



HAL
open science

“Non-acteur” du film, acteur de sa vie. Des usages du film par les acteurs autochtones non professionnels (dans le cas d’une fiction télévisée soviétique)

Caroline Damiens

► **To cite this version:**

Caroline Damiens. “Non-acteur” du film, acteur de sa vie. Des usages du film par les acteurs autochtones non professionnels (dans le cas d’une fiction télévisée soviétique). *Création Collective au Cinéma*, 2021, pp.223-249. hal-03221312

HAL Id: hal-03221312

<https://hal.science/hal-03221312>

Submitted on 10 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Non-acteur » du film, acteur de sa vie.
Des usages du film
par les acteurs autochtones non professionnels
(dans le cas d'une fiction télévisée soviétique)

Caroline Damiens



Quels sont la part et l'apport des « non-acteurs » (acteurs non professionnels) dans le processus de création cinématographique ? Quels usages du film sont mis en œuvre par ces derniers ? Cet article tente de répondre à ces questions dans le cas de films tournés avec des acteurs non professionnels en Union soviétique¹. À cette fin, je m'appuierai sur l'étude de cas du téléfilm *L'Ami de Tymancha* (*Drug Tymanči*, 1969, Anatoli Nitotchkine), production de la Télévision centrale soviétique, entièrement joué par des non-acteurs évenks et tourné en Sibérie centrale. Construite avec la participation d'autochtones dans le but de leur donner une pleine visibilité sur l'« écran bleu » – comme on nomme le petit écran en URSS –, l'œuvre constitue également un cas original et singulier de réinterprétation du film à des fins inattendues de revitalisation linguistique et culturelle pour les non-acteurs. Les Évenks forment un des vingt-six « peuples du Nord » [*narody Severa*] reconnus comme peuple autochtone minoritaire par l'URSS (c'est-à-dire comptabilisant moins de 50 000 représentants). Autrefois nommés « Toungouses », les Évenks peuplent les taïgas d'une large portion du territoire sibérien et sont traditionnellement éleveurs de rennes. À l'instar des autres peuples autochtones de Sibérie, l'avènement du pouvoir bolchevique marque pour eux le début d'une ère de profonde mutation culturelle qui a souvent pris la tournure d'une transformation forcée et a mené à la perte des repères traditionnels, notamment de la langue comme on le verra dans cette étude de cas.

Je m'attacherai ici à examiner le parcours du scénario et sa transformation une fois sur place, pendant le tournage, au contact des non-acteurs locaux afin de montrer que le film est un objet co-construit par le scénariste-réalisateur et

¹ Je remercie Barbara Glowczewski qui m'a indirectement soufflé le titre de cet article.

ses non-acteurs. D'autre part, il s'agira de décentrer la focale d'analyse vers les acteurs eux-mêmes et de voir comment le film devient à son tour un lieu d'affirmation et de mise en valeur de soi et de sa culture, voire d'*empowerment*, pour les non professionnels autochtones qui ont participé à sa création. En effet, la question de la participation de ces acteurs non-professionnels permet, un tant soit peu, de tenter d'adopter le point de vue des participants autochtones qui contribuent à la fabrication de leurs représentations filmiques. Ce décentrement donne la possibilité d'esquisser des lectures alternatives des objets filmiques et d'envisager autrement ce que je nommerai ici l'« espace du film » : espace dans sa double acception d'espace filmique diégétique et d'espace interactif du tournage. Il s'agit d'explorer les usages possibles de cet espace, en particulier du tournage, moment clé de l'interaction entre les cinéastes et techniciens professionnels d'un côté et les « amateurs », les non-acteurs autochtones, convoqués pour leur dimension « authentique » de l'autre. Prenant une approche génétique, je m'appuierai, pour reconstituer le tournage du film, sur des sources de diverses natures : des documents d'archives (scénario de réalisation², articles de presse), des entretiens réalisés avec des témoins (notamment le chef opérateur, Timour Zelma, et la veuve du réalisateur du film, Ekaterina Lebedeva), ainsi que les écrits et le parcours de la non-actrice et assistante évenke du film, Zinaïda Pikounova³, future militante au sein du mouvement revivaliste autochtone. Il s'agit ici d'esquisser une extension du concept de « souveraineté visuelle », proposé par Michelle Raheja⁴, en l'exportant vers la sphère du tournage afin de mettre l'accent sur les usages possibles du film par les non-acteurs autochtones

Un téléfilm pour et sur les téléspectateurs autochtones du Nord

Affirmons-le d'emblée : *L'Ami de Tymantcha* est un film important. Il s'agit de la première et, à ma connaissance, de la seule fiction télévisée unitaire soviétique en langue évenke tournée avec des acteurs évenks non

² Le mode de fabrication soviétique distingue deux types de scénarios : le « scénario littéraire » [*literaturnyj scenarij*] qui décrit le déroulement du film avec ses dialogues et, dans un deuxième temps, le « scénario de réalisation » [*režisjerskejj scenarij*], plus proche du découpage technique, qui reproduit le scénario découpé sous forme de plans avec des indications de mise en scène, parfois agrémenté d'un story-board.

