

Le cinéma d'animation d'agit-prop et le monde enchanté de la modernité : projeter *Le Petit Samoyède* aux confins du Nord de l'URSS

Caroline DAMIENS
Inalco/CREE

En novembre 1929, dans le village koriak¹ de Paren au Kamtchatka, une ciné-expédition organise une projection de cinéma pour les autochtones qu'elle souhaite filmer par la suite². Dirigée par le réalisateur Alexandre Litvinov³, l'équipe de tournage⁴ est venue tourner quatre films ethnographiques et de fiction. En plus de ses divers appareils de prise de vue, elle a apporté un projecteur ambulant et

1. Les Koriaks constituent l'un des peuples autochtones minoritaires du Nord, à l'instar des Nénètses, Évenks, Mansis, Khantys cités dans cet article.

2. Je remercie chaleureusement Sébastien Roffat et Eva Toulouze pour leurs relectures critiques et leurs commentaires avisés.

3. Aleksandr Arkad'evič Litvinov (1898-1977). Il débute sa carrière cinématographique à Bakou en 1918. À la fin des années 1920, il connaît le succès avec des films d'expéditions ethnographiques tournés dans les périphéries du Nord de l'Union et consacrés aux peuples de l'Extrême-Orient russe. Il termine sa carrière aux studios de Novossibirsk puis de Sverdlovsk.

4. L'équipe est composée, pour la partie technique, du réalisateur Litvinov, de l'opérateur Pavel Meršin (1898-1942), de l'assistant Ivan Dorogov (?-?) et de l'assistant-opérateur Aleksandr Priezžev (?-?). Un certain nombre de guides et assistants autochtones participent au tournage : les Évènes Trifon (ou Kirik) Solodjakov et Stepan, les Koriaks Xačelevin et Pokan, les Kamtchadales Fëdor Gavorin et son fils Aleksej, et un certain Avkun à la nationalité non spécifiée.

trois films à diffuser dans un but d'éducation politique. Parmi ces bandes, on trouve le dessin animé *Le Petit Samoyède* [*Samoedskij mal'čik*] (1928)⁵.

En effet, à la fin des années 1920 en Union soviétique, le film d'animation remplit une fonction d'agitation-propagande (agit-prop), tout comme d'autres genres cinématographiques. Adhérant au mouvement soviétique pour le fait cinématographique, l'animation refuse l'illusion du « magique » et ce que les animateurs nomment alors le « ciné-truc ». Cependant, dans ses usages, le film d'animation, à l'instar du dispositif cinématographique tout entier, est aussi utilisé pour son pouvoir d'émerveillement. La technologie, dont le cinéma est l'une des manifestations, est envisagée comme un instrument privilégié de la modernisation et de la lutte contre les croyances du passé que le régime souhaite voir disparaître. Cet article entend toutefois démontrer que la dimension magique du cinéma rattrape les « soviétisateurs », notamment en contexte sibérien, où le cinéma est appelé à remplacer la séance chamanique, vue par les administrateurs comme un spectacle à concurrencer.

Prenant comme cas d'étude la projection du film *Le Petit Samoyède* à un public autochtone, le présent travail replace le cinéma d'animation traitant des peuples du Nord dans son contexte de diffusion à l'aide de divers documents d'archives (presse, édition, documents de production), afin d'interroger la dimension modernisatrice du cinéma, à la fois dans ses représentations et son dispositif. Le but sera de montrer que l'espace de la projection cinématographique incarne le lieu merveilleux de la soviétisation du pays.

L'animation soviétique comme cinéma d'agit-prop

Dans les années 1920, le cinéma d'animation est envisagé comme capable de mobiliser par l'image au même titre que d'autres films d'agit-prop. La pensée révolutionnaire russe établit une distinction entre la propagande (présenter beaucoup d'idées à un petit nombre de personnes) et l'agitation (présenter une seule idée aux masses). Cependant le cinéma est vite vu par les autorités bolcheviques comme réunissant ces deux qualités⁶. La mission d'agitation-propagande attribuée au dessin animé, à laquelle il ne se réduit néanmoins pas, n'est pas propre à l'Union soviétique ni à un régime particulier. L'animation, loin de se résumer à un genre en soi (puisqu'elle renvoie à un ensemble de techniques), a été utilisée à des

5. Le film est visible sur le DVD : *Animated Soviet Propaganda*, 2006, Jove Films.

6. ALBERA, 2008.

fins idéologiques dans plusieurs pays dès les débuts du cinéma⁷. Cependant, cette tendance particulière des débuts de l'animation soviétique reste peu étudiée. Les chercheurs se sont plutôt intéressés à des périodes plus tardives et, surtout, aux contes de fées animés et leur appel à la puissance de l'imaginaire hors de l'idéologie⁸. La dimension de propagande de l'animation soviétique a été surtout analysée pour les périodes de forte mobilisation (Grande Guerre patriotique – appellation soviétique de la Seconde Guerre mondiale –, guerre froide⁹).

Après les premières expériences (réussies) du cinéma russe en la matière dans les années 1910¹⁰, les débuts de l'animation soviétique s'effectuent au sein des actualités comme la *Kino-Pravda*¹¹. *Les Jouets soviétiques* [*Sovetskie igruški*] (1924), l'un des premiers films d'animation soviétique signé du théoricien et praticien du cinéma de non-fiction Dziga Vertov¹², témoigne de la filiation du genre avec les bandes d'actualités et d'agitation politique. Le cinéma d'animation soviétique des premières années est alors considéré comme la version cinématographique de l'affiche et de la caricature politique¹³. L'esthétique épurée ou géométrique rappelle le mouvement constructiviste et la volonté de mécanisation de la société soviétique, tandis que le public visé ne se restreint pas aux enfants¹⁴. Plusieurs films sont tournés au sein de l'Atelier expérimental d'animation fondé en 1924. Citons *Révolution interplanétaire* [*Mežplanetnaja revoljucija*] (1924), où un soldat de l'Armée rouge mène une insurrection prolétarienne sur Mars, ou *La Chine en flammes* [*Kitaj v ogne*] (1925), à propos de l'exploitation des paysans chinois par la bourgeoisie capitaliste.

Bien que *Le Petit Samoyède* soit l'un des premiers à être conçu en tant que dessin animé pour enfants, il ne renonce pas pour autant à sa mission d'éducation politique. La fonction idéologique du cinéma pour la jeunesse est en effet débattue au cours de la conférence pansoviétique sur le cinéma de mars 1928¹⁵. Les dessins

7. ROFFAT, 2005, p. 15-18.

8. L'ouvrage de Laura Pontieri fait exception en consacrant un chapitre aux débuts de l'animation sous le signe de la propagande. PONTIERI, 2012.

9. MAURICE, 2011 ; ROFFAT, 2014, p. 36-39.

10. Je pense ici plus particulièrement aux films de Ladislav Starewitch (1882-1965).

11. IVANOV-VANO, 1962, p. 9-11.

12. En collaboration avec Aleksandr Buškin et Ivan Beljakov.

13. GINZBURG, 1957, p. 76-77.

14. BEUMERS, 2008, p. 155.

15. Voir à ce propos un des premiers articles à prendre le problème à bras le corps du point de vue de l'animation : PTUŠKO, 1928, p. 4.

animés sont alors pensés comme entrant dans les champs fictionnel [*xudožestvennyj*], scientifique et culturel¹⁶ et revêtent une fonction éducative dans tous les domaines, de la lutte contre l'illettrisme à la diffusion du savoir scientifique, facilitée par sa forme supposée plus accessible aux masses¹⁷. Représentatif d'un genre non limité au public enfantin, c'est donc en toute logique que *Le Petit Samoyède* fait partie de la séance cinématographique d'éducation politique destinée aux autochtones du Kamtchatka¹⁸ où il est projeté aux côtés du film scientifique *La Chasse aux phoques*¹⁹ et de la non-fiction *La Journée internationale des femmes*²⁰. Le dessin animé, seule fiction et point d'orgue de la séance, est projeté en dernier.

