

## **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 / Moxov 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 SECONDE ÉPOUSE (IKKINCHI XOTIN) (UZ) / ВТОРАЯ ЖЕНА (VTOAIA ZHENA) (RU)**

[La seconda moglie / The Second Wife] / **ДВЕ ЖЕНЫ (DVE ZHENY) (RU)** [Due mogli / Two Wives] (USSR - Uzbek SSR, 1927)

regia/dir: Mikhail Doronin. scen: Lolakhan Saifullina, Valentina Sobberei, dal racconto di/from the story by Lolakhan Saifullina. photog: Vladimir Dobrzhanskii. scg/des: Boris Chelli. asst. dir: A. Dombrovskii. asst. photog: Boris Makaseev. cons: Nabi Ganiev. cast: Maria Griniova (*Khadycha, la prima moglie/the first wife*), Ra Messerer (*Adoliat*), Grigol Chechelashvili (*Tadzhibai*), Mikhail Doronin (*Sadiqbai*), S. Mukhomedzhanova (*Kumry*), Nabi Ganiev (*Umar*), K. Musakhodzhiiev (*Aloiar*), Zhenia Voinova (*Saodat*), Uktamkhon Mirzabaeva (*suocera/mother-in-law*), Zuhra Iuldashbaeva (*Khallia, una vicina / a neighbour*), Shakhida Magzumova (*danzatrice/dancer*), Ivan Khudoleev. prod: Uzbekgoskino. uscita/rel: 17.04.1927. copia/copy: DCP, 50' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1925 m., 22 fps); did./titles: RUS (ricreate/recreated 1950s). fonte/source: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

*La Seconde épouse est basé sur une histoire de la célèbre écrivaine Lolakhon Saifullina (1901-1987), née Lidiya Osipovna Sivitskaya, une ressortissante polonaise qui a pris le nom ouzbek de Lolakhon après avoir épousé un musulman et s'être convertie à l'islam. Connue pour ses recueils de poèmes et de récits, elle a également travaillé au studio Sharq Yulduzi (la maison d'Uzbekgoskino) entre 1925 et 1928, et a écrit des scénarios qui se distinguaient par leur sensibilité aux problèmes des femmes ouzbèkes. Valentina Sobberey (1891-1978), sa coscénariste pour La Seconde épouse, a quant à elle commencé à travailler à Sharq Yulduzi en tant que conseillère juridique.*

*Les thèmes abordés ici s'attardent sur les maux du mariage précoce et de la polygamie, qui restaient des pratiques courantes en Asie centrale malgré les campagnes soviétiques visant à les éradiquer. Le réalisateur Mikhail Doronin (1880-1935), cinéaste depuis 1915, a évité le regard « orientaliste » de nombreux autres réalisateurs abordant des thèmes « orientaux », rejetant l'exotisme dans sa description de la vie quotidienne. Riche en détails, le film se distingue par une construction saisissante de plans dans lesquels on sent une recherche constante des angles les plus expressifs. La façon dont le caméraman Vladimir Dobrzhanskii a utilisé la lumière est particulièrement remarquable, comme lorsqu'une grappe de raisin, pénétrée par les rayons du soleil, devient presque transparente et est ensuite cueillie par l'héroïne Adoliat (son nom sonne comme le mot ouzbek pour « justice »). Alors qu'un sourire se dessine sur son visage frappé par le soleil, la caméra fait un panoramique pour révéler que tout le paysage est rempli de lumière et de beauté. Cependant, le bonheur de la jeune fille est de courte durée.*

*La jeune Adoliat est en effet donnée en mariage au marchand Tadzhibai en tant que seconde épouse, mais sa première femme, Khadycha, stérile, fait tout pour transformer la vie de la nouvelle venue en un véritable enfer. Adoliat, plus jeune et issue d'une famille pauvre, se voit ainsi chargée de toutes les tâches ménagères, même après avoir donné naissance à une fille, Saodat (le mot ouzbek pour « bonheur »). Un jour, alors que Tadzhibai est absent, son frère pédophile Sadiqbai (interprété par le réalisateur) lui dérobe de l'argent ; Adoliat est accusée et s'enfuit chez ses parents. Mais Tadzhibai ramène sa femme rebelle à la maison, où il la sépare de Saodat et l'enferme dans la cave. Un feu de cheminée envahit l'endroit et Adoliat meurt dans les flammes.*