³ Pikounova Zinaïda Nikolaevna (1941-). Philologue évenke et spécialiste de la culture et du peuple toungouses [*tungusovedj*]. Zinaïda Pikounova n'était pas disponible pour un entretien lors de la rédaction de ce travail. Je la remercie toutefois de m'avoir indiqué plusieurs articles de presse locale sur sa carrière politique, pédagogique et cinématographique.

⁴ Michelle H. Raheja, *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2010.

professionnels. Il est réalisé en 1969-1970 par un réalisateur de documentaires qui signe là sa première fiction, Anatoli Nitotchkine (1932-2001), et qui se « spécialisera » dans les téléfilms à thématique du Nord. Ancien opérateur à la carrière prometteuse, mais désireux de filmer ce qu'il choisit, il se tourne vers la réalisation et entre à l'unité Èkran, le studio de téléfilms de la Télévision centrale, où il officiera en tant que réalisateur jusqu'en 1992⁵. Fondée par décrets du Conseil des ministres et du Comité d'État pour la radio et la télévision (plus connu sous le nom de Gosteleradio) afin de produire des films de télévision, l'unité de création Èkran est opérationnelle en 1968⁶. La télévision a en effet un grand besoin de films : la diffusion de ceux-ci permet de faire une « pause » dans les émissions et donc dans les dépenses qu'elles engendrent, d'autant plus que les droits payés sont minimes. Mais le répertoire cinématographique soviétique ne suffit pas à apaiser la « gloutonnerie » de la télévision pour les films de fiction. C'est ce qui explique la production des téléfilms, rediffusables à l'envi et, en outre, moins chers à produire que les films de cinéma⁷. En 1970, année de la diffusion de *L'Ami de Tymantcha*, l'unité est déjà un véritable studio qui produit 1 100 heures de contenu télévisé par an⁸. Les années 1970 constituent par ailleurs un véritable âge d'or pour le téléfilm en URSS : un cinquième du temps d'antenne est occupé par ceux-ci (tous studios confondus)⁹. Les fictions télévisées constituent donc des objets d'importance dans la vie culturelle soviétique et doivent être évaluées comme tels.

⁵ Entretien avec Ekaterina Lebedeva, veuve d'Anatolij Nitočkin, le 27 septembre 2015 à son domicile de Kratovo en Russie. Voir également V. Kotulev, «O raznom, po raznomu», *Moskovskij komсомолец*, 5 mars 1963.

⁶ *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm»*. Annotirovannyj katalog. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003, p. 3.

⁷ Les téléfilms coûtent en moyenne 1,5 fois moins cher que les films de cinéma. Au milieu des années 1980, le budget moyen d'un téléfilm de fiction est de 245 000 roubles contre 400 000 pour un film de cinéma. La différence s'explique notamment par les délais raccourcis alloués pour chaque étape (écriture de scénario, tournage, etc.). Selon Alla Rusakova, ancienne directrice du département du plan et des finances au studio Èkran, le coût moyen d'une partie en 1979 est de 21 000 roubles (Interview le 23 décembre 2013 à Moscou). Un film de long métrage moyen comporte 7 ou 8 parties, ce qui correspond à un budget allant de 147 000 à 168 000 roubles. S'il est en deux épisodes, le budget passe alors à 315 000 roubles.

⁸ 25 longs-métrages de fiction, 690 heures de sujets de chroniques, 22 heures de spectacles (musicaux et autres), 60 heures de films de vulgarisation scientifique. Anonyme, «Filmy «Èkrana»», *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24. De 1967 à sa disparition en 1995, Èkran aura produit près de 300 films de fiction. *Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm»*, op. cit.

⁹ Ljubov' Arkus, Inna Vasil'evna, Irina Pavlova, «Televizionnoe kino v SSSR», *Enciklopedija otečestvennogo kino*. Consulté le 20 mai 2016. [En ligne]. URL : http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=36.

En outre, la télévision et l'unité Èkran représentent une opportunité pour le jeune réalisateur Nitotchkine qui n'a pas besoin d'attendre qu'on le laisse gravir lentement les échelons qui mènent à la réalisation, comme c'est le cas dans les studios de cinéma « établis ». La télévision, située plus bas sur la « table des rangs culturels¹⁰ » soviétique, est plus souple et ouverte aux nouveaux venus. Son premier scénario (qui deviendra *L'Ami de Tymantcha*) est proposé à l'unité qui l'accepte en même temps qu'elle laisse Nitotchkine le réaliser. Le film, qui raconte l'amitié d'un garçonnet évenk et d'un louveteau, tombe à pic pour la Télévision centrale. En effet, le système satellite Orbita, lancé fin 1967, permet la diffusion dans les régions éloignées du centre, dont celles du Nord¹¹. L'année 1967 marque un tournant dans l'histoire de la télévision soviétique qui devient à ce moment-là véritablement unifiée et témoigne de la prédominance grandissante du centre. Le scénario du téléfilm de Nitotchkine permet de « matérialiser » cette extension de la télévision centrale soviétique à l'ensemble du territoire en proposant un contenu « adapté » à des populations nouvellement touchées par la télévision. La Télévision centrale se veut en effet être celle de toutes les nationalités qui composent l'Union, à l'image de la tour de télévision d'Ostankino à Moscou (la plus haute du monde), inaugurée en 1967, et célébrée par la presse comme le triomphe de la technologie socialiste et l'œuvre du p, tout entier puisqu'elle est construite avec du matériel et de la main d'œuvre venus de toute l'Union¹².