Le Petit Samoyède est l'œuvre d'un groupe de pionniers de l'animation soviétique qui deviendront tous d'importantes figures : Nikolaï Khodataev (1892-1979) et sa sœur, Olga Khodataeva (1894-1968), avec l'aide des sœurs Brumberg, Valentina (1899-1975) et Zinaïda (1900-1983). Il est réalisé au sein de la troisième fabrique de Sovkino. Khodataev, qui supervise le film²¹, est également un auteur prolifique de textes techniques et théoriques sur l'animation²², révélant une ambition réflexive sur son art que l'on retrouvera dans le film. *Le Petit Samoyède* forme un jalon de l'histoire de l'animation soviétique : il est considéré unanimement

16. PTUŠKO, 1931, p. 11-12 ; BRUMBERG, 1931, p. 63.

17. KUZ'MA, 1925, p. 15.

18. La fonction éducative de l'animation des premières années soviétiques bat en brèche l'idée qu'on pourrait se faire, vu d'Occident, qu'on projette un film d'animation, ici majoritairement destiné aux enfants, à des peuples vus par l'idéologie soviétique comme vivant à un stade plus arriéré de civilisation, c'est-à-dire à une étape de « l'enfance de l'humanité ».

19. Selon toute vraisemblance, il s'agit de *Oxota na tjulenej (Novaja Zemlja)*, tourné en Nouvelle-Zemble, film non conservé, réalisateur et studio inconnus. Le film décrit une séance de chasse et de dépeçage de phoques. *Xudožestvennyj sovet po delam kino – GLAVPOLITPROSVET*, 1927, p. 64-65.

20. Il pourrait s'agir de *Ženskij meždunarodnyj den' v Moskve*, 1926, réalisateur et studio inconnus, un film sur le rôle des femmes dans la société qui les montre dans l'industrie cinématographique, ferroviaire, alimentaire, etc. et dans des réunions d'organisations féminines. Une copie est conservée aux Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie : RGAKFD n° 631.

21. Voir le générique original reproduit sur le certificat issu par le Comité du répertoire (Glavrepertkom) du 23 avril 1929 dans le dossier du film conservé aux Archives d'État du cinéma, le Gosfilmofond : GFF 1/3/1/34 (feuillet non numérotés).

22. Voir par exemple XODATAEV, 1925, p. 40 ; XODATAEV, 1928, p. 8-9 ; XODATAEV, 1932, p. 44-49 ; XODATAEV, 1934, p. 28-34 ; XODATAEV (avec I. Vano, A. Ptuško et S. Bugoslavskij), 1936.

en URSS comme l'une des premières réussites de cet art²³. Preuve de son succès, il est sonorisé en 1931²⁴, bénéficie d'une sortie à l'étranger et est encore à l'écran en 1938²⁵.

Un film d'animation pour le Nord

S'il constitue un apport important à l'histoire de l'animation soviétique en termes techniques et esthétiques, son intérêt vient également, d'une part, de son aspect de mobilisation par l'image et d'« éducation à la soviétisation » et, d'autre part, de sa dimension autoréflexive sur l'animation et le dispositif cinématographique. *Le Petit Samoyède* narre le combat contre les croyances religieuses – décrétées « arriérées » par le nouveau pouvoir – et pour l'éducation scolaire et rationnelle dans le contexte de l'empire multinational soviétique, situant son action dans la toundra. L'œuvre prend en effet pour objet les Nénètes (autrefois nommés Samoyèdes²⁶) et, par extension, les nationalités autochtones du Nord qui, selon les catégorisations de la politique nationale soviétique, se situent au bas d'une échelle de développement historique et sont supposées être modernisées par le nouveau régime²⁷. Pour affirmer et mettre en œuvre l'égalité des différentes nationalités de l'Union, l'URSS s'est dotée de politiques spécifiques²⁸. Le cinéma, un des instruments privilégiés

23. ASENIN, 1986, p. 43.

24. Ingénieurs du son : V. Semenov, N. Timorcev ; compositeur : L. Polovinkin. Certificat du Glavrepertkom, 3 octobre 1931. GFF 1/3/1/34.

25. Voir la liste de montage édité par le Glavrepertkom le 4 mars 1938. GFF 1/3/1/34.

26. Les ethnographes soviétiques recommanderont d'utiliser l'appellation « nénète », autonome de ce peuple autrefois nommé « samoyède », ce dernier terme étant jugé discriminatoire : il signifie en russe « qui se mange soi-même » et renvoie à une dimension anthropophagique. L'origine du mot est plus probablement le vocable saame *saam-edne*, signifiant « terre du peuple ». GOLOVNEV & OSHERENKO, 1999, p. 2.

27. Les peuples autochtones du Nord forment une catégorie spécifique en URSS, les « petits peuples du Nord » selon la terminologie soviétique, qui inclut 26 groupes ethniques vivant traditionnellement de la chasse, de la pêche et de l'élevage de rennes. Malgré l'abolition officielle des différences par le régime, ces peuples représentent une forme d'altérité essentielle pour l'imaginaire russo-soviétique. Considérés à la limite de l'extinction, en trop petit nombre et trop arriérés pour recevoir le statut de « nationalité » (la qualification de « petits peuples » permet de les distinguer des autres nationalités du Nord, tels les Iakoutes ou les Komis, estimés plus avancés sur l'échelle de développement historique), ils sont supposés être « assistés » par le Comité du Nord (1924-1935) en charge de tout ce qui concerne le Nord. SLEZKINE, 1994.

28. Sur la politique soviétique des nationalités, voir : MARTIN, 2001 ; HIRSCH, 2005.

de la propagande du régime, n'a pas manqué de répercuter ce mouvement en promouvant les différentes nationalités à l'écran afin de les intégrer à la supranation soviétique²⁹.

Dans le cas des autochtones, le cinéma est envisagé comme instrument de modernisation envers des peuples perçus comme « arriérés » et qu'il s'agit de faire entrer dans la modernité révolutionnaire et socialiste. Dans les films, les peuples en question se retrouvent à la fois *objets du film* et *spectateurs de cinéma*, comme l'illustre un extrait du film précédent d'Aleksandr Litvinov, *Les Gens de la forêt* [*Lesnye ljudi*] (1928), qui montre le guide autochtone de l'expédition aller au cinéma. Ici, le chemin vers la salle de cinéma figure le parcours vers la modernité et, une fois à l'intérieur, la mise en scène permet de placer l'autochtone des deux côtés de l'écran : à la fois acteur, objet de la curiosité ethnographique, et spectateur, citoyen soviétique modernisé. Rappelons à ce sujet la phrase de Dziga Vertov à propos de son film *La Sixième Partie du monde* [*Šestaja čast' mira*] (1926) : « Tous les citoyens de l'Union des républiques socialistes soviétiques de 10 à 100 ans doivent voir ce travail. Au dixième anniversaire d'Octobre, il ne doit plus rester un seul Toungouse qui n'ait vu *La Sixième Partie du Monde*³⁰. » Dans la vie, cela se traduit par la diffusion du cinéma dans tout le pays – la « cinéficatation » [*kinofikacija*] – jusqu'aux régions périphériques de l'Union peuplées par les autochtones³¹. Dans le projet de cinéficatation se combinent la conquête cinématographique du territoire, l'impératif de modernité et la révolution des modes de vie. Les projectionnistes de cinéma ambulant sont de fait des éducateurs politiques³². Dans les confins du Nord, le cinéma est censé apporter la culture et les Lumières [*prosvěšenie*] et le projectionniste ambulant est « avant tout un soldat de la culture [*kul'tarmec*], un propagandiste et un agitateur³³ ». Les séances de cinéma proposées par la ciné-expédition de Litvinov remplissent donc tous les critères : apporter la modernité soviétique sous la forme du cinéma à des populations qui sont censées se reconnaître à l'écran, intégrées parmi les autres composantes de l'URSS multinationale.

29. Voir à ce propos : LAURENT & POZNER, 2012 ; DRIEU, 2013 ; CHOMENTOWSKI, 2016.

30. Cité par SANDOMIRSKAIA, 2008, p. 24.

31. Le mot « cinéficatation » est construit sur le modèle de la campagne d'électrification [*elektrifikacija*], un autre instrument soviétique de modernisation. Entre 1927 et 1929, le nombre de cinémas ambulants destinés aux campagnes triple. YOUNGBLOOD, 1992, p. 166.

32. SUMPF, 2007, p. 57-88.

33. *Socialističeskaja Jakutija*, 18 février 1935, cité par KLECKIN, 1973, p. 53.

Le Petit Samoyède raconte l'histoire d'un jeune Samoyède, Tchou, qui, lors d'une partie de chasse, se fait attaquer par un ours. Sa mère vole à son secours, mais le jeune garçon a abattu la bête qui servira à nourrir sa famille. De retour au village, le méchant chamane s'approprie la prise de chasse. Pour se venger, Tchou dévoile les ruses de ce dernier : un charlatan qui abuse de la crédulité de ses congénères par le recours à des trucs lors des cérémonies religieuses. Furieux d'avoir été ainsi exposé, le chamane jette Tchou à la mer. Ce dernier est recueilli par un navire soviétique qui l'emmène à Leningrad où il étudie à la *rabfak* [faculté ouvrière] des peuples du Nord afin qu'il puisse *in fine* rentrer dans son village polaire construire la vie nouvelle sans chamanes, mais avec des livres et une radio.

