis de l'intérieur » facilement reconnaissables et finalement démasqués, une mentalité socialiste indéfectible et un engagement corps et âme dans la construction de la société soviétique et l'affirmation des valeurs qu'elle sous-tend, et, enfin, dans le cas de la représentation des populations non russes, une louange au peuple russe – guide et maître dans la voie du socialisme – et à l'amitié des peuples.

Donald S. Carlisle, « Modernization, Generations, and the Uzbek Soviet Intelligentsia », in Paul Cocks, Robert V. Daniels, Nancy Whittier Neer (éd.), *The Dynamics of Soviet Politics*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 258. Akmal Ikramov, Premier secrétaire du PC ouzbek et Faizulla Khojaev, président du Conseil des commissaires du peuple, sont arrêtés respectivement en juin et septembre 1937, puis exécutés en 1938. Une nouvelle génération de cadres staliniens plus dociles, comme Usmon Iusupov, prennent le relais, D. S. Carlisle, « The Uzbek Power Elite: Politburo and Secretariat (1938-1983) », *Central Asian Survey*, vol. 5, n° 3-4, 1986, p. 91-132. La chute des chiffres d'adhésion au parti est générale à toute l'URSS, M. Lewin, *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard, 2003, p. 64-70.

20. Du nom d'Alekseï Stakhanov (1905-1970), mineur de la région du Dombass (bassin houiller entre l'Ukraine et la Russie) qui aurait pulvérisé les records d'extraction en 1935. Le mouvement stakhanoviste nourrit abondamment la propagande soviétique et fait l'apologie du travail et de la productivité.

21. L'expression « réalisme socialiste » est avancée en 1932 en préparation du Congrès des écrivains puis inscrite dans les statuts de l'Union des écrivains en 1934 comme méthode de création artistique qui « exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire » et dans un « esprit socialiste ». Au cinéma, c'est le film *Chapaev* de Gueorgui et Sergueï Vassiliev (1934) qui est la matérialisation parfaite de ce concept. Pour une étude approfondie du réalisme socialiste en littérature voir Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. Plus spécifiquement sur le cinéma, voir Valérie Pozner, « Le "réalisme socialiste" et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », *Théorème*, vol. 8, 2005, p. 11-18.

Assal de Mikhail Egorov et Boris Kazachkov
(Studios de Tachkent, 1940)

1937. Un avion atterrit à Tachkent. Natasha Abrikossova (Elena Pavlova), jeune femme blonde d'origine russe, en sort avec sa valise. Elle est ingénieure et se rend au combinat textile pour faire appliquer les nouvelles méthodes de travail des sœurs Vinogradova¹ et améliorer les rendements. À son arrivée à l'usine, son directeur Rizaev (Assat Ismatov) lui tient un long discours sur l'Orient et sa lenteur légendaire pour lui signifier qu'elle aura beaucoup de mal à travailler en Ouzbékistan. Elle n'en tient pas compte et trouve parmi le personnel d'origine ouzbèke deux soutiens fidèles : Rustam (Shukur Burkhanov), qui devient son bras droit, et sa sœur Assal (Halima Nassyrova) qui doit prendre la relève une fois Natasha partie. Issus de la vieille ville et d'une famille traditionnelle dirigée par leur père Hassan (Rahim Pirmukhamedov), « musulman convaincu » respectueux de l'ordre religieux, Rustam et Assal sont plus enclins à accepter la nouvelle vie socialiste et le travail à l'usine que le mode de vie de leurs parents. Avec ce dévouement à l'usine, se trament également deux histoires d'amour parallèles qui évoluent en miroir : Natasha et Rustam, d'une part, Assal et l'ingénieur Nikolai Vlassov (M. Dubianskii), d'autre part. Mais leurs sentiments ne prennent jamais le pas sur le travail, leur objectif restant d'établir un nouveau record mondial de production. Malgré les entraves du directeur de l'usine, subordonné à un ouvrier russe et saboteur sans nom (A. Bazhenov), qui tentent de saper le travail du collectif de l'usine, le record est atteint (150 métiers à filer tournent en même temps, actionnés par la seule ouvrière Assal). Puis les traîtres sont démasqués par son père Hassan, qui se rallie par ce geste aux idéaux de ses enfants. Rizaev et l'ouvrier monteur russe sont arrêtés. Le personnel de l'usine fête cette victoire dans une scène de liesse finale.

1. Evdokiia et Maria Vinogradova participent du mouvement stakhanoviste en augmentant le nombre de métiers à filer sur lesquels elles travaillent. E. Vinogradova a participé au tournage du film *Assal* en tant que consultante, voir <www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/11725/annot> (dernière consultation le 7 oct. 2014).

À la fois passeur de modernité, vecteur d'acculturation et «ouvrière de choc», Natasha Abrikossova incarne le progrès industriel russe. Elle arrive de Moscou par avion pour remettre à niveau les méthodes de production et y intégrer les dernières évolutions techniques en transmettant «l'expérience stakhanoviste des Russes», comme elle l'indique dès son arrivée dans la filature. Sa mission se double d'un fort accent féministe, à replacer dans le contexte du mouvement des femmes-activistes (*obshchestvennitsy*) des années 1930²², qui implique leur promotion dans le milieu du travail. Cette fonction dans la société soviétique incarnée par Natasha, puis par Assal en qui elle voit son héritière en Ouzbékistan, relève pour partie du concept, central dans le système soviétique, de *kul'turnost'*²³, imparfaitement rendu en français par la notion de «civilisation» (ou par les adjectifs «civilisé», «éduqué» et «cultivé»), dont le stakhanoviste (homme ou femme) est l'archétype. En représentant l'ordre, la propreté (santé, hygiène), l'éducation (alphabétisme) et les nouvelles valeurs morales (conscience politique, sociale et professionnelle), les femmes et les épouses sont un rouage essentiel du processus de civilisation socialiste, tant dans la sphère privée (maison) que dans la sphère publique (lieu de travail)²⁴.

Cette acculturation, indispensable à la collaboration égalitaire entre Russes et Ouzbeks, nécessite des conditions particulières. Au centre de la narration cinématographique, le personnage d'Assal incarne la dynamique du changement, alors que son frère Rustam en reflète l'aboutissement : stakhanoviste convaincu, il a terminé ses études à Moscou, parle russe avec un léger accent et a fait sien le costume-cravate. Il se pose en preuve de la capacité de la société ouzbèke au changement et prépare ainsi le terrain à sa sœur. Dans son sillage, celle-ci se détourne de la société traditionnelle pour embrasser la vie de l'usine à laquelle elle se dévoue entièrement. Les transformations socioculturelles qu'elle traverse se lisent à plusieurs niveaux, la sphère

22. Mary Buckley, «The Untold Story of Obshchestvennitsa in the 1930s», *Europe-Asia Studies*, vol. 48, n° 4, 1996, p. 569-586.

23. V. Volkov, «The Concept of *Kul'turnost'*...», *art. cit.*, p. 217. L'auteur part des travaux de Nibert Elias sur le processus de civilisation pour les appliquer en partie au cas soviétique stalinien.

24. M. Buckley, «The Untold Story...», *art. cit.*, p. 573 ; Rebecca Balmas Neary, «Mothering Socialist Society: The Wife-Activists' Movement and the Soviet Culture of Daily Life, 1934-41», *Russian Review*, vol. 58, n° 3, 1999, p. 396-412. Voir aussi sur l'évolution de la notion de confort et l'aménagement des intérieurs, V. Volkov, «The Concept of *Kul'turnost'*...», *art. cit.*, et Karen Kettering, «“Even More Cozy and Comfortable”: Stalinism and the Soviet Domestic Interior (1928-1938)», *Journal of Design History*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 119-135.



2. Captures d'écran, *Assal*.

vestimentaire en constituant le premier, aspect le plus visible et le plus rapidement associé (dès 1933-34) à la notion de *kul'turnost'*. Elle délaisse progressivement sa robe de soie et les tresses traditionnelles pour préférer une tenue fleurie de facture plus contemporaine et la coupe de cheveux sophistiquée qu'avait déjà arborée Natasha (illustration 2).

Cette transformation vestimentaire est corroborée par un changement profond des mœurs de la jeune femme, en rupture avec ce qu'exigent les pratiques et usages familiaux dans une société traditionnelle. Assal investit d'une part, et progressivement, les nouveaux espaces publics de loisirs de la société soviétique : la piscine en plein air (même si elle reste légèrement en retrait, toujours habillée) et la piste d'un bal dans un parc boisé. De la présence en ces lieux résultent de nouveaux rapports au corps et à la quasi-nudité²⁵ – significative d'une bonne forme physique et d'une hygiène corporelle irréprochable –, ainsi que l'expression publique de marques d'affection plus ou moins prononcées. Assal est embrassée par Nikolai Vlassov et elle embrasse «à la russe» (sur la bouche) Natasha. Le film fait la promotion, d'autre part, du couple mixte (Rustam et Natasha, Assal et Nikolai) symbolisant une union intime à la Russie. Ce lien affectif permet de sceller les transformations que les protagonistes ouzbeks traversent, ce qui les fait sortir irrévocablement de l'orbite parentale, représentative des valeurs anciennes, traditionnelles et religieuses (illustration 3). La promotion du couple mixte – on pourrait alors parler de «romantic

25. Voir notamment le chapitre 6 «The Body: Hygiene, Modernity, and Mentality», in Tricia Starks, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008, p. 162-201.

