

Le cinéma muet en Ouzbékistan

Pendant les premières années de l'Union soviétique, le cinéma était considéré comme un outil multinational, une forme d'art de masse destinée à renforcer les changements sociétaux et à aider l'idéologie bolchevique à façonner non seulement le « nouvel individu », mais également les identités culturelles et nationales des citoyens de cette vaste nation multiethnique. Dans les républiques soviétiques, le développement de la cinématographie au milieu des années 1920 dépendait de l'état de l'économie, des caractéristiques de la culture nationale et de la capacité du public à s'adapter au média. Les dirigeants de la République soviétique populaire de Boukhara (Buxoro Xalq Sho'ro Jumhuriyati, créée après la chute de l'émirat de Boukhara le 2 septembre 1920) ont ainsi adopté en 1924 une résolution visant à créer leur propre production cinématographique. Ils ont ensuite approché les organisations cinématographiques russes dans le but de leur proposer une coopération commerciale.

Le premier pas dans l'établissement de relations pratiques avec le studio Sevzapkino, basé à Leningrad, a été fait en février 1924 par l'ambassadeur de la République de Boukhara en Russie, Abdurakhim Yusuf-zade. Après avoir visionné plusieurs films du studio, Yusuf-zade a exprimé le désir d'organiser des projections à Boukhara. Le 12 avril 1924, le gouvernement de la République signe donc un contrat avec Sevzapkino, créant ainsi la première entreprise de production cinématographique de toute l'Asie centrale – le partenariat Russie-Boukhara Bukhkino. Les autorités de Boukhara plaçaient de grands espoirs dans ce premier cinéma musulman national, situé en dehors du monde arabe, et avaient pour ambition d'exporter ses films dans des pays tels que la Turquie, l'Iran et l'Égypte. La même année a lieu le tournage de son premier long métrage, Le Minaret de la mort (Ajal Minorasi / Минарет смерти), un film d'action et d'aventure avec d'interminables poursuites, des enlèvements et des beautés de harem décorativement allongées autour de piscines royales. Les critiques soviétiques ont détesté le film, le jugeant trop frivole pour une période aussi tumultueuse, mais il a connu un certain succès à l'étranger.

Les activités de Bukhkino sont néanmoins de courte durée : en 1925, après avoir produit un seul long métrage et cinq documentaires, la société cesse d'exister lorsque la République soviétique populaire de Boukhara (BPSR) est abolie et que son territoire est intégré à la nouvelle République socialiste soviétique d'Ouzbékistan. En mars 1925, le collège du commissariat du peuple à l'éducation approuve la création de l'entreprise cinématographique d'État ouzbèke Uzbekgoskino, chargée de produire des films artistiques d'intérêt national et de mettre en place un service de distribution. La production cinématographique locale était principalement considérée comme un outil au service de l'idéologie soviétique ; la même année, le studio Sharq Yulduzi (« Étoile de l'Orient ») a ouvert à Tachkent dans la madrasa Ishankuli, subissant plusieurs changements de nom jusqu'en 1958, date à laquelle il a été baptisé Uzbekfilm.

L'un des problèmes les plus importants des débuts du cinéma ouzbek était le manque de personnel. L'expérience pratique exigeait que ces derniers soient formés directement « sur le terrain ». Ainsi, Nabi Ganiev a passé deux ans à Moscou pour étudier aux Vkhutemas (Studios supérieurs d'art et de technique) avant de retourner à Tachkent en 1925. Une fois sur place, il a organisé des ateliers d'écriture de scénario et d'interprétation au studio de cinéma Sharq Yulduzi. En outre, des réalisateurs et des directeurs de la photographie russes et ukrainiens, dont Oleg Frelikh, Nikolai Klado et Fridrikh Verigo-Darovskii, ont contribué à la formation de collègues ouzbeks tels que Malik Qayumov. Au début des années 1930, un petit groupe de scénaristes, de réalisateurs et d'acteurs ouzbeks sont ainsi devenus capables de créer des films nationaux de manière indépendante.