Le résumé proposé ici, différent de la version disponible en DVD, tient compte des archives papier conservées au Gosfilmofond, qui indiquent que le film dans sa version actuelle est plus court que dans ses versions originales (muette et sonore)³⁴. Quelques plans de présentation sont absents du début et, surtout, toute la fin manque³⁵. Le dessin animé dans sa version actuelle s'achève sur Tchou assis dans la bibliothèque de la *rabfak* et rêvant nostalgiquement à sa toundra délaissée, par le biais d'une scène incrustée dans le cadre. Cette fin ambiguë laisse supposer une certaine forme de regret. Or, selon les archives, après cette séquence rêveuse, Tchou quitte la *rabfak* et rentre chez lui (en train !) muni d'une valise pleine de livres comme autant d'armes contre le chamane. Dans la version sonore, il fait en outre la démonstration du fonctionnement de la radio. Les versions d'origine sont donc relativement explicites quant au rôle éducatif de la soviétisation : il ne s'agit pas tant de quitter sa famille pour devenir membre d'une famille soviétique plus large que de transformer une élite autochtone en citoyens soviétiques afin que ceux-ci repartent « prêcher » la nouvelle vie dans leurs terres d'origine. Le film donne une sorte de marche à suivre de la politique d'indigénisation [*korenizacija*] qui doit promouvoir les « nationaux » [*nacionaly*] aux postes d'encadrement afin de corriger l'oppression dont ils furent victimes sous l'ancien régime. À ces autochtones ainsi formés incombe alors la mission d'assurer le relais entre l'univers traditionnel de leur peuple et les valeurs nouvelles³⁶.

34. GFF 1/3/1/34. Voir la liste des intertitres établie par le Glavrepertkom, daté du 23 avril 1929, et le scénario de la version sonorisée, signé N. Bravko, daté du 3 octobre 1931.

35. Les raisons de ce raccourcissement restent inconnues. Étant donné que les parties manquantes sont aussi les plus manipulées et exposées du film durant le stockage et les projections, il peut s'agir d'usure. Il peut également être le résultat de la « désidéologisation » de l'animation qui a lieu dans les années 1930. Voir *infra*.

36. TOULOUZE, 1998b, p. 139-168.

Alors que le pouvoir durcit le ton envers les croyances religieuses à la toute fin des années 1920 parallèlement à une réforme de l'ethnographie soviétique qui s'accompagne de répressions³⁷, le cinéma est supposé contrer le pouvoir des chamanes. Dans son article de 1931 qui marque le lancement de la campagne antichamanes³⁸, Innokenti Souslov (1893-1972), ethnographe au Comité du Nord très actif dans l'œuvre de soviétisation, souhaite remplacer le « théâtre indigène [*tuzemnyj teatr*] » que constitue la séance chamanique décrite comme le seul divertissement [*razvlečenie*] et spectacle [*zreliščnoe predstavlenie*] disponible pour la masse de spectateurs [*massa zritelej*] dans les taïgas et toundras³⁹. Contre ce « spectacle chamanique », il propose l'organisation de séances collectives de radio, de jeux et bien sûr de projection de films afin d'offrir un divertissement alternatif. Ces spectateurs à moderniser, au même titre que tous les autres, ont selon lui droit à un spectacle *soviétique* qui, faisant d'une pierre deux coups, accélérerait la disparition de l'ancien spectacle indigène au nom de la lutte antireligieuse. Il faut noter que Souslov s'intéresse au cinéma dans une optique de propagande envers les peuples du Nord dès 1928, avant même le début de la campagne, et intègre le motif du travail antireligieux et antichamanes parmi les thèmes sélectionnés pour les films destinés à être montrés « dans le Nord aux masses indigènes⁴⁰ ». *Le Petit Samoyède* apparaît alors comme le film parfait pour les campagnes antichamanes, et sa longévité sur les écrans semble l'attester. Au plus fort de la Terreur, en 1938, le Glavrepertkom⁴¹ demande de renommer le film et d'ôter toutes les occurrences du mot « samoyède », jugé discriminatoire, ce qui témoigne d'un souci « politiquement correct » envers les spectateurs autochtones, alors même que nombre de chamanes sont victimes

37. SLEZKINE, 1991, p. 476-484.

38. SUSLOV, 1931, p. 89-152.

39. Cette vision fait écho à l'analyse de l'anthropologue Roberte Hamayon, pour qui le chamane accomplissant la séance ne fait que respecter le modèle de conduite prescrit pour sa fonction. Il assume son rôle, qui consiste à représenter sa rencontre avec les esprits, dans un cadre rituel comportant une mise en scène manifeste, ce qui contribue à rapprocher sa conduite d'un acte de théâtre. Hamayon invite toutefois à ne pas réduire le chamanisme au théâtre, car le rituel est mené collectivement. HAMAYON, 1995, p. 157-190. Dans la vision de Suslov, cette dimension collective est absente et la séance est réduite à une simple performance scénique.

40. SUSLOV Innokentij Mixajlovič, 6 décembre 1928, « Thèmes pour un film sur le Nord », Archives d'État de la région de Novossibirsk (GANO) 354/1/246/108-109, reproduit *in extenso* (dans sa traduction en anglais) CAMPBELL, 2014, p. 105-108.

41. Lettre du Glavrepertkom à Sojuzmul'tfil'm du 4 mars 1938. GFF 1/3/1/34. Le Glavrepertkom est la principale instance de censure dans tous les domaines artistiques et littéraires.

de la répression. Bien que l'injonction ne semble pas avoir été respectée, elle laisse supposer que le film est pensé pour être diffusé à des fins de propagande de manière privilégiée aux populations autochtones.

Bien qu'il s'adresse aux habitants autochtones de la périphérie du Nord et de l'Extrême-Orient (mais pas exclusivement, loin de là), *Le Petit Samoyède* ne peut pas être considéré comme une « animation ethnographique », c'est-à-dire un film d'animation basé sur un folklore autochtone et dont le but est de préserver et perpétuer les traditions des groupes ethniques⁴². Le film, en dépit de ses erreurs ethnographiques, est basé sur l'importation de certains motifs issus du folklore nénétsse (comme la survie seul sur la banquise⁴³), mais insère également des formes plus générales associées au folklore (les intertitres rimés ; la figure de la « trinité » finale formée par Tchou, Marx et Lénine). La mise en forme « folklorisée » des politiques soviétiques qui en résulte marque le souhait de toucher tous les publics⁴⁴. En effet, l'histoire n'adapte pas un conte national en particulier⁴⁵ et, surtout, le film ne cherche pas à perpétuer les traditions, mais au contraire à les transformer radicalement et, en ce qui concerne le chamanisme, à l'éradiquer.

En revanche, du point de vue esthétique, le film adopte un style graphique en noir et blanc qui a été rapproché par les historiens soviétiques du cinéma de l'art figuratif de la gravure sur ivoire pratiqué par certaines des nationalités du Nord. Cependant, appliquant le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu », *Le Petit Samoyède* raconte le récit de la soviétisation victorieuse de la tradition. Les techniques de l'animation, utilisées pour aider le spectateur à franchir les frontières établies entre réel et imaginaire⁴⁶, sont ici au service de la création d'un imaginaire de la soviétisation. De son côté, le récit adopte une approche syncrétique qui reprend la forme folklorique générique pour lui donner un autre contenu.

42. KORNIKOVA, 2014, p. 14.

43. Voir NIEMI, 1997.

44. MIHAÏLOVA, 24 novembre 2013. Je remercie chaleureusement l'auteure de m'avoir transmis son texte.

45. Si dans certains genres traditionnels peuvent figurer de redoutables chamanes nganassanes ou des chamanes nénétses rivaux, les motifs de la littérature orale sont plutôt la quête de l'épouse, la vengeance, le combat contre des ogres, qui mettent en scène les qualités d'un chasseur, d'un éleveur, d'une fratrie, d'une sœur, d'une épouse, d'un animal face à l'ennemi ou à l'adversité. Je remercie vivement Dominique Samson Normand de Chambourg, spécialiste de la culture nénétsse, pour ces informations. Voir également : GOLOVNËV, 2014.