3. Captures d'écran, *Assal*.

turn» – permet de rendre attrayante la russité et de souligner les valeurs positives qui lui sont attachées (bonté, générosité, courage, volonté, capacité d'action, etc.).

Ces évolutions, et celles d'Assal en premier lieu, ne se font pas sans heurts. Elles engendrent une opposition frontale avec l'autorité du père (Hassan) horrifié à l'idée d'un mariage russo-ouzbek duquel naîtrait un enfant métis. Il craint en réalité la dégénérescence de sa famille : « Tu vas avoir un enfant de lui ? [...] Ma fille, aie pitié de moi, pauvre vieillard. Tu me privas d'une descendance ! » La remise en cause des traditions familiales et religieuses débouche sur un conflit ouvert entre ancienne et nouvelle générations. Une première confrontation physique brutale oppose Hassan à son fils Rustam, qui se place en dépositaire de l'autorité familiale et n'hésite pas à menacer d'appeler la milice avant que le père n'abdique. Les rapports filiaux sont dès lors radicalement modifiés par l'attitude à la fois paternaliste et condescendante de Rustam, qui lui assure qu'Assal œuvre à un dessein élevé, au service de la collectivité. Une deuxième confrontation, plus violente, oppose Hassan à sa fille Assal (ci-contre, illustration 4).

Pourtant, les unions mixtes respectives mises en avant dans le film restent entièrement subordonnées à l'engagement stakhanoviste, qui prend le pas sur le sentiment amoureux. En effet, malgré un différend qui oppose Assal à Nikolai Vlassov (le directeur de la filature sous-entend de façon mensongère à Assal que N. Vlassov entretient une liaison avec Natasha), ceux-ci savent mettre de côté leurs querelles pour réaliser leur union dans l'émulation socialiste et le mouvement stakhanoviste. Par ailleurs, malgré l'évocation du mariage et de la descendance, la nature des rapports de couple reste très puritaine dans son évocation, trait caractéristique du cinéma stalinien de la fin des



4. Rustam empêche son père Hassan d'étrangler Assal.

années 1930²⁶. La dernière scène du film est à ce titre représentative : la mère d'Assal, qui loue le féminisme de sa fille, et par la même occasion le sien propre, est fière de pouvoir prendre la parole sans avoir à demander l'autorisation de son mari. Elle adopte Nikolai Vlassov et Natasha comme ses propres enfants, non comme les mari et femme d'Assal et de Rustam. Cette adoption confirme les liens fraternels entre des membres ethniquement hétérogènes de la société soviétique.

C'est à la toute fin du film que le ralliement des représentants de la famille traditionnelle (le père et la mère d'Assal et Rustam) aux valeurs de la société socialiste se réalise pleinement, même si l'évolution s'est faite progressivement. Par sa fonction de jardinier, le père s'inscrit au début en porte-à-faux avec la vie moderne et industrielle choisie par ses enfants, mais le lieu de travail commun (la filature) va lui permettre d'évoluer. Son consentement est acquis par la résurgence du rapport filial et le renouveau des sentiments protecteurs envers sa fille, alors qu'il décore avec des plantes les métiers à tisser avant la tenue du record de production et qu'il découvre le saboteur russe à l'œuvre. En s'opposant physiquement à lui, il participe à sa façon à l'entreprise stakhanoviste dont sa fille va être l'héroïne.

26. Voir l'analyse de *L'Avenir radieux* (1940) de G. Alexandrov dans Rymgaila Salys, *The Musical Comedy Films of Grigori Aleksandrov: Laughing Matters*, Bristol, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 281-332, et T. Starks, *The Body Soviet...*, op. cit., p. 187-191.

Ancrer culturellement le changement : conservatisme, folklore et pérennisation des stéréotypes

Comment les réalisateurs d'*Assal* ancrent-ils culturellement l'ensemble de ces (r)évolutions sociétales qui, de prime abord si radicales, touchent à la fois à la nouveauté de l'organisation sociale, aux méthodes de production, aux manières et comportements en public et en privé, à l'hygiène et aux rapports au corps ? Comment tentent-ils de susciter l'adhésion du public à cette représentation cinématographique et de générer son identification aux héros du film ?

L'appropriation de la « haute culture » (socialiste et prolétarienne) trouve un minimum d'accroches par rapport à la culture réceptrice. L'une d'entre elles – il s'agit ici plutôt d'une hypothèse – serait le conservatisme de certains personnages, centré sur des valeurs d'ordre, de conformisme, de droiture morale et de justice qui émanent de la nouvelle société soviétique dépeinte. Projetant un idéal urbain, industriel et moderne, le film offre une vision très policée et ordonnée du monde du travail et de la « domestication politique » des employés contre les maux de l'entreprise – le « hooliganisme » (*khuliganstvo*) et l'absentéisme –, notoires dans la production textile ouzbèke à l'époque, comme dans le reste de la sphère industrielle soviétique²⁷. De plus, la représentation proposée ne s'oppose pas radicalement aux valeurs liées à l'éthique religieuse, dont Hassan (le père de Rustam et Assal) est dépositaire. L'islam, qui occupe très peu de place dans le film, n'est pas déprécié ou connoté négativement de façon franche, contrairement à certains films antireligieux produits dans les années 1930. En effet, une seule séquence met en scène un mollah qui, en retenant Hassan du crime qu'il veut commettre sur sa fille, tient de fait un rôle pacificateur plutôt positif.

Si, pour les spectateurs ouzbeks, le conservatisme peut constituer un élément d'adhésion à la représentation cinématographique, le recours au folklore, avec de nombreuses scènes de musique, de danses et de chants traditionnels, en serait un autre. Élément important du

27. Le plus grand combinat textile à Tachkent employait 13 000 personnes (majoritairement des femmes russes d'Ouzbékistan ou des migrantes) et comptait chaque jour une centaine de défections. Des lois draconiennes répondront à l'absentéisme et l'abandon de travail, l'objectif des pouvoirs publics étant aussi d'indigénéiser davantage la main-d'œuvre, P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 57-58. Sur l'absentéisme dans les entreprises soviétiques voir, entre autres, M. Lewin, *La Formation du système...*, op. cit., p. 347.

film, le folklore sert alors de point de greffe qui permet de transposer les transformations modernisatrices radicales soviétiques au terreau culturel ouzbek. Le choix d'acteurs et d'actrices célèbres participe du jeu de séduction que le film institue avec le spectateur, qu'il soit russe ou ouzbek, bien que les modes sur lesquels il opère soient différents d'un auditoire à l'autre. Interprétée par la célèbre chanteuse traditionnelle Halima Nassyrova²⁸, Assal symbolise, d'un côté, le syncrétisme entre culture traditionnelle ouzbèke et modernité occidentale (russe). Ainsi, toute moderne et russifiée qu'elle soit dans le film, elle n'en est pas moins représentative, dans le hors-champ cette fois, de la tradition et du folklore (y compris en cours de réinvention). D'un autre côté, le film est particulièrement apprécié à Moscou, précisément pour les scènes de chants et de danses portées par le « naturel du jeu » de H. Nassyrova et Lutfi Sarymsakova (la mère), qui offrent « les meilleurs moments du film ». Elles sont louangées pour leur étrangeté, leur exotisme – elles paraissent rajoutées et sans véritable poids narratif – et leur valeur caractéristique de l'« Orient soviétique »²⁹. C'est donc davantage pour leur caractère orientaliste qu'elles emportent l'adhésion d'un public extérieur à la RSS ouzbèke (voir ci-après illustration 5).

Bien qu'à ces séquences soient associés le divertissement et la curiosité, la convocation de l'Orient pérennise également certains stéréotypes de l'imaginaire colonial stigmatisant et dévalorisant³⁰. Rizaev, directeur de la filature, invoque notamment l'Orient pour souligner son sens de l'hospitalité et se mettre en valeur auprès de Natasha (« Nous sommes des Orientaux [*my liudy vostochnii*], nous aimons recevoir des invités »). Il se lance ensuite dans une longue

28. Née en 1913 dans la région de Kokand (Ferghana), Halima Nassyrova est une soprano ouzbèke, Artiste du peuple d'URSS en 1937. Après des études théâtrales à Bakou (Azerbaïdjan) entre 1924 et 1927, elle fait ses débuts comme actrice dramatique au théâtre Hamza (Tachkent). Elle suit également une formation au conservatoire de Moscou de 1934 à 1937, avant d'intégrer en 1939 le Théâtre d'opéra et de ballet Navo'i. Combinant techniques de chant traditionnel et classique russe, elle en devient soliste et interprète les principaux rôles féminins de nombreuses pièces (*Leïli et Madjun* de Glière, *Gul'sara* de Sadykov, *Takbir et Zukhra* de Dzhalilov et Brovtsyn, et même *Carmen* de Bizet). Éluée députée au Soviet Suprême d'URSS, elle obtient de nombreux prix d'État et décorations (Ordre de Lénine et Ordre de la révolution d'Octobre).

29. M. Turgan-Baranovskii, « Asal', Novyi fil'm uzbekskoi kinematografii » [Assal, nouveau film ouzbek], *Sovetskii Kino Ekran*, août 1940, p. 5 ; Kh. Khersonskii, « Asal' », *Iskusstvo Kino*, n° 6, 1940, p. 48.

30. Sur l'imaginaire colonial au cinéma produit au Maghreb voir Abdelkader Benali, *Le Cinéma colonial du Maghreb*, Paris, Cerf, 1998. Pour un éventail de clichés coloniaux voir Albert Memmi, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.