*Parallèlement à cette histoire tragique, une intrigue secondaire met en scène Kumry et Umar, représentants de la nouvelle jeunesse soviétique. Cette opposition « soviétique = bon » et « traditionnel = mauvais » est reprise dans presque tous les films de l'époque, et s'exprime souvent par la juxtaposition d'une femme ouzbèke malheureuse, opprimée par son mari et les*

*traditions, et, par contraste, d'une femme soviétique heureuse et émancipée. Cette dernière est éduquée et indépendante financièrement, passant son temps libre à visiter des musées et des clubs et à arborer des vêtements et des coiffures modernes. La fin de chaque film dépend du « choix idéologiquement correct » de l'héroïne. Ainsi, La femme musulmane (Musulmanka / Мусульманка, 1925) et Les chacals de Ravat (Shakaly Ravata / Шакалы Равата, 1927) se terminent bien parce que, dans chacun d'eux, une femme soumise se tourne vers ses camarades soviétiques et se voit sauvée de l'oppression de son mari, alors que la passive Adoliat meurt malgré les tentatives de son camarade soviétique pour la sauver. La propagande ne pourrait être plus claire.*

*Adoliat est interprétée par Raisa Messerer (Rakhil Mikhailovna Messerer-Plisetskaya, connue sous le nom de Ra Messerer), mère de la célèbre ballerine Maya Plisetskaya et membre de la compagnie du studio Sharq Yulduzi entre 1925 et 1927. (Après la « purge » de son mari Mikhail Plisetski par Staline en janvier 1938, elle est arrêtée en mars en tant qu'épouse d'un « ennemi du peuple » ; quand elle est libérée en 1941, sa carrière est terminée, bien qu'elle ait vécu jusqu'en 1993). L'actrice joue son rôle avec une extrême réserve, ne laissant que ses yeux traduire sa douleur. La meilleure scène du film se déroule lorsque Tadzhibai reprend Adoliat, comme la charia lui en donne le droit ; alors qu'il fait avancer son cheval, Adoliat court devant avec son enfant, sa burqa emmêlée, trébuchant de fatigue. Les larmes coulent sur son visage en sueur, mais une beauté indescriptible les entoure : le soleil éclatant, les pentes des montagnes couvertes d'un tapis de verdure, le ruban brillant de la rivière qui scintille. Tout fait contraste avec la cruauté humaine.*

*Les rôles féminins dans le cinéma ouzbek étaient confiés à des actrices russes et tatares, mais La Seconde épouse marque la toute première apparition d'actrices ouzbèkes (Uktamkhon Mirzabaeva et Zuhra Iuldashbaeva, chanteuses folkloriques populaires à l'époque). « Plus de 300 Ouzbeks et femmes ouzbeks ont participé au tournage des scènes de foules », rapporte le Pravda Vostoka (11/01/1927). « Beaucoup sont venus en espérant qu'on leur donnerait du travail ; après beaucoup de persuasion, les femmes ont enlevé leur chachvon [voile intégral], découvrant leur visage, mais lorsqu'elles ont appris qu'elles allaient être filmées, et que leur visage serait dévoilé devant des hommes inconnus, elles se sont tout simplement enfuies ! » Les femmes ouzbèkes portaient encore la burqa à cette époque, et apparaître non voilées dans les lieux publics, en particulier sur scène ou à l'écran, pouvait littéralement être une condamnation à mort, comme ce fut le cas pour Nurkhon Iuldasheva et Tursuna Saidazimova, de jeunes artistes de théâtre qui moururent des mains de leurs proches après avoir été reconnues sur scène à la fin des années 1920.*

*« Que peut attendre le spectateur de ce nouveau film du cinéma ouzbek ? » demandait le Qizil Uzbekiston (20/06/1927). « Il ne sera pas captivé, car l'intrigue est primitive, trop familière, et, à la fin, s'estompe. Mais la photographie claire du caméraman V. Dobrzhanskii a réussi à capturer des fragments authentiques de la vie quotidienne qui feront certainement une grande impression. Le réalisateur Doronin, un nouvel homme pour l'Ouzbékistan, n'a pas pu pénétrer complètement dans la vie de l'Asie centrale, mais il ne fait aucun doute qu'il n'a pas déformé cette vie et qu'il a créé quelque chose de proche de l'authenticité. La Seconde épouse est un tableau pour l'Ouzbékistan. Ils le comprendront. Quant aux Européens, ils y trouveront sans doute un intérêt ethnographique. .... »*

– Nigora Karimova