46. DENIS, 2007, p. 61.

L'animation soviétique contre le « ciné-truc »

Au sein du combat entre l'ancien et le nouveau, *Le Petit Samoyède* met en scène l'opposition entre le chamane (présenté dans les intertitres comme « chamane-sorcier » [*šaman-koldun*]) et le progrès moderne, ici incarné par les livres (puis la radio) et la *rabfak* des peuples du Nord. Le chamane est représenté comme un *koulak*, uniquement intéressé par les possessions terrestres, et comme un illusionniste truqueur. La séance chamannique existe en effet grâce aux trucs que le chamane exerce tout en exploitant Tchou : dans les « coulisses » (derrière un rideau), il ordonne au petit Samoyède de faire fonctionner le mécanisme qui assure l'illusion (une statuette en mouvement). Mais, pour se venger de l'injustice faite à sa famille, Tchou soulève le rideau et surgit sur la « scène », effrayant les « spectateurs » et ridiculisant le chamane. Il révèle la mécanique de l'illusion dans un espace qui a toutes les apparences d'un théâtre. Grâce à un montage alterné entre les coulisses et la scène, le spectateur du film découvre le stratagème avant le « public » qui assiste au « spectacle ». La mise en scène insiste ainsi sur l'éducation des autochtones autant que sur celle des spectateurs de cinéma. Face au faiseur de prodiges fabriqués, le film oppose la *rabfak*, futur Institut des peuples du Nord⁴⁷, qui représente l'éducation et la science modernes et « universelles ».



Figures 1 a, b et c

En « coulisses », le chamane ordonne à Tchou de faire fonctionner le mécanisme qui assure le truc, mais Tchou soulève le rideau et surgit sur la « scène »

© *Le Petit Samoyède*, Khodataev Nikolai, Sovkino, première diffusion : 1928.

Captures d'écran, DVD
Animated Soviet Propaganda.
a : 3'40 ; b : 4'52 ; c : 4'57

47. L'Institut des peuples du Nord est fondé en 1925 à Leningrad. D'abord faculté ouvrière [*rabfak*], il obtient le statut d'institut en 1929 et sa première promotion sort en 1931. Première institution de ce type dans le monde, elle a pour mission de former les futurs cadres autochtones pour le Nord. Après la guerre, l'institut fusionne avec l'Institut pédagogique Herzen. Un court sujet (1 min 42) du ciné-journal de Sovkino (*Sovkinožurnal*) n° 6/269 de 1930 présente la *rabfak* des peuples du Nord de l'arrivée des étudiants à leur transformation en citoyens soviétiques. RGAKFD n° 2109.



Signe de la centralité de son thème, la scène principale du film se retrouve quelques années plus tard dans la pièce *Le Chamane* écrite par le militant communiste nénétsse Ivan Noho (1891-1947)⁴⁸. Il y décrit un chamane qui exploite et trompe le peuple. La scène

finale reprend presque littéralement celle du *Petit Samoyède* : alors que le chamane prépare ses trucs dans l'obscurité, un écolier craque une allumette et dévoile au grand jour l'imposture. À l'origine de la pièce de Noho, on en trouve une autre titrée plus explicitement encore *Le Chamane imposteur*, rédigée collectivement par des étudiants autochtones d'une école normale soviétique⁴⁹. On peut se demander si elle a été inspirée par le film, ce qui voudrait dire que celui-ci aurait été diffusé de manière privilégiée auprès des autochtones. En l'absence d'informations plus précises sur la diffusion du film, la question reste ouverte.

À travers cette scène clé de la rhétorique de modernisation des peuples du Nord, *Le Petit Samoyède* adopte aussi une dimension autoréflexive sur l'animation et le dispositif cinématographique. La projection du film dans les périphéries autochtones de l'Union



crée une continuité entre les spectateurs de la séance chamanique diégétique et l'auditoire à moderniser. Dans l'intrigue, il s'agit de dépasser l'illusion religieuse, qui est ici le produit de trucs, par le dévoilement rationnel et scientifique du dispositif technique. En russe comme en français, le truc renvoie à une astuce, une ruse,

48. NOHO, 1937.

49. Je n'ai pas eu accès directement à la pièce de Noho. Pour toutes les informations sur et autour de celle-ci, je suis redevable à Eva TOULOUZE, 1998a, p. 5-61.

une technique habile, un moyen caché, un dispositif ou une manipulation discrète, souvent utilisés dans l'art de l'illusion. Le truc et l'illusion qu'il génère sont en contradiction avec la mission d'agit-prop et d'éducation assignée aux animations soviétiques.

En effet, la recherche du fait documentaire et de l'authenticité de l'image cinématographique sont au cœur des préoccupations de ce « moment documentaire⁵⁰ » de l'histoire soviétique où le cinéma est vu comme le médium technologique d'un art nouveau qui romprait avec l'artifice et l'illusion théâtrale⁵¹. Pour les animateurs soviétiques, dont Khodataev, les premières animations cinématographiques n'étaient que des « ciné-trucs » [*kino-trjuk*] à l'aspect merveilleux et mystérieux, qu'il faut dépasser maintenant que le cinéma est un art accompli et que l'animation soviétique a été singulièrement enrichie par l'agitation et la caricature politique⁵². Les animateurs soviétiques souhaitent révolutionner leur art dans la direction du fait, mais ils se sentent tout de même appartenir à la catégorie des truqueurs. Comme le note Aleksandr Ptouchko (1900-1973), alors directeur de l'atelier d'animation en volume de Sovkino, dans un article de 1928 :

Le multiplicateur [l'animateur] est un véritable magicien [*volšebnik*]. Il fait vivre une vie particulière à des dessins, des marionnettes ou des insectes. [...] Voilà pourquoi n'importe quelle fable racontée aux enfants dans la langue de l'animation, pour pédagogique ou idéologique qu'elle soit, laisse à l'enfant après la projection un arrière-goût de prodigieux et de mystérieux. [...] Voilà pourquoi le temps est venu de soulever devant l'enfant soviétique une bonne fois pour toutes le voile sur les mystères [de l'animation] là où il n'y a que pure technique⁵³.

Soulever le voile sur le dispositif caché derrière le truc, voilà bien ce que fait le petit Samoyède dans le film de Khodataev ! De la même façon que le chamane-sorcier donne vie à un support d'esprit au moyen d'un mécanisme caché, l'animateur-magicien crée des illusions par la technique. Aussi, pour contrer cette proximité dérangeante et ne pas tomber totalement au rang de la sorcellerie, Ptouchko propose de démontrer qu'il n'existe de prodiges « ni dans la vie ni au

50. Elizabeth Astrid Papazian situe ce moment entre 1921 et 1934. PAPAŽIAN, 2009.

51. POZNER, 2006, p. 91-104.

52. XODATAEV, 1929, p. 8-9.

53. PTUŠKO, 1928.

cinéma⁵⁴ » par le biais de films qui expliqueraient les mécanismes de l'illusion (par exemple sous la forme d'une excursion dans les studios).

Si la question semble se poser avec plus d'acuité en ce qui concerne les enfants⁵⁵, elle concerne tout autant les spectateurs adultes qui se laissent entraîner plus ou moins volontairement dans un jeu de dupes, et ce, depuis les débuts du cinéma et les « films à trucs » des premiers temps. La proximité des dispositifs illusionniste et cinématographique doit être soulignée : tous deux sollicitent la complicité des spectateurs sur le plan du régime de croyance. Dans les deux cas, le spectateur est dûment avisé d'une duperie qu'il accrédite cependant, car le plaisir spectral réside aussi dans l'acte de se prêter au jeu de la tromperie⁵⁶. L'animation, mode privilégié pour l'ouverture de brèches vers des mondes parallèles, crée un rapport déphasé au réel⁵⁷, problématique dans le contexte de la recherche soviétique du fait.

Mais, au-delà de la seule animation, le procédé cinématographique tout entier repose sur une technologie ambivalente. Le risque est alors de tomber dans le mouvement inverse : au lieu d'être sidéré par le pouvoir de l'image, c'est la sidération face à la technologie, vue comme capable de transformer « comme par magie » des autochtones « arriérés » en citoyens soviétiques modèles, qui menace. Lorsque Litvinov, réalisateur devenu projectionniste ambulancier, présente *Le Petit Samoyède* et les autres films au Kamtchatka, son intention semble d'abord de stupéfier les autochtones par la technologie qui incarne ici modernité et progrès. Le pouvoir d'agit-prop des images est presque relégué à la seconde place. Pour ce faire, il est « armé » d'un projecteur de cinéma et – comme le petit Samoyède dans la version sonore – d'une radio.