5. Captures d'écran, *Assal*.

tirade – reproduite ici quasiment *in extenso* – dénonçant la sournoiserie et la paresse, qu'il considère typiquement orientales (illustration 6). Par son invocation ambiguë de l'Orient, le directeur de la filature se démasque lui-même dès cette première rencontre :

« Vous savez que ce morceau de terre sur lequel est construit notre usine se dénomme "Asie" ? [...] Alors, permettez-moi de dire quelques mots sur ce qu'est véritablement l'Asie à quelqu'un qui n'est pas né ici. J'ai suivi un enseignement européen, mais je suis aussi un ancien mahométan. Oui, oui, c'est seulement après la révolution d'Octobre que nous sommes devenus bolchéviques. [*Rires*] Permettez-moi de vous parler des particularités spécifiques de mon peuple afin que vous puissiez lire sur les visages avec plus de facilité. [...] De chaque côté du mur séparant la vieille ville de la nouvelle, vous verrez une arriération (*drevnosti*) telle que vous comprendrez que tout n'est pas si beau, si simple, que ce n'est pas par hasard que beaucoup de nos femmes arrivent encore dans notre usine recouvertes du *paranji*. [...] Nous devons, nous bolchéviques, surmonter de nombreux obstacles. [...] Vous êtes-vous déjà promenée dans Tachkent en plein soleil ? [...] Lorsque vous serez dehors, observez bien les gens. [...] Regardez les Européens et vous verrez qu'en dépit de la chaleur accablante, l'Européen se trouve dans la partie la plus exposée au soleil. Il a oublié que c'est effroyable pour le cœur, qu'il peut prendre un coup de soleil. Il ne voit rien et n'aspire qu'à avancer toujours plus loin devant. Quant aux natifs d'Orient (*urozhentsy vostoka*) comme on les appelle, s'il a besoin d'aller quelque part, il y va... Mais comment ??? Doucement, avec importance, depuis les temps les plus anciens, il déteste la vitesse, de quelque manière qu'elle se manifeste ! Il avance, de façon régulière, mais à l'ombre. Non ! Il ne court jamais ! Cette lenteur, il l'a dans le sang et il en est fier. Et ça, c'est une spécificité de l'Oriental (*chelovek vostoka*),



6. Rizaev incarne les clichés d'Orient.

ce qui empêche le mouvement stakhanoviste. Et ils disent : ça ne convient pas au monde des musulmans. [...] Nos ouvriers sont essentiellement des femmes ouzbèques. Derrière elles, se tient l'ancien monde, mais tout reste inscrit profondément à l'intérieur. Il faut que vous compreniez quelles sont les difficultés qui vous attendent. On va vous saluer, vous sourire et, en fin de compte, celle sur qui vous comptez vous dira "oui, je suis prête, tout est en ordre" [...] Mais le jour J, il n'y aura personne... Et même si elle vient, là, vous serez en face de 75 métiers à tisser avec des dizaines, non des centaines de fils ! Si votre remplaçante manque son coup, il vous faudra alors boucler votre valise et prendre le train. Ce sera la catastrophe pour votre méthode. Mais c'est l'Orient³¹ ! »

Typiques également des films coloniaux produits dans les grands empires, ces stéréotypes relatifs à l'Orient, à la lenteur, la paresse, la chaleur, la sournoiserie et le double-jeu, bien qu'ils caractérisent ici le discours stigmatisant bolchévique qui dénonce les « ennemis de l'intérieur », pérennisent pourtant un imaginaire schématique, binaire et manichéen, tout comme une hiérarchie entre peuples « avancés » et peuples « arriérés ». Rizaev incarne l'Orient qu'il dénonce, et son discours stéréotypé est renforcé par plusieurs plans qui opposent la traditionnelle caravane de chameaux, replacée dans un contexte urbain, à la nouvelle architecture nationale soviétique (la salle de cinéma Rodina/Vatan achevée en 1938). Malgré tout, Natasha se rend compte rapidement de la fausseté des allégations de Rizaev, que contredisent

31. Ce passage est suffisamment significatif pour avoir été choisi par le quotidien ouzbek (de langue russe) *Komsomolets Uzbekistan*, qui publie cet extrait tiré du scénario original, « Asal' (otryvki iz kinostsenarii K. Iashena) » [Assal (extraits du scénario de K. Iashen)], *Komsomolets Uzbekistana*, 12 sept. 1939, p. 4.



7. Captures d'écran : la caravane passe, Natasha tréépasse.

un passant plein d'entrain (le père de Rustam) en dépit de la chaleur, tout comme la présence de vaillants komsomols ouzbeks. C'est au final Natasha qui, au contraire, pâtit de la température.

Les ennemis de l'intérieur – archétypes de l'arriération et de la grossièreté (*nekul'turnost'*), incarnés par Rizaev – ne sont touchés que très superficiellement par le processus d'acculturation soviétique. Dans le film, leur identification est claire et caricaturale. Bien avant toute mauvaise action de leur part, ils sont par exemple immédiatement reconnaissables à leur cigarette, symbole de l'absence d'hygiène de vie et de manque de respect des autres³² : la secrétaire qui annonce à Rizaev l'arrivée de Natasha dans son bureau, Rizaev lui-même et le saboteur russe sont les seuls de tout le collectif de l'usine à fumer (illustration 8, ci-contre).

Leur caractère pernicieux est par ailleurs renforcé par d'autres aspects. Les séquences qui les mettent en scène sont marquées par un éclairage plus sombre (obscurité dans la journée, scènes de nuit). Leurs émotions sont feintes (gentillesse et attention trompeuses), ils sont sujets à l'emportement et à la colère, ou leurs postures corporelles évoquent le secret et le mystère (messes basses, regard en coin), tel l'ouvrier-monteur russe et saboteur qui se retrouve par exemple dans la position d'un « mauvais génie » pour souffler à l'oreille de Rizaev le plan à suivre afin de mettre à mal les efforts de Natasha. Rizaev est par là même dénué de toute initiative et privé de capacité d'action et d'individualité propre, ce qui le place dans une position de relative immaturité : il n'agit pas lui-même mais a besoin d'un mentor extérieur. D'autres éléments viennent accroître son arriération et sa grossièreté. Il est irrespectueux des corps – il se permet de toucher Natasha pour

32. T. Starks, *The Body Soviet...*, *op. cit.*, p. 178-182.



8. La secrétaire à la cigarette, Rizaev, l'ouvrier-monteur russe.

l'inviter à s'asseoir –, et se comporte de façon particulièrement familière avec une invitée d'importance, qu'il ne connaît pas. Pour ne pas employer le prénom et le patronyme, il invoque les « pratiques orientales » qui permettraient soi-disant l'usage du prénom et même du diminutif *Natashinka*. La présence de la moustache est aussi probablement signe d'arriération³³. Pour la critique, le jeu outrancier, « primitif et faux » de l'acteur Assat Ismatov dans le rôle de Rizaev (grimaces, mimiques) ne laisse aucun doute sur la nature malfaisante du personnage : « On attend, dès sa première apparition, le moment où le commissariat du peuple aux Affaires intérieures viendra arrêter ce malfaisant mélodramatique³⁴. » Du fait de sa « ruse », du « secret » et de son « habileté », il devient pour la critique l'archétype du « nationaliste bourgeois », alors que le film insiste exclusivement sur son « identité orientale » et à aucun moment sur une quelconque appartenance ouzbèke. La revendication de l'Orient et les poncifs négatifs qui vont avec sont alors synonymes de nationalisme.

En définitive, le recours au folklore et aux valeurs traditionnelles – qui se retrouvera également dans les films produits pendant la guerre – permet un ancrage culturel, une accroche par rapport à la culture réceptrice, mais sans réelle politisation, contrairement à la création des cinéastes ouzbeks des années 1930. Le film *Assal* illustre particulièrement bien, d'une part, la thèse de la « modernisation conservatrice » proposée par Anatolii Vichnevskii dans son analyse de la Russie, mais transposable ici à l'Asie centrale soviétique. Selon l'auteur, la modernisation de rattrapage traversée par les différentes parties

33. Outre les nouveaux attributs vestimentaires, la glabreté est également louée, V. Volkov, « The Concept of *Kul'turnost'*... », *art. cit.*

34. Kh. Khersonskii, « Asal' », *art. cit.*, p. 48.

d'URSS, avec des changements rapides et efficaces, ne pouvait s'appuyer que sur des forces sociales et des archaïsmes qui la précédaient et constituaient les nombreuses assises de l'organisation sociale traditionnelle³⁵. Le film témoigne, d'autre part, de la conception d'une culture et d'une identité nationales ouzbèques réduites à leur plus simple, et pauvre, expression folklorique. Ceci n'en constitue pas moins un terrain fertile à la mise en valeur des patrimoines et au nationalisme culturel à venir, lequel prend une ampleur nouvelle avec la période de la Grande Guerre Patriotique (1941-1945). En effet, l'espace de parole cinématographique va être réinvesti par les élites nationales; le folklore, musical ou épique, étant un élément essentiel de la propagande de guerre, qu'il s'agisse de courts films d'agitation et de fictions, ou d'autres productions à vocation mobilisatrice. Ces productions font usage non seulement d'images censées générer un consentement et un investissement affectif dans l'effort de guerre, mais aussi de motifs plus coercitifs.