Deux tendances se dégagent immédiatement dans le travail du studio : l'exotisme oriental et l'insurrection, plus précisément la lutte contre les vestiges de l'ancien ordre. Les films exotiques ont fait l'objet de vives critiques mais sont restés constamment populaires auprès du public. Ils ont été réalisés en grande partie par des réalisateurs « commerciaux » expérimentés ayant une expérience prérévolutionnaire, tels qu'Oleg Frelikh (Le chariot / Soyabon Arava / Крытый фургон, 1928 ; Le lépreux / Мохов Qiz / Прокажённая, 1928 ; La fille du saint / Avliyo Qizi / Дочь

святого, 1931) et Czeslaw Sabinski (Le dernier Bek / So'ngi Bek / Последний бек, 1930). Quant aux films d'insurrection, dont La femme musulmane / Musulmon Qizi / Мусульманка (Dimitri Bassaligo, 1925) et Le voile / Chachvon / Чадра (Mikhail Averbakh, 1927), ils portent encore souvent des traces d'exotisme oriental, mais véhiculent également des messages sociaux approuvés par les Soviétiques, tels que l'émancipation des femmes, la libération des préjugés religieux, et, plus tard, des appels à l'industrialisation et à la collectivisation.

De nombreux réalisateurs travaillant en Ouzbékistan à la fin de l'ère du muet ont cherché à concilier une approche innovante – angles vifs, mise en scène profonde, montage inventif, éclairage efficace – avec une structure sémantique claire qui serait compréhensible pour un large public. On suppose que certains cinéastes ont été influencés par l'expressionnisme allemand et le cinéma d'avant-garde français ; Nikolai Klado, par exemple, aurait été exposé à ces mouvements, qu'il a ensuite incorporés dans des films tels que L'Américain de Bagdad (Bog'doddan Amerika Navi / Американка из Багдада, 1930) et Le puits de la mort (O'lim qudug'i / Колодец смерти, 1934), qui présentent tous deux des personnages excentriques et des croquis amusants de la réalité ethno-soviétique.

Le cinéma ouzbek de l'époque s'exprimait dans un autre genre : les publicités parlaient de « drame psychologique » ou simplement de « drame cinématographique ». En réalité, si l'on emploie la terminologie généralement admise, il s'agissait de mélodrames sociaux – des films dont l'intrigue contemporaine « s'inspire de la vie ». Dans ce domaine, une esthétique propre au cinéma national était en train de se former. L'idéologie soviétique dominante, les stéréotypes bien ancrés, les tendances sociopolitiques et les modèles représentatifs du comportement féminin se reflètent dans tous les films de la période considérée – même les titres parlent d'eux-mêmes. Les intrigues de nombreux films muets – Le minaret de la mort (Minaret Smerty / Минарет смерти, 1925), La deuxième femme (Ikkinchi Xotin / Вторая жена, 1927), Le voile (Chachvon / Чадра, 1927), Le lépreux (Moxov Qiz / Прокаженная, 1928), La fille du saint (Eshon Qizi, Avliyo Qizi / Дочь Святого, 1930), Son droit (Uning Huquqi / Её право, 1931) – tournent principalement autour de destins féminins. Les idéologues du pouvoir soviétique, bien au fait de l'influence du cinéma sur la société, se sont tournés vers l'industrie cinématographique comme outil efficace pour construire une nouvelle « mythologie du genre ». Le principe fondamental de cette mythologie était l'opposition binaire entre la « femme opprimée » et la « nouvelle femme soviétique ». Si la première était faible et soumise, dépendante de dogmes et de traditions religieuses séculaires, la seconde était autosuffisante et indépendante, se réalisant grâce au triomphe de la révolution et au progrès social.

Il est important de noter ici qu'il y a un siècle, les femmes d'Ouzbékistan n'apparaissaient guère dans les lieux publics ; quand elles le faisaient, elles portaient une paranja (une longue robe avec de fausses manches qui couvrait tout le corps ; le visage était généralement couvert par un chachvon – un filet de crin de cheval dense qui pouvait être relevé et abaissé). Ce n'est que dans les années 1920, après l'établissement du pouvoir soviétique dans toute l'Asie centrale, qu'une campagne connue sous le nom de « Hujum » (« attaque » en arabe) a commencé – pour obtenir le retrait de la paranja. Pour ces raisons, les rôles des femmes « orientales » dans les films ont d'abord été interprétés par des actrices russes. Peu à peu, les femmes ouzbèkes qui avaient décidé de ne plus porter de paranja ont commencé à apparaître dans les films à visage découvert. À l'époque, il s'agissait d'une démarche courageuse, car ces femmes risquaient leur vie et se heurtaient à une forte résistance à la politique d'émancipation. Il est donc indéniable que le cinéma a joué un rôle de premier plan dans l'évolution du statut des femmes dans la société.