Le pouvoir magique du cinéma au service de la soviétisation

Dans un pays qui connaît un très fort taux d'analphabétisme, le cinéma et la radio sont envisagés comme des instruments à fort potentiel aux yeux des éducateurs et propagandistes pour propager les valeurs et le pouvoir bolcheviques, particulièrement auprès des peuples « arriérés », supposés plus perméables à des moyens de communication non écrits et plus « irrationnels ». Dans un livre publié

54. *Ibid.*

55. Sébastien Roffat invite à prendre en compte les différences entre un public adulte et infantin face au dessin animé dans la perception de ce qui relève de la réalité et de la fiction. ROFFAT, 2005, p. 13-15.

56. BERTON, 2012, p. 131-142. Voir également GUNNING, 1989, p. 31-45.

57. DENIS, 2007, p. 61.

à l'issue de son expédition cinématographique au Kamtchatka, Litvinov relate les nombreuses rencontres avec des autochtones (qui seront plus tard filmés) où une séance de cinéma (incluant *Le Petit Samoyède*) ou une « session radiophonique » sont organisées⁵⁸.

Ces passages racontent invariablement la stupéfaction et l'émerveillement des autochtones face à la technologie, plus qu'au contenu même des films. Les récits du cinéaste dévoilent cependant un aspect inattendu de ces « performances » du progrès : sa croyance dans les pouvoirs quasi-magiques des instruments technologiques. Ainsi ils peuvent être lus comme un miroir du processus de rationalisation de la vie (donc de désenchantement) mis en scène dans *Le Petit Samoyède*. Litvinov décrit ainsi la séance à Paren :

Le surgissement de l'électricité provoqua un cri d'étonnement. Tous les regards se portèrent vers la lumière : son apparition était considérée comme un véritable prodige [*čudo*] accompli par [les Russes]. Merchine, par l'intermédiaire du traducteur, expliquait que le feu était froid et que ceux qui le désiraient pouvaient s'en assurer en touchant l'ampoule. [...] Quand sur l'écran apparurent des trains, des bateaux à vapeur, de grands immeubles, de vastes rues, des maisons, on entendit des exclamations d'étonnement, des conversations, des questions se mêlaient aux rires [...]. La séance de cinéma se déroula avec un vif succès. Le secrétaire du soviet villageois de Paren demanda de renouveler la séance afin que tous les Koriaks du coin voient le « prodige » apporté par les [Russes]. Le lendemain, on organisa deux séances successives⁵⁹.

Ici, le technologique, le magique et le soviétique sont imbriqués les uns dans les autres pour ne plus former qu'un seul objet. L'électricité (à travers la métaphore classique du « feu froid ») constitue autant une source d'émerveillement que les images projetées. Mais, si Litvinov tente de restituer la réaction des autochtones, il exprime finalement son propre sentiment d'émerveillement plus que l'admiration des Koriaks dont la réaction n'est pas enregistrée autrement que par ses yeux.

58. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931. Les séances de cinéma sont organisées de la façon suivante : Gavorin, l'un des guides, se charge d'installer l'écran et fait office de traducteur des explications données par Litvinov. L'opérateur Meršin et son assistant Priezzev s'occupent de l'appareil de projection. Le réalisateur Litvinov, muni de son accordéon, remplace l'orchestre. Enfin, Dorogov, l'administrateur de l'expédition, tourne la manivelle de la dynamo.

59. *Ibid.*, p. 85-86.

Il ne manque pas de filmer ces séances qui mettent en scène le progrès technologique sous le signe de l'enchantement. La scène, que l'on peut voir (reconstituée en plein jour) dans son film *Terre inconnue* [*Nevedomaja zemlja*] (1930)⁶⁰, rappelle celle du célèbre *Nanouk, l'Esquimau* [*Nanook of the North*] (1922) de Robert Flaherty, film qui a exercé une grande influence sur les cinéastes soviétiques et sur Litvinov en particulier. Dans ce dernier film, la juxtaposition d'un gramophone au personnage était utilisée pour démontrer l'altérité et l'arriération assignées aux peuples autochtones. Bien que la reprise du motif visuel, en passant du gramophone au projecteur, mette en lumière la matrice modernisatrice commune aux idéologies capitaliste et communiste, il ne s'agit pas dans le cas soviétique de montrer uniquement la sidération des autochtones face à la technologie dans le but d'opposer les deux mondes, mais d'utiliser la technologie afin d'incorporer les autochtones au projet socialiste. C'est en effet vers ce motif que se tourneront les auteurs du *Petit Samoyède* en ajoutant une scène d'écoute de la radio dans la version sonore du film : la radio y relie la périphérie à Moscou par la diffusion d'un journal pour les autochtones tandis que, à l'image, les ondes radio se mêlent aux flocons de neige et à l'aurore boréale, s'intégrant parfaitement dans le paysage septentrional⁶¹.

Si l'on en croit le récit de Litvinov, suite aux séances de cinéma ou de radio, des coopératives indigènes se forment⁶² ! S'il est permis de mettre en doute cet enthousiasme débordant qui paraît quelque peu artificiel⁶³, il n'en témoigne pas moins d'une foi sans faille dans le pouvoir de propagande du cinéma en tant que dispositif : il suffit ainsi d'une démonstration technologique pour que s'accomplisse la soviétisation « comme par magie ». On retrouve ici mise en scène *in situ* la scène du *Petit Samoyède* où les villageois, les yeux ouverts sur la supercherie, quittent la tente du chamane démasqué en riant. Mais, cette fois, le principe en est inversé : plutôt que le dévoilement du truc, c'est le prodige qui permet la « conversion ».

En effet, alors que la science et la rationalité sont censées être exportées avec la technologie par les représentants du nouveau pouvoir, les cinéastes-projectionnistes négligent dans leur enthousiasme d'en présenter les dessous techniques. Comme l'écrit encore Litvinov à propos de la radio :

60. C'est le seul film conservé des quatre tournés lors de la ciné-expédition. Les autres sont *Celui qui a un renne pour monture* [*Olenij vsadnik*], *La Presqu'île mystérieuse* [*Tainstvennyj poluostrov*] et *Toumgou* [*Tumgu*].

61. Voir la liste de montage établie par le Glavrepertkom le 3 octobre 1931. GFF 1/3/1/34.

62. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931, p. 88-89.

63. Seuls 20 % des Koriaks éleveurs de rennes et 47 % des pêcheurs de la côte sont attestés comme étant organisés en collectifs en 1934. FORSYTH, 1992, p. 337.

Ces primitifs ne pouvaient pas croire tout de suite que leurs congénères leur parlaient depuis le lointain Khabarovsk et qu'ils les écoutaient ici, dans la région polaire... Mais peut-être que les [Russes] leur faisaient une blague, peut-être que quelques-uns de ces gens, qui avaient apporté tant de merveilles, parlaient cachés sous une tente ? Ils examinèrent attentivement la tente et n'y trouvèrent rien⁶⁴.

Au contraire du petit Samoyède du film, qui soulève le rideau pour révéler le mécanisme de l'illusion, pas de truc dévoilé ici. Au contraire, le prodige de la technologie sert la soviétisation et tant pis pour l'éventuel arrière-goût de prodigieux et de mystérieux que voulait éviter les animateurs dans leurs films. Ici, le spectacle technologique incarne la modernité, mais dans une version enchantée.

Cette croyance dans la technologie et ses pouvoirs magiques entre en contradiction avec l'idéologie de progrès et de rationalité qui sous-tend la mission de soviétisation. La magie, habituellement attribuée au primitif, devient un argument pour la dissémination de la science et de la rationalité (incarnées par la technologie), supposées caractéristiques du civilisé. Les archives révèlent ainsi, au-delà des dissonances entre l'engagement épistémologique du projet soviétique (l'idéologie de la rationalité) et sa mise en œuvre à travers l'action des cinéastes, une certaine inversion des rôles. Cette mise en gloire de la technologie est à rapprocher des œuvres qui célèbrent l'industrialisation et la mécanisation, et qui ne sont pas dépourvues d'une certaine dimension mystique combinant dans un même élan « miracle » technologique et progrès social⁶⁵.