La propagande de guerre: allégeance, « archaïsme » et contre-acculturation

Durant les premières semaines qui suivent les débuts des combats, la guerre se fait peu sentir localement et Tachkent reste éloignée de l'atmosphère de combat qui règne dans d'autres parties de l'URSS³⁶. La mobilisation des soldats ouzbeks dans l'armée est relativement faible et variable d'une région à l'autre: les régions de Tachkent et de Samarcande fournissent la majeure partie du contingent, contrairement aux régions de Ferghana et d'Andijan³⁷. La propagande de guerre et la mobilisation des populations de l'arrière sont encore lâches (peu de posters et de slogans) et, lorsqu'elles existent, l'effort de l'arrière est trop faible pour soutenir véritablement celui du front; l'expression de sentiments patriotiques et d'allégeance à l'État soviétique est également

35. Anatolii Vichnevskii, *La Faucille et le rouble: la modernisation conservatrice en U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 2000, p. 9, 43, 48.

36. Au sujet de la préparation à la guerre sur un plan strictement militaire voir N. S. Simonov, « "Strengthen the Defence of the Land of Soviets": The 1927 "War Alarm" and Its Consequences », *Europe-Asia Studies*, vol. 48, n° 8, 1996, p. 1355-1364.

37. P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 75; voir aussi Fedor L. Sinitsyn, *Za russkii narod!: natsional'nyi vopros v Velikoi Otechestvennoi voine* [Pour le peuple russe!: la question nationale pendant la Grande Guerre Patriotique], Moscou, Eksmo, 2010.

relevée pour sa médiocrité, et les informations sur les combats sont minces, ce qui favorise les rumeurs³⁸. L'étonnement gagne ainsi les premiers évacués qui découvrent une ville relativement vivante – selon certains témoignages, la vie culturelle est frénétique durant toute la guerre³⁹ –, dans laquelle retentissent bruyamment tous les soirs des cafés et des restaurants illuminés. Ces premiers arrivants sentent des liens particulièrement distendus entre la Russie et l'Ouzbékistan, alors que l'Asie leur avait paru sûre et paisible⁴⁰.

Le déclenchement de la guerre et la délocalisation des studios

L'afflux massif de populations et d'institutions évacuées en Asie centrale – et les problèmes liés au logement, aux maladies ou à l'approvisionnement en nourriture qui s'ensuivent – marque véritablement l'entrée en guerre de la région. Les décisions d'évacuer sont prises rapidement avec, le 24 juin 1941 (soit deux jours après le déclenchement de la guerre), la création du Conseil de l'évacuation, subordonné au Conseil des commissaires du peuple d'URSS, qui coordonne le transfert vers l'Est du potentiel humain et matériel menacé par l'avancée de l'armée allemande. L'organisation de l'évacuation est placée sous l'autorité du Comité d'État pour la défense (GKO), organe extraordinaire présidé par les principaux membres du bureau politique du Comité central. L'évacuation des usines se fait en deux temps: de l'automne 1941 jusqu'au printemps 1942, puis durant l'automne 1942.

L'Ouzbékistan, Tachkent en particulier, accueille la majeure partie des institutions scientifiques et culturelles, ainsi que l'industrie lourde⁴¹.

38. *Ibid.*, p. 73-76. L'une des rumeurs est relative à la transformation imminente de l'Ouzbékistan en colonie anglo-américaine à la suite des défaites militaires soviétiques, N. Gromova, *Vse chuzhoe gladiat okno* [Tous regardent par la fenêtre de l'autre], Moscou, Kolleksiia «Sovershenno sekretno», 2002, p. 7-8.

39. P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 74. Voir également, sur des questions essentiellement cinématographiques, G. Savitskii, *Tashkent, Voina, Kino* [Tachkent, la guerre, le cinéma], Tachkent, Esh Gvardiia, 1983.

40. R. Manley, *To the Tashkent Station*, op. cit., p. 197; N. Gromova, *Vse chuzhoe gladiat okno*, op. cit., p. 7-8.

41. Voir R. Manley, *To the Tashkent Station*, op. cit., p. 164-180. Tachkent accueille les troupes de théâtre de Moscou, de Leningrad et d'Ukraine, soit plus de 3 000 personnes, G. Savitskii, *Tashkent, Voina, Kino*, op. cit., p. 19. Voir également P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 87-89. Plus spécifiquement sur les industries: Sanford R. Lieberman, « The Evacuation of the Industry in the Soviet Union during World War II », *Soviet Studies*, vol. 15, n° 1, 1983, p. 90-102. Sur

Par contre, comme les studios de cinéma ouzbeks, plus anciens, ne possèdent qu'une base technique médiocre, mais aussi parce qu'ils se caractérisent par une «faible discipline» (*raskhliabannost'*), ils n'accueillent qu'une partie des studios d'Odessa, l'autre partie étant dirigée vers Stalinabad⁴². En définitive, c'est Alma-Ata, capitale de la RSS kazakhe, qui est la grande bénéficiaire de l'évacuation des studios cinématographiques en accueillant ceux de Leningrad (Lenfilm) et de Moscou (Mosfilm); les cinéastes les plus célèbres (G. Alexandrov, S. Eisenstein, V. Pudovkine, G. et V. Vassiliev, etc.) s'installent ainsi dans le palais de la culture. La capitale turkmène Ashkhabad reçoit les studios de Kiev. Les cinéastes et les équipes allochtones bénéficient d'un statut supérieur à celui du personnel autochtone⁴³ et les nouveaux arrivants investissent les bâtiments des institutions locales. En fusionnant avec ceux d'Odessa, les studios de films de fiction ouzbeks quittent la vieille madrasa Shaykhantaur investie depuis 1925 pour s'installer dans les locaux du cinéma Vatan, alors que la salle Khiva est utilisée par la Philharmonie ouzbèke qui avait précédemment cédé les bâtiments du Conservatoire aux musiciens de Leningrad⁴⁴. En conséquence, la ville est privée de ses débouchés cinématographiques les plus importants. Pourtant, le gouvernement ouzbek profite aussi de l'arrivée massive de l'élite culturelle russe et soviétique en instituant (décret du Conseil des commissaires du peuple de janvier 1942) la formation du personnel local (poètes, écrivains, musiciens) à l'écriture, entre autres, de chants nationaux patriotiques ouzbeks pour les besoins de la guerre⁴⁵.

En ce qui concerne la production cinématographique, la priorité est d'abord donnée aux actualités et aux documentaires⁴⁶. Relativement

l'évacuation et le fonctionnement des studios, voir N. Laurent, *L'Œil du Kremlin...*, *op. cit.*, p. 103-137.

42. RGALI 2456/5/5 p. 260-267, cité par V. Fomin (éd.), *Kino na voine...*, *op. cit.*, p. 112. Stalinabad dispose des studios de films «jeune public» (Soiuzdetfilm). L'usine de pellicule Shostka comme les archives cinématographiques sont dirigées vers Kazan.

43. P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, note 108, p. 153.

44. K. Iarmatov, *Vozvrashchenie*, *op. cit.*, p. 150; P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 127. Les grandes salles de cinéma sont généralement investies par les nouveaux studios (la salle Ala-Tau à Alma-Ata, la salle Kim à Ashkhabad), RGASPI 82/2/878, p. 1-2, V. Fomin (éd.), *Kino na voine...*, *op. cit.*, p. 130-131.

45. P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, note 113, p. 153 et note 74, p. 205.

46. Voir sur ce thème Valérie Pozner, «Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale: nouvelles sources, nouvelles approches», in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Monts, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 421-443.



9. Maxime et Staline, *Carnet cinématographique de guerre n° 1*.

proches des films d'agitation (*agit-film* ou *agitki*) produits pendant la guerre civile, ces premières productions cinématographiques, faites dans l'urgence, ont vocation à mobiliser rapidement les populations; une fois réorganisés les studios évacués, la réalisation de films de fiction sera de nouveau prioritaire⁴⁷. L'une des productions cinématographiques importantes de cette première période de guerre est celle des *Carnets cinématographiques de guerre* (*Boevye Kinosborniki*). Produits par différents studios (Soiuzdetfilm, Mosfilm, Lenfilm, etc.), ces *Carnets* mélangent images documentaires (front, arrière) et scènes de fiction. Le premier numéro sur douze au total, sorti le 2 août 1941, est du point de vue du mélange des genres particulièrement intéressant. C'est en effet le héros de la «trilogie de Maxime»⁴⁸ (joué par Boris Tchirkov) qui interpelle directement le spectateur après avoir été invité par Staline (dans le film) à prendre les armes pour défendre la patrie; se lançant dans de grandes tirades supportées par d'insistants regards-caméra, le nouveau héros de guerre ne cesse de faire le lien entre son expérience de combat pendant la guerre civile et celle qui doit désormais motiver les soldats soviétiques (illustration 9).

47. En mai 1944, la sous-direction des actualités est démantelée, voir V. Pozner, «Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale», in N. Laurent (dir.), *Le Cinéma «stalinien», questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 123-141, et N. Laurent, *L'Œil du Kremlin...*, *op. cit.*, p. 105.

48. Il s'agit de *La Jeunesse de Maxime* (1935), du *Retour de Maxime* (1937) et de *Maxime à Vyborg* (1938) de L. Trauberg et G. Kozintsev.



10. Hitler, le chevalier de l'Ordre teutonique, Napoléon et l'occupant allemand en 1919, *Carnet cinématographique de guerre n° 1*.