– Nigora Karimova

LA FILLE DU SAINT (ESHON QIZI) (UZ) / AVLIYO QIZI (UZ) / ДОЧЬ СВЯТОГО (DOCH SVIATOGO) (RU) / [La figlia del Santo / The Daughter of the Saint; La fidanzata dell'Ishan/The Ishan's Fiancée] (USSR - Uzbek SSR, 1931)

regia/dir: Oleg Frelikh. scen: Mikhail Ruderman. photog: Aleksandr Gintzburg. asst. dir: Suleiman Khodzhaev. cast: Rustam Tura- Khodzhaev (*Tursun*), Liudfi [Militsa] Dzhhalilova (*Oinisa, sua figlia/Tursun's daughter*), Inoiat Mir-Iusupov (*Salakh, il figlio adottivo/ Tursun's adopted son*), Zulfia Shakirova (*Khakima, la moglie/Tursun's wife*), Rakhmat Akhmedov (*the mullah*), Suleiman Khodzhaev (*Ishan Abdu Nabi*). prod: Uzbekgoskino. uscita/rel: 24.02.1931. copia/copy: DCP, 67' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1800 m., 22 fps); did./titles: RUS/UZB). fonte/source: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Deux ans après avoir réalisé Le lépreux, Oleg Frelikh réalise La Fille du saint, également connu en anglais sous le titre The Ishan's Fiancée (La fiancée de l'Ishan). Une fois de plus, le récit (cette fois écrit par l'auteur russe Mikhail Ruderman) appelle à la libération des femmes de la superstition et de l'esclavage religieux et idéologique. Tursun est un murīd (disciple) de l'ishan local Abdu Nabi (ishan est un titre honorifique porté par le chef des communautés musulmanes soufies d'Asie centrale). Pour les fidèles superstitieux, Abdu Nabi est considéré comme un avliyo, un saint, et Tursun croit que les prières de l'ishan porteront leurs fruits et mettront fin à la stérilité que lui et sa femme Khakima considèrent comme une malédiction. Lorsque le chachvon (voile intégral) de Khakima tombe accidentellement, Abdu Nabi utilise ce prétexte pour purifier la jeune femme des mauvais esprits ; profitant de son impuissance, il la viole. Khakima cache l'attaque à son mari et donne bientôt naissance à une fille, Oinisa.

Des années plus tard, alors qu'il rend visite à ses murīds, Abdu Nabi aperçoit une jeune fille au bord de la rivière. Il ignore qu'il s'agit d'Oinisa, sa propre fille. Frappé par sa beauté, l'ishan informe Tursun qu'il la souhaite la prendre pour épouse. Pour empêcher cette union incestueuse, Khakima aide sa fille à s'échapper vers la ville, où la jeune fille entre dans une usine textile. Furieux d'avoir été contrarié dans ses désirs, Abdu Nabi incite Tursun à tuer sa femme rebelle pour avoir condamné Oinisa à un « chemin de péché ». Khakima s'enfuit dans les rues lorsqu'elle se rend compte des intentions meurtrières de son mari, avouant à tous que l'ishan était son violeur. Tursun apprend ainsi la vérité choquante sur la naissance de sa fille. À l'époque, pour la plupart des communautés musulmanes traditionnelles d'Asie centrale, les ishans étaient encore considérés comme des chefs spirituels dont la parole était loi, ce qui faisaient d'eux des cibles évidentes pour l'État soviétique, qui considérait le clergé comme la partie la plus idéologiquement nocive de la société. La Fille du saint, avec ses scènes saisissantes tournées dans le complexe Shah-i-Zinda de Samarcande, place fermement ces chefs religieux dans sa ligne de mire, et a été imaginé pour libérer les gens des préjugés religieux et susciter la colère et la méfiance au sein de la population.

– Nigora Karimova