La magie du cinéma comme espace enchanté de la modernité

Qu'en est-il de la réception par le public concerné ? Litvinov donne malheureusement peu d'informations sur la réaction suscitée par *Le Petit Samoyède*. Il faut se tourner vers les rares archives éditées sur la question du public autochtone pour tenter de répondre à la question. Un article de 1928 titré « Entre le chamane et le film » relate la projection du *Cuirassé Potemkine* [*Bronenosec Potëmkin*] (1925) d'Eisenstein dans un village évenk du Kamtchatka⁶⁶. Les autochtones y sont décrits comme sous

64. LITVINOV & POLJANOVSKIJ, 1931, p. 87.

65. Voir à ce propos : GÉRY, 2009, p 219-240.

66. POLJANOVSKIJ, 1928, p. 10. L'article est rédigé par Maks Poljanovskij (1901-1977), co-auteur du texte de 1931 avec Litvinov. Futur lauréat du prix Staline de 3^e catégorie en 1951, il débute sa carrière par le journalisme. En 1926, il part pour l'Extrême-Orient où il rencontre Litvinov à Vladivostok en 1928 par l'entremise d'Arsen'ev. Il se passionne pour

l'influence de trois forces idéologiques et magiques qui se combattent : le chamane, le pope et l'*izbatch* (le travailleur de la salle de lecture soviétique). Grâce au pouvoir du cinéma, ce dernier gagne le combat haut la main en montrant quelque chose « que personne n'a jamais vu⁶⁷ ». Ainsi, il se révèle « le plus grand chamane de tous⁶⁸ », selon les paroles rapportées des spectateurs. Le travailleur culturel est ici assimilé à un chamane par le public et la technologie convainc d'abord et avant tout par sa puissance magique.

Les archives de presse, et c'est une de leurs limites, ne renseignent sur la réception du cinéma par les spectateurs autochtones que par le témoignage de ceux qui diffusent le nouveau média. Cependant, pour mesurer l'efficacité des projections, on dispose d'un texte littéraire de l'écrivain mansi Iouvan Chestalov (1937-2011), formé par l'éducation soviétique et passé par l'Institut des peuples du Nord, qui se remémore la projection du film *Tchapaïev* [Čapaev] (1934) dans son village. Bien que cette séance ait lieu dans les années 1940, elle offre un témoignage autochtone de la réception du spectacle de la technologie cinématographique. Pour décrire l'émerveillement dont il fait l'expérience avec ses yeux d'enfant, l'écrivain crée les néologismes de « ciné-séance chamanique » [*kinokamlanie*] pour nommer la projection et de « cinéchamane » [*kinošaman*] à l'endroit du projectionniste :

Le projectionniste tourne la manivelle du cinéma. Tous désormais le regardent comme un magicien, un chamane et un sorcier [*volšebnik, šaman i koldun*] et le nomment avec respect le cinéchamane [*kinošaman*] ! [...] Et nous sommes tous là comme ensorcelés. Nous regardons la toile blanche tendue sur le mur arrière de l'*izba*-bibliothèque. Notre *izba*-bibliothèque est petite et ne peut contenir tous ceux qui souhaitaient voir. Alors, la « ciné-séance chamanique » [*kinokamlanie*] a eu lieu dehors⁶⁹.

L'enfant s'identifie au héros de cinéma, qui fait écho aux cavaliers célestes de la mythologie autochtone⁷⁰, au détriment du « cinéma » du chamane local [*šamanskoe kino*], tandis que ses camarades rêvent de devenir à leur tour cinéchamanes⁷¹. Néanmoins, la dimension magique du spectacle technologique n'est pas évacuée :

ses films et écrit de nombreux articles de presse sur ceux-ci.

67. POLJANOVSKIJ, 1928.

68. *Ibid.*

69. ŠESTALOV, 1997, p. 248-249.

70. SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG, 2010, p. 365-366.

71. ŠESTALOV Juvan, 1997.

les spectateurs sont « ensorcelés » par le cinéchamane, devenu le sorcier que refusaient de devenir les animateurs soviétiques. La diffusion de l'idéologie de la rationalité moderne soviétique emprunte parfois les chemins tortueux de la magie.

La technologie venant remplacer la magie matérialise la mission de soviétisation. Cependant, l'exemple de la projection dans le Nord du *Petit Samoyède* montre que dans cette incarnation de l'effort de soviétisation réside une autre forme de magie : l'idée qu'il suffit de mettre des sociétés en présence de la technologie pour que la « mission soviétisatrice » s'accomplisse. En voulant dévoiler les trucs de la magie religieuse, le cinéma se met au service d'une autre sorte d'enchantement. C'est peut-être ce que reconnaît à mi-mot l'historien de l'animation soviétique Semion Ginzburg lorsqu'il écrit en 1957 à propos du film de Khodataev que « la représentation de la magie [*koldovstvo*] du chamane avec l'idole mécanisée était une erreur⁷² ». Cependant, sur le terrain, les contraintes du nouveau mode de vie imposé, qui accompagnent l'« enchantement du monde » bolchevique par la séance de cinéma, ont du mal à passer et se heurtent bientôt à de nombreuses résistances autochtones⁷³.

Après une période relativement courte sous le signe de l'agit-prop, l'animation soviétique est « désidéologisée » pour mieux endosser une fonction éducative désormais tournée vers la morale (distinguer le bien du mal, etc.) et les enfants⁷⁴. Ce virage s'incarne dans la création de Soïouzmoultfilm, le studio unique pour les films d'animation, en 1936. Bien que certains films relèvent encore de la propagande, ce n'est plus que pour des thématiques explicitement politiques. L'animation soviétique s'engage dans un mouvement de « disneyfication⁷⁵ » et a recours plus systématiquement au merveilleux et aux contes de fées, ce que facilite bientôt l'introduction de la couleur⁷⁶. Pour se rendre compte de ce virage, il suffit de regarder le film suivant produit sur la thématique des peuples du Nord, *Le Retour du soleil* [*Vozvraščénnoe solnce*] (1936), réalisé par Olga Khodataeva à Soïouzmoultfilm. Bien que celle-ci ait tenté d'atténuer l'aspect de « féerie flamboyante » [*jarkaja*

72. Ginzburg ne développe malheureusement pas cette idée : erreur politique, narrative ou graphique ? GINZBURG, 1957, p. 102-103.

73. LEETE, 2005, p. 55-89.

74. BEUMERS, 2008.

75. L'URSS s'approprié la technologie Disney en 1933.

76. Hasard de l'histoire, le processus à trois bandes qui sert aux premières animations en couleurs a été mis au point par Pavel Meršin, opérateur et projectionniste de la ciné-expédition.

feerija]⁷⁷ commandé par le studio, le film montre des personnages qui volent à dos d'oiseaux ou vivent au fond des mers, ouvrant grand la porte au prodigieux et au mystérieux tant refusés par les animateurs quelques années auparavant.

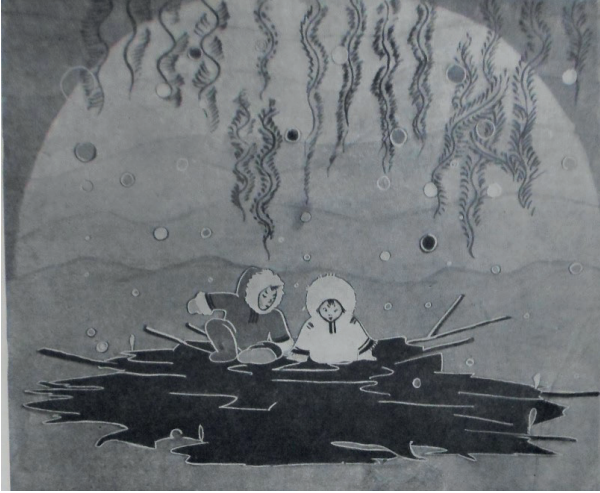


Figure 2 a et b.

Le retour du merveilleux dans *Le Retour du soleil*

© *Le Retour du soleil*
de Khodataeva Olga
Soïouzmoultfilm, première
diffusion : 1936.
Planches parues
dans *Iskusstvo kino*,
n° 6, 1936, p. 59 et
n° 5, 1936, p. 26.