L'ancrage dans le passé d'expériences victorieuses de guerre est également utilisé pour convaincre Hitler qu'il n'a aucune chance : un revenant-chevalier de l'Ordre teutonique défait par l'armée d'Alexandre Nevskii tout droit sorti du film de S. Eisenstein (et du lac de Païpous), Napoléon puis un occupant allemand de 1919 le mettent successivement en garde contre l'invincibilité de l'armée russe, laquelle remonterait au XIII^e siècle pour unir les générations et dépasser la césure de la révolution d'Octobre (voir illustration ci-dessus).

Retour aux sources

En termes de propagande, le déclenchement de la guerre va mettre à l'épreuve cette rhétorique louangeuse envers le peuple russe, dont il fut question dans la première partie de l'article, en montrant ses limites

dans l'effort de mobilisation à destination de populations non russes⁴⁹. En Ouzbékistan, les efforts de propagande sont faits rapidement en direction des soldats envoyés au front et des populations restées à l'arrière. Si ces nouveaux films n'ancrent pas véritablement l'expérience de guerre actuelle dans celles passées, ils font un large usage de la musique et des chants. Ainsi, dès le 3 août 1941, les studios de Tachkent commencent leurs premières productions de guerre et utilisent à plein les possibilités techniques sonores⁵⁰ : le court-métrage *Nous vaincrons* (*My pobedim*) de Nabi Ganiev, libéré après deux ans d'emprisonnement⁵¹, et surtout *Ciné-concert pour la patrie* (*Vatan Uchun Film Konsert*) réalisé par Kamil Iarmatov, alors directeur artistique des studios ouzbeks. Afin de cerner quelques-uns des principaux ressorts utilisés par la propagande de guerre en direction des populations ouzbèques, l'analyse du *Ciné-concert* (et le premier poème du film en particulier) sera approfondie avec celle de la « Lettre du peuple ouzbek aux combattants ouzbeks » publiée dans la *Pravda* du 31 octobre 1942 et massivement signée, laquelle condense les principaux motifs de propagande de guerre en Ouzbékistan⁵². Ces deux productions présentent une rhétorique très proche en faisant appel en particulier au folklore musical ou épique et aux motifs liés aux forces de la nature afin de générer un consentement à l'effort de guerre.

Le *Ciné-concert pour la patrie* est réalisé suite à la réception de nombreuses lettres, en provenance du front, de soldats ouzbeks qui font part de leurs souhaits de revoir les artistes et acteurs qui leur sont chers ; le président du Conseil des commissaires du peuple A. Abdurakhmanov relaye alors leurs demandes auprès des studios de cinéma. Une commission artistique spéciale est ensuite convoquée – Solomon Mikhoels, le poète ouzbek Hamid Olimjan et Kamil Iarmatov en font partie – afin de choisir les chants, poèmes et pièces musicales à interpréter⁵³. La réalisation du film répond aussi à l'injonction d'Usmon Iusupov, Premier secrétaire du PC ouzbek, qui avait exigé la production de

49. Les propagandistes locaux eux-mêmes soulignent également les limites de ce type de motifs, P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 77-78.

50. G. Savitskii, *Tashkent, Voïna, Kino*, *op. cit.*, p. 11.

51. H. Akbarov, « Davr fozhiiasini keltirgan tufon », *art. cit.*

52. P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 83-84. Ce genre est très représentatif de la propagande de guerre dans toute l'URSS à cette époque, F. Sinitsyn, *Za russkii narod!...*, *op. cit.*

53. K. Iarmatov, *Vozvrashchenie*, *op. cit.*, p. 157.

«films pour le front, courts, guerriers et foudroyants», et ce dans les meilleurs délais.

Par un montage, des cadrages et une composition simples, le film, «sans prétention» selon l'avis même du cinéaste, est une succession de séquences relativement statiques (plans fixes, gros plans sur les visages en train de chanter ou plans plus larges de musiciens en train de jouer une musique traditionnelle) qui mettent en scène les grands artistes du moment : la danseuse et chanteuse Tamara Khanum, l'actrice Sara Ishanturaeva, les chanteuses Halima Nassyrova (qui jouait Assal) et Shahodat Rakhimova, ou encore l'un des futurs grands acteurs ouzbeks Abrar Khidoiatov. De ce film, il n'existe qu'une version ouzbèke achevée en août 1941 et diffusée par la suite, y compris à Moscou où il est projeté dans dix-huit salles de cinéma⁵⁴. Ce film de vingt minutes sert en fait d'esquisse à un film réalisé deux ans plus tard : *Cadeau de la patrie* (*Podarok Rodiny*), beaucoup plus abouti dans sa composition, où s'intercalent des images documentaires, des scènes chantées, des poèmes et des scènes de fiction.

Le premier poème «Vous vous êtes soulevés» (*Kuzgholdeding*) du *Ciné-concert* – traduit *in extenso*⁵⁵ – est signé par le dramaturge Manon Uighur et récité par l'Artiste du peuple A. Khidoiatov⁵⁶ :

Mon chef (*dobii*), tu t'es soulevé et la terre s'est soulevée,
Les tigres ont bu l'eau de la source de la victoire
Mon chef s'est soulevé et la patrie (*vatan*) s'est soulevée
Les grands espaces se sont soulevés et la terre (*erlar*) s'est soulevée
La jeunesse, les femmes et les anciens se sont soulevés
Les champs, les rivières et les mers se sont soulevés

54. K. Iarmatov, «O vremeni i o sebe», *Iskusstvo Kino*, vol. 10, 1972, cité par G. Savitskii, *Tashkent, Voïna, Kino, op. cit.*, p. 24-25.

55. Je remercie chaleureusement Saodat Ismailova pour son aide à transcrire et traduire ce texte. Quelques vers n'ont pu être traduits car la bande-son ne permettait pas de distinguer clairement les paroles.

56. Il est suivi des chants ou des poèmes suivants : «Ezh komissar» [Le jeune commissaire] (paroles : A. Umarii, musique : Tillaev, interprétation : Sh. Rakhimova), «Oq iul senga» [Bonne route à toi] (paroles : H. Ghulom, chant : H. Nassyrova), «Igitlarni frontga zhunatish» [L'envoi des soldats au front] (poème : H. Olimjon, récitation : S. Eshonturaeva), «Qahramonlar marchi» [La marche des héros] (paroles : Okhundi, musique : P. Rahimov, chant : Tamara Khanum), «Qizil Armiia sadokat» [Don à l'Armée rouge] (paroles : Chustii, musique : Zh. Sulonov, chant : Zh. Sulonov et M. Uzoqov).

Les fleurs et les jardins se sont soulevés
Et nous nous sommes soulevés, sans doute aucun, au nom de notre terre
Au nom de nos biens et de notre récolte
Au nom de nos montagnes pleines d'argent et d'or
Au nom de nos fleurs et de nos jardins
Au nom de notre honneur et de notre maître
Au nom de nos vies et de nos âmes
Au nom d'un père comme toi, notre chef
Au nom de notre soleil et de notre lune
[...] L'ennemi doit être anéanti sur le champ [...] ⁵⁷
L'ennemi est entré dans notre patrie (*u'lk*)
Même les cendres des anciens le fuient
Ne faisons qu'une bouchée de leur monde ténébreux
La mort a atteint le destin de l'ennemi
Et chacune des pierres qui jonchent notre sol
Comme une bombe leur explosera à la figure !
Maître, crois en chacun de nous !
Le tigre connaît la fureur, le lion – la colère
L'immense pays (*yurt*) et notre peuple, grand et innombrable, se sont soulevés
L'ennemi sera réduit à néant
Parce que tu es grand et bon
Sur les chemins de la victoire tu nous diriges
Tu es le commissaire, tu es le commandant
Tu nous mènes au combat
Car avec un chef comme toi, le peuple
Ne peut avoir que la victoire comme unique compagne
Notre patrie (*u'lk*) ne peut se trouver sous l'emprise du mal
Et un soleil d'or rayonnera à jamais de tout son éclat !

Au vu des films précédemment réalisés, des grands schèmes de la propagande stalinienne de l'entre-deux-guerres en Asie centrale, et plus généralement de la propagande de guerre soviétique, trois éléments détonnent. Le premier est l'importance de l'expression d'une loyauté au chef (Staline), alors que le culte de la personnalité n'avait

57. Cette partie du texte est incompréhensible et n'a pu faire l'objet d'une traduction.

11. Abrar Khidoiatov dans *Ciné-concert pour la patrie*.

jamais percé à ce point dans le cinéma ouzbek⁵⁸. Peut-être est-il à mettre en relation avec la «faible discipline» des studios cinématographiques ouzbeks et une situation plus générale de tensions inter-ethniques ou de manque de loyauté envers l'État soviétique que de nombreux protagonistes manifestent⁵⁹. Ainsi, dans ce poème, l'effort de guerre et de victoire paraît secondaire et subordonné avant tout à l'expression d'une allégeance au chef.

Le second élément d'importance est à la fois la métaphore et la médiation de la nature et du monde animal, alors que la propagande et l'idéologie de l'homme nouveau s'évertuaient à louer la supériorité et la suprématie de la machine et de l'homme sur la nature. Si les images de bêtes féroces et de griffes nazies sont généralement utilisées pour déshumaniser l'ennemi allemand, ici elles revêtent les attributs positifs de force, de vigueur, de courage. De même, la «naturalisation» de l'implication dans la guerre impose à l'homme un comportement analogique : le chef se soulève, il est suivi par la nature, puis seulement par les hommes, les femmes et les enfants. Le lien avec Staline ne s'établit que de façon indirecte par la médiation de la «terre» d'abord, notion qui monte en abstraction avec celle de «patrie» – qui reste quant à elle relativement floue : s'agit-il de l'Ouzbékistan ou de la patrie soviétique ? – puis qui retrouve ensuite les aspects concrets d'espaces,

58. En Union soviétique, le culte de la personnalité se développe à partir de décembre 1929, puis ce sont surtout les XVI^e et XVII^e congrès du PC pansoviétique qui marquent le début du culte stalinien. Ses caractéristiques sont développées entre 1934 et 1941, Sarah Davies, *Popular Opinion Stalin's Russia: Terror, Propaganda and Dissent*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1997, p. 147. Dans le cinéma ouzbek, la scène finale du film *Assal* louait Lénine et Staline, sans emphase particulière.

59. P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 105-106 et 158-166.

de champs, de jardins et de fleurs, lesquels s'inscrivent davantage dans le registre de la poésie classique⁶⁰.

Enfin, il est à noter – et c'est le troisième élément – que la métaphore de la famille est très peu présente. En tant que père, Staline n'est cité qu'une seule fois, alors qu'il n'existe aucune mention de la «mère», figure pourtant emblématique de la propagande de guerre russe soviétique et, plus largement, incarnation symbolique de la patrie. La figure de la femme n'est pas totalement absente de la propagande de guerre en Ouzbékistan analysée ici, mais elle semble bien minorée par rapport à celle qui est produite en Russie⁶¹.

Menaces extérieures et intimidations intérieures pour sceller la patrie soviétique

La «Lettre du peuple ouzbek aux combattants ouzbeks», qui est mentionnée comme ayant été signée par près de 2,5 millions de travailleurs de la RSS ouzbèke⁶², permet d'étayer les différents aspects présentés plus haut. Si l'on se rapporte d'abord à la symbolique de la famille, il faut souligner que la voix qui porte la demande d'effort de mobilisation dans la lettre est celle d'un «peuple-parent», constitué par les grands-pères, les pères, les mères et les sœurs (ordre de la lettre), envers les «enfants du peuple» (*detiam naroda*) qui combattent sur le front. Le lien de cœur et de sang entre ceux qui sont restés à l'arrière (et qui prennent soin des femmes et des enfants) et ceux qui combattent sur le front est réitéré à plusieurs reprises. En reconstituant symboliquement la famille, le discours – masculin – de cette lettre s'adresse tant aux soldats envoyés au front qu'aux parents et enfants restés à l'arrière.

60. James Critchlow, «*Vatan* and the Concept of "Homeland" in the Muslim Soviet Republic», in Gilles Veinstein, Enders Wimbush, Chantal Lemerrier (dir.), *Passé turco-tatar, présent soviétique: études offertes à Alexandre Bennigsen*, Paris, EHESS, 1986, p. 481-488.

61. Lisa A. Kirschenbaum, «"Our Cities, Our Hearths, Our Families": Local Loyalties and Private Life in Soviet World War II Propaganda», *Slavic Review*, vol. 59, n° 4, 2000, p. 825-847.

62. Publiée dans la *Pravda* du 31 octobre 1942, l'intégralité de la lettre est disponible en russe à l'adresse suivante : <<http://geroiuzb.narod.ru/latter.htm>> (dernière consultation le 7 oct. 2014).

Dans la lettre plus que dans le poème du *Ciné-concert*, l'ennemi allemand est caractérisé sans surprise par sa bestialité et sa férocité : « combattant sanguinaire armé jusqu'aux dents », « animal féroce », « ennemi haineux » ou « déchaîné », « barbares maudits », « monstre aux pattes sanguinaires »... Il est aussi porteur d'un retour de la « prédation capitaliste », prêt à donner aux « barons et propriétaires teutons » les kolkhozes et sovkhoses ouzbeks et à transformer la patrie en marché aux esclaves en vendant les Ouzbeks « comme des animaux ». À ce titre, l'image de l'esclavage est utilisée pour fonder l'antériorité de la lutte pour la liberté, avec une référence aux ancêtres qui ont préféré « ronger les chaînes de la servitude avec les dents plutôt que de vivre dans l'esclavage ». Mais le verbe « ronger » (*peregryzat'*) suggère quand même une comparaison négative entre ancêtres et rongeurs.

Face à l'« ordure hitlérienne » (*gitlerovskaia praz'*) et la « peste brune » (*korichenevaia chuma*) s'impose une rhétorique qui vise à mobiliser la population ouzbèke par un recours à la défense des acquis soviétiques, telles l'indépendance du pays et la modernisation en cours. La sauvegarde des habitats et des canaux d'irrigation (nécessaires aux fleurs, aux vignes, etc.) doit concentrer les énergies contre l'ennemi nazi qui transformerait cette prospérité en un « désert aride ». Le motif de la défense de la modernité soviétique également apportée par la guerre (avec la délocalisation des usines, des mines et de l'industrie) est utilisé. Le territoire ouzbek est alors inclus dans une géographie plus large et la lettre précise à plusieurs reprises les lieux en danger (Volga, Stalingrad et Caucase, parfois Caucase du Nord) pour ancrer le pays territorialement en diminuant l'échelle de référence et accroître dès lors le sentiment de proximité. La lettre insiste sur les idées de maisonnée unique (« Tu as une maison remarquable – l'URSS »), de quartier et de voisinage (« Ta rue commence en Biélorussie et la maison de l'Ukrainien se trouve dans ton quartier [*maballa*] »⁶³).

L'URSS devient une « forteresse » dans laquelle se sont engouffrés des « voleurs » qui menacent également la vie des populations d'Ouzbékistan alors que la Russie se positionne en rempart de protection

63. Cette image est reprise par les article et ouvrage « Bosmachii gitlerchilar koalitsiiasining emirilishi », *Qizil Uzbekistan*, 22 déc. 1943, et E. A. Voskoboïnikov, *Uzbekskii narod v gody Velikoi Otechestvennoi voïny* [Le peuple ouzbek durant la Grande Guerre Patriotique], Tachkent, Gos. Izd. UzSSR, 1947 ; et les discours du Premier secrétaire du PC ouzbek Iu. Iusupov, *Velikaia otechestvennaia voïna sovietskogo naroda i nashi zadachi* [La Grande Guerre Patriotique du peuple soviétique et nos devoirs], Tachkent, Gos. izd. UzSSR, 1941.

pour l'ensemble du pays⁶⁴. Les Allemands, par ailleurs qualifiés de « *basmachis* » dans le sens où ils représentent un corps étranger dont l'irruption rompt les liens qui sont censés unir les différents membres (peuples) de la grande famille soviétique, sont aussi considérés comme les ennemis de la religion, et de l'islam en particulier. Se fait alors un appel discret à la solidarité musulmane :

« Le destin tragique des peuples musulmans de Crimée et du Caucase du Nord est pour nous un avertissement menaçant – les villages paisibles des Tatars, Adyguéens, Karachais, Kabardino-Balkars, des Tchétchènes sont pillés et brûlés par les Allemands. »

La convocation des motifs religieux fait l'objet d'un renouveau à partir de la Grande Guerre Patriotique – ils sont utilisés à plus grande échelle –, bien qu'il soit difficile de dire qu'ils avaient véritablement disparu dans l'entre-deux-guerres. À cet égard, la propagande cinématographique ouzbèke offrait avec *Le Serment* d'A. Usoltsev-Garf un exemple de réinvestissement du capital symbolique religieux, mais placé dès lors au service de l'idéologie bolchévique⁶⁵. Pourtant, dans le cas de cette nouvelle propagande, la capacité mobilisatrice de la religion est utilisée en tant que telle, non pas détournée.

Il résulte de ces deux motifs (géographie et religion) la constitution d'un continuum territorial sacralisé. La lettre parle de « terre sacrée » (*sviashchennaia zemlia*), d'« obligation sacrée des kolkhoziens-patriotes » (*sviashchennaia obiazannost'*), de « dévouement rempli d'abnégation » (*bezzavetnaia predannost'*) dans le travail et de sacrifice pour une « mission historique de libération » (*istoricheskaia osvoboditel'naiia missiia*), même si les termes religieux utilisés dans l'ensemble de la lettre sont globalement peu nombreux. Et « les générations futures

64. La mobilisation se base également sur l'idée selon laquelle la survie de l'Asie centrale est inhérente à celle de la Russie qu'il faut donc protéger et aider dans l'effort de guerre, P. Stronski, *Tashkent: Forging a Soviet City...*, *op. cit.*, p. 78.

65. Dans les actualités produites pendant la guerre, le capital mobilisateur de la religion est utilisé. L'Allemand est par exemple assimilé au profanateur, destructeur d'églises, d'icônes et d'autres reliques, et les plans de recueillement ne sont pas coupés au montage, V. Pozner, « Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale », *art. cit.*, p. 131. Le recours aux motifs religieux est à mettre en parallèle avec l'établissement d'institutions spécifiques aux différents cultes. Pour l'Asie centrale, il s'agit de la Direction spirituelle des musulmans d'Asie centrale et de l'autorisation nouvelle de pèlerinage à La Mecque, voir Yacov Ro'y, *Islam in the Soviet Union, From the Second World War to Gorbachev*, Londres, Hurst & Company, 2000, p. 100-155 ; E. Tasar, *Soviet and Muslim*, *op. cit.* et E. Tasar, « Islamically Informed... », *art. cit.*

béniront [les soldats] comme des sauveurs de la terre soviétique face aux esprits malins fascistes (*fashistkie nechisti*)».