77. XODATAEVA, 1936.

Ce mouvement vers le merveilleux est la traduction au cinéma du nouveau slogan stalinien qui veut « faire de la vie un conte de fées⁷⁸ ». Outre les films d'animation, les écrans soviétiques, à partir du milieu des années 1930, voient fleurir les comédies musicales. À travers ces féeries version socialiste, le cinéma contribue à la construction de l'utopie téléologique de l'avenir radieux et du conte de fées de la révolution, selon un mode presque opposé au fait cinématographique documentaire qui avait été à l'honneur dans les années 1920, et ce, alors que se met en place la mécanique de la Terreur. Cependant, comme le montre l'exemple de la projection du *Petit Samoyède* en contexte sibérien, on peut retracer la généalogie de ces contes de fées du réalisme socialiste dès la fin des années 1920 par l'usage du cinéma et de la mise en scène de son pouvoir magique dans l'œuvre de modernisation et de soviétisation du pays. Si l'on considère film et projection comme les deux faces d'un même phénomène, il ressort que, dans la périphérie autochtone de l'Union, la projection n'accomplit pas la promesse du film (dévoiler le truc). En revanche, elle incorpore une dimension merveilleuse au spectacle technologique qui permet l'ouverture d'un espace où deux réalités s'ajustent l'une à l'autre et qui s'incarne dans la figure hybride du cinéchamane. La projection de films éducatifs et idéologiques, à l'image du *Petit Samoyède*, est investie d'un pouvoir enchanteur, qui annonce le conte de fées que doit devenir la révolution, et met en scène le monde enchanté de la modernité.

Au milieu des années 1930, Khodataev, insatisfait par la tournure des choses qui le prive de sa liberté de création, quitte l'animation et retourne à ses premières amours : la peinture et la sculpture⁷⁹. Ses partenaires, sa sœur Olga et les sœurs Brumberg effectuent le reste de leur carrière à Soïouzmoufilm. Olga se distingue en tournant plusieurs films sur la thématique des peuples du Nord (*Le Conte de la taïga* [*Täžnaja skazka*] (1951) ; *Le Feu brûle dans la iarangue* [*V jarange gorit ogon'*] (1956)). Produits pour le cinéma puis la télévision, les films sur ce motif puiseront désormais largement dans les contes et légendes du folklore selon une tendance générale de l'animation qui perdure jusqu'à nos jours⁸⁰. Cette source folklorique permet aujourd'hui à certains autochtones d'affirmer leur identité en reprenant possession du médium animé⁸¹, ouvrant une nouvelle page de l'histoire de l'animation.

78. Selon les paroles d'une chanson populaire dans les années 1930, *La Marche des aviateurs* [*Marš aviatorov*], qui proclame : « Nous sommes nés pour faire de la vie un conte de fées. »

79. MARGOLINA, 2001.

80. BEUMERS, 2014.

81. Voir par exemple le premier dessin animé en langue khantye, *La Grand-mère et le Petit-fils* [*Ščašči pa xily*], 2009, O. A. Kravčenko, Xatlang xatl, ou le DVD d'animation iakoute,

Bibliographie

- ALBERA François, 2008, « Cinéma soviétique des années 1924-1928 : commande sociale/commande publique », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde éditions, Paris, p. 65-81.
- ASENIN S., 1986, *Mir mul'tfl'ma. Idei i obrazy mul'tplikacii socialističeskix stran* [L'univers du film d'animation. Les idées et images de l'animation des pays socialistes], Iskusstvo, Moscou.
- BERTON Mireille, 2012, « Georges Méliès, la magie et les fantômes : le spectateur sidéré », in SAUGET Stéphanie (dir.), *Les Âmes errantes : fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Creaphis éditions, Paris.
- BEUMERS Birgit, 2008, "Comforting Creatures in Children's Cartoons", in BALINA Marina & RUDOVA Larissa (eds.), *Russian children's literature and culture*, Routledge, New York, p. 155.
- BEUMERS Birgit, 2014, "Folklore and New Russian Animation" in *KinoKultura*, n° 43, <http://www.kinokultura.com/2014/43-beumers.shtml> (consulté le 22 octobre 2017).
- BRUMBERG V., 1931, «Zvukovaja mul'tplikacija» [L'animation sonore], in *Proletarskoe kino*, n° 2, p. 63.
- CAMPBELL Craig A. R., 2014, *Agitating images: photography against history in indigenous Siberia*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- CHOMENTOWSKI Gabrielle, 2016, *Filmer l'Orient : politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Éditions Pétra (coll. Centre-Asie), Paris.
- DENIS Sébastien, 2007, *Le Cinéma d'animation*, Armand Colin, Paris.
- DRIEU Cloé, 2013, *Fictions nationales : cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Éditions Karthala, Paris.

FORSYTH James, 1992, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony, 1581 - 1990*, Cambridge University Press, Cambridge.

GANO, Archives d'État de la région de Novossibirsk, 354/1/246/108-109.

GÉRY Catherine, 2009, « L'inscription du sacré dans le cinéma soviétique : l'exemple d'Eisenstein », in *Slovo*, n° 34/35, p. 219-240.

GFF, Glavrepertkom, Gosfilmofond, 1/3/1/34.

GINZBURG S., 1957, *Risovannyj i kukol'nyj fil'm. Očerki razvitija sovetskoj mul'tiplikacionnoj kinematografii* [Le dessin animé et le film de marionnettes. Essais sur l'évolution du film d'animation soviétique], Iskuststvo, Moscou.

GLAVPOLITPROSVET, 1927, *Naučnye fil'my. Opisanie fonda naučnyx fil'mov, Kinopečat'* [Les films scientifiques. Description du fonds de films scientifiques], Moscou.

GOLOVNĚV A. V. & OSHERENKO Gail, 1999, *Siberian Survival: the Nenets and Their Story*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

GOLOVNĚV A.V., 2014, *Kočevniki tundry: nency i ix fol'klor* [Les nomades de la steppe: les Nénétses et leur folklore], UrO RAN, Ekaterinbourg.

GUNNING Tom, 1989, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator", in *Art and Text*, n° 34, p. 31-45.

HAMAYON Roberte N., 1995, « Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'étude du chamanisme », in *Études mongoles et sibériennes*, n° 26, p. 157-190.

HIRSCH Francine, 2005, *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge & the Making of the Soviet Union*, Cornell University Press, Ithaca.

IVANOV-VANO I., 1962, *Sovetskoe mul'tiplikacionnoe kino* [Le film d'animation soviétique], Znanie, Moscou.

KLECKIN A. A., 1973, *Kino v žizni Jakutjan* [Le cinéma dans la vie des Yakoutes], Jakutnigoizdat, Iakoutsk.

- KORNIKOVA Elena, 2014, *Canadian and Russian Animation on Northern Aboriginal Folklore*, Concordia University.
- KUZ'MA O., 1925, «Zadači mul'tplikacii v kino», in *Sovetskoe kino*, n° 2-3, p. 56-60.
- LEETE Art, 2005, "Anti-Soviet Movements and Uprisings among the Siberian Indigenous Peoples during the 1920-40s", in *Studies in Folk Cultures. The Northern Peoples and States: Changing relationships*, n° V, p. 55-89.
- LITVINOV Aleksandr & POLJANOVSKIJ Maks, 1931, *Skačok čerez stoletija. Dnevnik Kamčatskoj kinoèkspedicii* [Un bond à travers les siècles. Le journal de l'expédition cinématographique dans le Kamtchatka], OGIZ Molodaja gvardija, Moscou.
- MARGOLINA I.R., «Pridja iz neizvestnosti, ja i uxožu v neizvestnost'...» Nikolaj Xodataev o pričinox svoego uxoda iz mul'tplikacii» [“Venu de l'inconnu, je retourne dans l'inconnu...” Nikolai Khodataev sur les raisons de son abandon de l'animation], in *Kinovedčeskie zapiski*, n° 52, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/820/> (consulté le 22 octobre 2017).
- MARTIN Terry, 2001, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Cornell University Press, Ithaca ; London, 496 p.
- MAURICE David, 2011, « Les représentations de l'ennemi et du combat dans les dessins animés soviétiques de 1941 », in *Amnis*, n° 10, DOI: 10.4000/arnis.1430 (consulté le 22 octobre 2017).
- MIHAILOVA Mihaela, 2013, “Animated Folklore and Soviet Propaganda in *Samoyed Boy*”, intervention à la convention ASEEEES, Boston.
- NIEMI Jarkko, 1997, “The Types of the Nenets Songs”, <https://people.uta.fi/~kjpjani/nengcont.htm> (consulté le 13 août 2016).
- NOHO Yvan, 1937, *Šaman (Tadebja)* [Le chamane], Salekhard.
- PAPAZIAN Elizabeth Astrid, 2009, *Manufacturing Truth: the Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Northern Illinois University Press, DeKalb.