L'ancrage dans le passé se fait surtout par un recours à la culture nationale et aux exploits passés des grands héros des épopées. Les Allemands sont une menace pour le patrimoine culturel :

«Ils [les Allemands] veulent raser Samarcande de la surface de la terre, là où ont créé le grand écrivain ouzbek Navo'i et le grand savant Ulughbek, ravager le Ferghana, là où Mukimi a créé des poèmes inspirés, brûler Bukhara, sur les murs de laquelle a combattu le héros du peuple ouzbek Tarobi contre les conquérants mongols. [...] Hitler a pour dessein de détruire notre littérature, notre art, nos chansons et notre culture nationale.»

Ce motif se décline en une comparaison avec les exploits des grands héros épiques (Rustam, Alpamysh) et un recours aux proverbes, à la sagesse populaire mais aussi aux paroles des *bakhsbis* (à la fois barde, chaman et intercesseur auprès des esprits supérieurs), qui permettent d'inscrire dans la tradition – et en particulier la tradition de guerre – l'action des soldats ouzbeks : «Que leurs exploits immortels vous inspirent dans le combat contre le détestable occupant allemand.»

La menace de devenir victime des exactions nazies pour inciter à l'action et au consentement à la guerre se double d'une menace proférée à l'encontre des citoyens soviétiques qui ne se sentiraient pas impliqués dans l'effort de guerre, état d'esprit qui caractériserait les populations ouzbèques selon plusieurs témoignages, lesquels mettent en question leur capacité à défendre la mère-patrie en soulignant leur manque de conviction⁶⁶. Dès le troisième paragraphe, la lettre met en garde et use de motifs plus coercitifs : «Que s'aveuglent les yeux qui contemplant avec indifférence la profanation de leur terre natale ; que soient privés de l'ouïe ceux qui passent avec indifférence à côté de leurs frères et sœurs qui demandent de l'aide.» D'autres avertissements et motifs d'intimidation sont utilisés par la suite : «Pendant la guerre, celui qui ne remplit pas son devoir envers la Patrie est comme le meurtrier de sa propre mère», «La honte atteint le visage du combattant qui ne tue aucun Allemand» – le texte souligne par ailleurs que «la grandeur de l'humanité [des guerriers] se mesure à la quantité

66. P. Stronski, *Forging a Soviet City...*, op. cit., p. 105-106, 160.

d'Allemands tués» –, «Si pendant les jours difficiles de la guerre tu ne soutiens pas tes grands et petits frères – les grands et petits peuples de l'URSS –, tu peux rester seul et t'atteindra alors une sévère destinée».

L'URSS entière est alors comparée à un champ de bataille où le combattant seul n'est rien et où le déserteur est honni :

«Nous maudissons les peureux, les déserteurs ; il n'y aura pas de place pour eux dans notre Ouzbékistan ensoleillé. Leur mère patrie ne leur pardonnera jamais. Un tel fils indigne n'a pas le droit de revenir et de frapper aux portes de sa maison natale.»

Et l'ordre de défendre la patrie s'applique non seulement aux soldats du front et au commandement, mais aussi à tous les héros du «front du travail» restés à l'arrière (ouvriers, kolkhoziens, intelligentsia), tous unis par une même discipline de fer «dure et sévère». La désertion est donc à la fois militaire et civile, l'URSS vaut comme un corps militaire unique et ne pas remplir ses obligations de guerre ou de travail revient à trahir la patrie⁶⁷.

Conclusion

Analyser la période de 1937 à 1945 à travers la propagande, notamment cinématographique, produite en Ouzbékistan permet de saisir l'évolution des discours employés pour tenter de fédérer des populations très hétérogènes sur les plans religieux, ethniques et nationaux. Le déclenchement de la Grande Guerre Patriotique constitue une césure qui impose une rhétorique nouvelle. Sont désormais largement minorés les motifs qui mettent en valeur la russité (comme vecteur de modernisation sociale et économique), alors que des éléments essentiellement culturels et les particularismes locaux sont utilisés dans une large mesure. L'espace de guerre ouvre également la voie, au regard de l'utopie de l'homme nouveau détaché des contingences naturelles et spirituelles, à une «archaïsation» des esprits et des

67. Certains déserteurs de la Grande Guerre Patriotique (pour raisons religieuses) ont pourtant bénéficié d'un traitement privilégié. Des tombeaux (*mazars*) leur ont été érigés au Turkménistan auprès desquels la population se rendait en pèlerinage, Alexandre Bennigsen, «Unrest in the World of Soviet Islam», *Third World Quarterly*, vol. 10, n° 2, avr. 1998, p. 777.

croyances (résurgence de motifs religieux, superstition, réinvestissement de la force des esprits supérieurs et des puissances de l'au-delà), ce qui contre les efforts de propagande faits dans les années 1930. Il n'en reste pas moins qu'entre les deux périodes certaines accroches se maintiennent, comme le recours aux folklores (danses, chants, musiques traditionnelles, épopées). C'est également dans le courant de la guerre que se construisent au cinéma ou en littérature les grands héros nationaux (Tamerlan, Hojja Nasreddin, Avicenne, etc.), et qu'a cours une revalorisation des patrimoines culturels⁶⁸, porteurs d'un nationalisme culturel toléré et encouragé, tout en s'affranchissant des risques du nationalisme politique. La guerre rouvre alors l'espace de parole et de négociation de la périphérie ouzbèke qui avait été réduit à néant avec les purges de 1937-1938. Quant à la mythification du second conflit mondial, plus tardive puisqu'il s'agit des années 1960, elle offrira enfin une image de la patrie soviétique soudée de façon particulièrement effective et fédératrice, et se fera dans un contexte de détente et d'«âge d'or» soviétique, du cinéma notamment.

Bibliographie

- AKBAROV Hamidullah, « Davr fozhiiasini keltirgan tufon » [La tempête qui apporta la tragédie], *Toshkent Oqshomi*, 13 avr. 1992, p. 3.
- BALMAS NEARY Rebecca, « Mothering Socialist Society: The Wife-Activists' Movement and the Soviet Culture of Daily Life, 1934-41 », *Russian Review*, vol. 58, n° 3, 1999, p. 396-412.
- BENALI Abdelkader, *Le Cinéma colonial du Maghreb*, Paris, Cerf, 1998.
- BENNIGSEN Alexandre, « Unrest in the World of Soviet Islam », *Third World Quarterly*, vol. 10, n° 2, avr. 1998, p. 770-786.
- « Soviet Minority Nationalism in Historical Perspective », in Robert Conquest (éd.), *The Last Empire, Nationality and the Soviet Future*, Stanford, Hoover Institution Press, 1986, p. 142-147.

68. Sur cette question voir, entre autres, Alexandre Bennigsen, « Soviet Minority Nationalism in Historical Perspective », in Robert Conquest (éd.), *The Last Empire, Nationality and the Soviet Future*, Stanford, Hoover Institution Press, 1986, p. 142-147. Sur l'orientalisme scientifique, voir Stéphane A. Dudoignon, « Un orientalisme "progressiste" et ses effets colatéraux. Les Suds de l'URSS après Staline », in François Pouillon et Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, IISMM, 2011, p. 267-284.

- « Bosmachi gitlerchilar koalitsiiasining emirilishi », *Qizil Uzbekistan*, 22 déc. 1943.
- BUCKLEY Mary, « The Untold Story of Obshchestvennitsa in the 1930s », *Europe-Asia Studies*, vol. 48, n° 4, 1996, p. 569-586.
- BYRNES Robert, « Creating the Soviet Historical Profession », *Slavic Review*, vol. 50, n° 2, 1991, p. 297-308.
- CARLISLE Donald S., « Modernization, Generations, and the Uzbek Soviet Intelligentsia », in Paul Cocks, Robert V. Daniels, Nancy Whittier Neer (éd.), *The Dynamics of Soviet Politics*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 239-264.
- « The Uzbek Power Elite: Politburo and Secretariat (1938-1983) », *Central Asian Survey*, vol. 5, n° 3-4, 1986, p. 91-132.
- CARMACK Roberto, « History and Hero-Making: Patriotic Narratives and the Sovietization of Kazakh Front-Line Propaganda, 1941-1945 », *Central Asian Survey*, vol. 33, n° 1, 2014, p. 95-112.
- « "And they Fought For their Socialist Motherland": The Creation of the Multiethnic Red Army (1941-1945) », in *Otan Tarikhy* [Histoire nationale], Kazakhstan, 2013, p. 35-45.
- CRITCHLOW James, « Vatan and the Concept of "Homeland" in the Muslim Soviet Republic », in Gilles Veinstein, Enders Wimbush, Chantal Lemercier (dir.), *Passé turco-tatar, présent soviétique : études offertes à Alexandre Bennigsen*, Paris, EHESS, 1986, p. 481-488.
- DAVIES Sarah, *Popular Opinion Stalin's Russia: Terror, Propaganda and Dissent*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1997.
- DRIEU Cloé, *Fictions nationales : cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Paris, Karthala, coll. « Meydan », 2013.
- DUDOIGNON Stéphane A., « Un orientalisme "progressiste" et ses effets colatéraux. Les Suds de l'URSS après Staline », in François Pouillon et Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, IISMM, 2011, p. 267-284.
- FOMIN V. (éd.), *Kino na voine: dokumenty i svidetel'stva* [Le cinéma à la guerre: documents et témoignages], 2005.
- GERMANOV Valerii, « Expansion of the Marxist Historiographic Mentality in Central Asia, or Specialities of International "Witch-Hunt" in the 1930s », *Izhtimoi Fikr-Obshchestvennoe Mnenie*, n° 1, 1998, p. 54-63.
- GROMOVA N., *Vse chuzhoe gladiat okno* [Tous regardent par la fenêtre de l'autre], Moscou, Kollektzia « Sovershenno sekretno », 2002.

- IARMATOV Kamil, *Vozvrashchenie* [Retour], Tachkent, Ghafur Guliam, 1987.
- IUSUPOV Iu., *Velikaia otechestvennaia voina sovietskogo naroda i nashi zadachi* [La Grande Guerre Patriotique du peuple soviétique et nos devoirs], Tachkent, Gos. Izd. UzSSR, 1941.
- IUTKEVICH S. (éd.), *Kinoslavar' v dvukh tomakh* [Dictionnaire du cinéma en deux tomes], Moscou, Sovetskaia Entsiklopediia, 1970.
- KETTERING Karen, «“Even More Cosy and Comfortable”: Stalinism and the Soviet Domestic Interior (1928-1938)», *Journal of Design History*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 119-135.
- KHERSONSKII Kh., «Asal'», *Iskusstvo Kino*, n° 6, 1940, p. 47-50.
- KIRSCHENBAUM Lisa A., «“Our Cities, Our Hearths, Our Families”: Local Loyalties and Private Life in Soviet World War II Propaganda», *Slavic Review*, vol. 59, n° 4, 2000, p. 825-847.
- LAURENT Natasha, *L'Œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Éditions Privat, 2000.
- LEWIN Moshe, *Le Siècle soviétique*, Paris, Fayard, 2003.
- *La Formation du système soviétique*, Paris, Gallimard, 1987.
- LIEBERMAN Sanford R., «The Evacuation of the Industry in the Soviet Union during World War II», *Soviet Studies*, vol. 15, n° 1, 1983, p. 90-102.
- MANLEY Rebecca, *To the Tashkent Station: Evacuation and Survival in the Soviet Union at War*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2009.
- MARIE Jean-Jacques, *Les Peuples déportés d'Union soviétique*, Bruxelles, Complexe, 1995.
- MARTIN Terry, «Modernization or Neo-Traditionalism: Ascribed Nationality and Soviet Primordialism», in Sheila Fitzpatrick (éd.), *Stalinism: New Directions, Rewriting Histories*, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 348-369.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.
- POHL Otto J., *Ethnic Cleansings in the URSS (1937-1949)*, Westport, Londres, Greenwood Press, 1999.
- POZNER Valérie, «Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale: nouvelles sources, nouvelles approches», in Jean-Pierre Bertin-Maghit (éd.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Monts, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 421-443.

- «Le “réalisme socialiste” et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique», *Théorème*, vol. 8, 2005, p. 11-18.
- «Les actualités soviétiques de la Seconde Guerre mondiale», in Natasha Laurent (dir.), *Le Cinéma «stalinien», questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p. 123-141.
- ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- RO'Y Yaccov, *Islam in the Soviet Union, From the Second World War to Gorbachev*, Londres, Hurst & Company, 2000.
- RYWKIN Michael, *Moscow's Muslim Challenge*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 1990.
- SALYS Rymgaïla, *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters*, Bristol, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- SAVITSKII G., *Tashkent, Voina, Kino* [Tachkent, la guerre, le cinéma], Tachkent, Esh Gvardiia, 1983.
- SIMONOV N. S., «“Strengthen the Defence of the Land of Soviets”: The 1927 “War Alarm” and Its Consequences», *Europe-Asia Studies*, vol. 48, n° 8, 1996, p. 1355-1364.
- SINITSYN Fedor L., *Za russkii narod!: natsional'nyi vopros v Velikoi Otechestvennoi voine* [Pour le peuple russe!: la question nationale pendant la Grande Guerre Patriotique], Moscou, Eksmo, 2010.
- STARKE Tricia, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008.
- STRONSKI Paul, *Forging a Soviet City: Tashkent (1937-1966)*, Stanford University, PhD, 2003.
- *Tashkent: Forging a Soviet City (1930-1966)*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2010.
- TASAR Eren, *Soviet and Muslim: The Institutionalization of Islam in Central Asia (1943-1991)*, Harvard University, PhD, 2010.
- «Islamically Informed Soviet Patriotism in Postwar Kyrgyzstan», *Cahiers du monde russe*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 387-404.
- TURGAN-BARANOVSKII M., «Asal', Novyi fil'm uzbekskoi kinematografii» [Assal, nouveau film ouzbek], *Sovetskii Kino Ekran*, août 1940, p. 5.
- VICHNEVSKII Anatolii, *La Faucille et le rouble: la modernisation conservatrice en U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 2000.

VOLKOV Vadim, «The Concept of *Kul'turnost'*, note on the Stalinist Civilizing Process», in Sheila Fitzpatrick (éd.), *Stalinism: New Directions, Rewriting Histories*, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 210-230.

VOSKOBOINIKOV E. A., *Uzbekskii narod v gody Velikoi Otchestvennoi voiny* [Le peuple ouzbek durant la Grande Guerre Patriotique], Tashkent, Gos. Izd. UzSSR, 1947.

YOUNGBLOOD Denise, *Russian War Films: On the Cinema Front (1914-2005)*, Lawrence, University Press of Kansas, 2007.

Filmographie

Assal, Studio cinématographique de Tachkent, Ouzbékistan, 1940, 95'

Réalisateur : Mikhail EGOROV, B. KAZACHKOV

Scénariste : Kamil' IASHEN

Chef-opérateur : Nikolai VLASOV

Décoration : Varsham EREMIAN

Interprètes : R. PIRMUKHAMEDOV (le jardinier Hassan), Liutfi KHANUM SARYMSAKOVA (sa femme), Shukur BURKHANOV (Rustam), Halima NASSYROVA (Assal), Elena PAVLOVA (Natasha Abrikossova), M. DUBIANSKII (Vlassov), Assat ISMATOV (Rizaev), Mukaram TURGUNBAEVA (amie d'Assal), Z. KHIDOIATOVA (secrétaire du parti communiste), A. SHUBALOVA (Nikanorovna)

Ciné-concert pour la patrie (en russe : *Podarok rodiny*, en ouzbek : *Vatan uchun film konsert*), Studio cinématographique de Tachkent, Ouzbékistan, juillet 1941, 20'

Réalisateur : K. IARMATOV

Scénariste : S. MUKHAMEDOV

Chef-opérateur : A. BULINSKII

Interprètes : Sh. RAKHIMOVA, Halima NASSYROVA, S. ESHONTURAEVA, Tamara KHANUM, Zh. SULTONOV, M. UZOQOV

Les auteurs

Chahryar ADLE est directeur de recherche émérite au CNRS et président du Comité scientifique international pour la publication de *History of the Civilizations of Central Asia* (6 volumes parus, UNESCO). Il est archéologue et spécialiste de l'histoire de l'image dans le monde irano-turc. Parmi ses publications se trouvent de nombreux écrits sur l'image dont, entre autres, «Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale», *Le Monde iranien et l'Islam : sociétés et culture*, vol. III, 1975, p. 81-105 ; *Écriture de l'Union, reflets du temps des troubles. Œuvres picturales (1083-1124/1673-1712) de Hâji Mohammad*, Paris, Librairie de Nobeles, 1980 ; «Autopsia, in Absentia. Sur la date de l'introduction et de la constitution de l'Album de Bahrâm Mirzâ par Dust-Mohammad en 951/ 1544», *Studia Iranica*, vol. XIX, n° 2, 1990, p. 219- 256 ; «Les artistes nommés Dust-Mohammad au XVI^e siècle», *Studia Iranica*, vol. XXII, n° 2, 1993, p. 219-296 ; «New data on the dawn of Mughal Painting and Calligraphy», in M. Alam, F. 'Nalini' Delvoye et M. Gaborieau (éd.), *Making of Indo-Persian Culture, Indian and French Studies*, p. 167- 222, New Delhi, 2000 ; «Acquaintance with Cinema and the First Steps of Filming and Filmmaking in Iran, 1899 to ca. 1907 AD/1277 to ca. 1285 Ash», *Tavvos, Iranian Art Quarterly*, n° 5-6, aut. 2000-hiv. 2001, p. 180-215 (texte anglais) et, avec Y. Zokâ, «Notes et documents sur la photographie iranienne et son histoire, I. Les premiers daguerréotypistes, ca. 1844-54/1260-70», *Studia Iranica*, vol. XII, n° 1, 1983, p. 249-280. Il a par ailleurs dirigé l'ouvrage collectif *Art et société dans le monde iranien* (Paris) en 1982 et a codirigé les volumes 4 et 5 de *History of Civilizations of Central Asia* publiés par l'Unesco respectivement en 2005 et 2008.

Kaveh ASKARI enseigne la théorie du film à l'Université de Western Washington. Il a obtenu son doctorat intitulé *Moving Pictures before Motion Pictures* à l'Université de Chicago en 2005, dont est tiré en partie son ouvrage à paraître en 2015 *Making Movies into Art: Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood* (British