- POLJANOVSKIJ Maks, 1928, «Meždu šamanom i fil'moj: «Bronosec Potëmkin » u kamčatskix tuzemcev» [Entre le chamane et le film : Le Cuirassé Potemkine chez les autochtones du Kamtchatka], in *Sovetskij ekran*, n° 48, p. 10.
- PONTIERI Laura, 2012, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children*, Libbey, New Barnet.
- POZNER Valérie, 2006, « "Joué" versus "non-joué" : la notion de "fait" dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS », in *Communications*, n° 79, p. 91-104.
- POZNER Valérie & LAURENT Natacha (dir.), 2012, *Kinojudaïca: les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique des années 1910 aux années 1980*, Nouveau monde ; Cinémathèque de Toulouse (coll. Culture-médias), Paris : [Toulouse].
- PTUŠKO A., 1928, «Detskaja fil'ma i mul'tiplikacija» [Le film pour enfants et l'animation], in *Sovetskij ekran*, n° 16, p. 4.
- PTUŠKO A., 1931, *Mul'tiplikacionnye fil'my* [Les films d'animation], Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, Moscou - Leningrad.
- RGAKFD, Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie, n° 631.
- RGAKFD, Archives d'État de documents ciné-photographiques de Russie, n° 2109.
- ROFFAT Sébastien, 2005, *Animation et propagande : les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, L'Harmattan (coll. Champs visuels), Paris.
- ROFFAT Sébastien, 2014, « Le dessin animé de propagande communiste », in MAGUIRE Lori & BUFFET Cyril (dir.), *Cinéma et guerre froide : l'imaginaire au pouvoir*, n° 150, p. 36-39.
- SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG Dominique, 2010, *Histoire d'une civilisation et d'une décivilisation dans les sociétés de la Russie (sub)arctique : Nénètes, Khantys et Mansis d'Eurasie septentrionale (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Thèse de doctorat, Inalco.

- SANDOMIRSKAIA Irina, 2008, "One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony)", in OLOFSSON K. (dir.), *From Orientalism to Postcoloniality*, Södertörns högskola, Stockholm.
- ŠESTALOV Juvan, 1997, *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], tome n°3, Fond kosmičeskogo soznanija, Saint-Pétersbourg.
- SLEZKINE yuri, 1991, "The Fall of Soviet Ethnography, 1928-1938", in *Current Anthropology*, n° 4, vol. 32, pp. 476-484.
- SLEZKINE Yuri, 1994, *Arctic mirrors: Russia and the small peoples of the North*, Cornell University Press, Ithaca, 456 p.
- SUMPF Alexandre, 2007, « Le "grand muet" à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 52, p. 56-88.
- SUSLOV I.M, 1931, «Šamanstvo i bor'ba s nim» [Le chamanisme et la lutte contre], in *Sovetskij sever*, n° 3-4, p. 89-152.
- TOULOUZE Eva, 1998a, « Les débuts de la littérature nénètse », in *Études finno-ougriennes*, n° 30, p. 5-61.
- TOULOUZE Eva, 1998b, « Les peuples du Nord de la Russie : du statut de sujet à la dignité d'actants ? », in *Boréales*, n° 74-77, p. 139-168.
- XODATAEV, 1925, «God raboty v oblasti mul'tiplikacii» [Un an de travail dans le domaine de l'animation], in *Kinožurnal ARK*, n° 4-5, p. 40.
- XODATAEV, 1928, «Zabavnoe iskusstvo» [Un art amusant], in *Sovetskij ekran*, n° 31, p. 8-9.
- XODATAEV, 1932, «O xudožestvennoj mul'tiplikacii» [Du cinéma d'animation], in *Proletarskoe kino*, n° 11, p. 44-49.
- XODATAEV, 1934, «Xudožniki v mul'tiplikacii» [Les artistes dans le cinéma d'animation], in *Sovetskoe kino*, n° 10, p. 28-34.

XODATAEV, 193-, «mul'tiplikacionnyj fil'm» [Le film d'animation], in *Kinofotoizdat*, Moscou.

XODATAEV N., 1929, «Ot kino-trjuka k mul'tiplikacionnoj komedii» [Du ciné-truc à la comédie animée], in *Sovetskij ekran*, n° 3, pp. 8-9.

XODATAEVA O., 1936, «Vozvraščénnoe solnce» [Le retour du soleil], in *Kino*, n° 3, p. 3.

YOUNGBLOOD Denise Jeanne, 1992, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge.

Résumé : À la fin des années 1920 en Union soviétique, le film d'animation remplit une fonction d'agit-prop, à l'instar d'autres genres cinématographiques. Adhérent au mouvement soviétique pour le fait cinématographique, l'animation refuse l'illusion du « magique » et ce que les animateurs nomment alors le « ciné-truc ». Cependant, dans ses usages, le film d'animation, et le dispositif cinématographique tout entier, sont aussi utilisés pour leur pouvoir d'émerveillement. La technologie, dont le cinéma est l'une des manifestations, est envisagée comme un instrument privilégié de la modernisation et de la lutte contre les croyances du passé que le régime souhaite voir disparaître. Cette étude entend démontrer que la dimension magique du cinéma rattrape les « soviétisateurs », notamment en contexte sibérien où le cinéma est appelé à remplacer la séance chamanique, vue par les administrateurs comme un spectacle à concurrencer. Prenant comme cas d'étude la projection du film *Le Petit Samoyède* (1928) à un public autochtone, cet article replace le cinéma d'animation sur les peuples du Nord dans son contexte de diffusion à l'aide de divers documents d'archives (presse, édition, documents de production), afin d'interroger la dimension modernisatrice du cinéma, à la fois dans ses représentations et son dispositif. *In fine*, il montre que la « magie » de la projection cinématographique est investie comme l'espace enchanté de la soviétisation du pays.

Mots-clés : projection cinématographique, dispositif cinématographique, peuples du Nord au cinéma, réception autochtone, technologie, magie.

Agit-prop Animation and the Enchanted World of Modernity: Screening Samoyed Boy in the Northern Outskirts of the USSR

*Abstract: At the end of the 1920s in the Soviet Union, the animation fulfilled an agit-prop function, like other cinematographic genres. Adhering to the Soviet movement for the cinematographic fact, animation rejected the illusion of "magic" and what the animators called the "cine-trick". However, in its uses, the animated film, as well as the entire cinematographic device, were also used for their power of wonderment. Technology, of which cinema is one of the manifestations, was envisaged as a privileged instrument for modernization and the fight against the beliefs of the past that the regime wished to eliminate. This study aims to show the Soviet cultural workers were caught up in the magic dimension of cinema, particularly in the Siberian context where cinema is perceived as a substitute for the shamanic session, seen by the administrators as a spectacle to compete with. Taking the screening of the animated film *Samoyed Boy* (1928) to an indigenous audience as a case study, this paper replaces the animation about the peoples of the North in its context of diffusion using various archival documents (press, publications, production archives) in order to question the modernizing dimension of cinema, both in its representations and in its apparatus. Ultimately, it shows that the "magic" of cinematographic projection is invested as the enchanted space of the Sovietization of the country.*

Keywords: film screening, cinematographic apparatus, peoples of the North in motion pictures, indigenous reception, technology, magic.

Анимация на службе агит-пропа и волшебный мир новых времён: Мальчик-самоед на экранах северных окраин Советского Союза

Абстракт: В конце 1920 годов анимация в Советском Союзе функционировала как средство агит-пропа, подобно другим жанрам кинематографа. Приверженная советскому направлению кинематографии факта, анимация отвергала иллюзию «магии» и того, что аниматоры называют «кинотрюк». Однако анимационный фильм, как и вся киномеханика в целом, также использовались ради их способности покорять воображение, их власти над воображением. Технологичность, одним из проявлений которой оказывается кинематография, рассматривалась в качестве одного из преимущественных инструментов модернизации и борьбы со старым, способствующим устранению его пережитков. Данное исследование стремится показать, что советские

деятели культуры были захвачены магией кинопространства, в частности, в контексте Сибири, где кино воспринималось как шаманское камлание, как действие, могущее с этим последним поспорить. Взяв в качестве предмета исследования кинопоказ анимационного фильма Мальчик-самоед (1928) для аудитории коренных жителей, статья помещает анимацию, посвящённую народам Севера, в расширенный контекст, используя различные архивные документы (печать, книжные издания, киноматериалы) с тем, чтобы задаться вопросом о модернизирующем аспекте кинематографа, как его художественно-образительного, так и технического инструментария. В конечном итоге, показывается, что киноэкран своей «магией» облачает волшебный мир советизации в пространстве страны.

Ключевые слова: кинопоказ, кинематографический инструментарий, народы Севера в кино, коренная аудитория, технологичность, магия.