Au sein de cette tendance unificatrice de la télévision soviétique, les programmes en langue locale revêtent une importance certaine pour les locuteurs des nationalités non russes, comme l'ont montré les chercheurs qui ont examiné cet aspect. S'il existe peu de sources sur cette question, certains travaux l'abordent plus ou moins directement pour le cas des régions sibériennes de Bouriatie et de Tchoukotka¹³. Il ressort de ces travaux que, en

¹⁰ Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time, How The Soviet Union Built The Media Empire That Lost The Cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011.

¹¹ Orbita est un système de relais de transmission satellite, opérationnel le 2 novembre 1967 (pour le cinquantenaire de la révolution d'Octobre), grâce auquel 20 millions de téléspectateurs du Nord, de Sibérie, d'Extrême-Orient et d'Asie centrale ont désormais la possibilité de regarder les émissions de Moscou. L'événement est marqué par la première émission en couleurs de la télévision soviétique qui retransmet la parade du 7 novembre sur la Place rouge. M. Glejzer, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989, p. 101.

¹² Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time, op. cit.*, p. 211.

¹³ Melissa Chakars, "Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and télévision : programming for children, teens and youth in Buryatia", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/> (consulté le 4 juin 2016); Galina Diatchkova, "Indigenous media as an important resource for Russia's Indigenous peoples", in Pamela Wilson, Michelle Stewart (dir.), *Global Indigenous Media*.

dépit de la direction étatique de ces médias, ils sont à la fois un lieu de préservation des langues menacées par la scolarisation en langue russe et représentent des opportunités d'emplois pour les locaux autochtones. La production de téléfilms de fiction prenant pour thème les peuples autochtones du Nord s'inscrit donc dans une logique qui vise à insérer la question nationale à la fois dans le format populaire de la fiction télévisée et à s'adresser à un segment de la société clairement identifié et désormais couvert par la télévision grâce à la technologie satellite. Les peuples du Nord soviétique ont droit à « leurs » téléfilms de fiction. Ce sera le cas avec une série de films, tous réalisés par Anatoli Nitotchkine et produits par l'unité de création Èkran : outre *L'Ami de Tymantcha*, *Les Plus Beaux Bateaux* (*Samye krasivye korabli*, 1972), *Quand partent les baleines* (*Kogda uxodjat kity*, 1981) ou encore *Le Chamane blanc* (*Belyj šaman*, 1982).

Le premier film de cette série, *L'Ami de Tymantcha*, est tourné en 1969, dans la foulée de la mise en service du système satellite Orbita. Il constitue d'autant plus une manière pour le centre de proposer du contenu télévisé à un segment de l'auditoire soviétique – ici les Évenks et plus largement les peuples du Nord – que l'auteur du film, fort de son expérience documentaire, souhaite tourner sur place avec des acteurs locaux non professionnels en accord avec la logique d'authenticité portée par les cinéastes du Dégel¹⁴. En effet, conséquence de la déstalinisation et de la suspicion liée au régime stalinien face à la falsification des faits, l'authenticité est placée au centre des valeurs dans la société post-stalinienne. La télévision, médium naissant dans les années 1950-1960 – et donc vierge de toute « trahison » de l'esprit révolutionnaire –, est vue par ses premiers promoteurs enthousiastes comme un lieu de vérité et d'authenticité grâce à la création d'une relation d'intimité avec les spectateurs et par son mode de diffusion en direct¹⁵. Au cinéma, médium qui conserve son aspect scénarisé et différé, l'authenticité est traduite visuellement par un style « documentariste » qui devient la base de la poésie cinématographique des années 1960¹⁶. À l'instar de Nitotchkine, plusieurs réalisateurs font appel à des acteurs non professionnels comme garants de l'authenticité filmique. C'est le

Cultures, Poetics and Politics, Durham-Londres, Duke University Press, 2008, p. 214-231 ; Michel Perrot, « L'état des médias en Tchoukotka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, vol. 3, 1993, p. 149-157.

¹⁴ Interview avec Timur Zel'ma, chef-opérateur du film, le 23 septembre 2015 à Moscou.

¹⁵ L'authenticité supposée du médium télévisuel est cependant vite rattrapée par la « realpolitik » de l'économie des médias et, à l'instar des télévisions occidentales, la parole libre de la diffusion en direct disparaît sous l'effet conjugué de la reprise de contrôle par les autorités et l'utilisation croissante de contenu préenregistré grâce à la technologie vidéo. Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*, p. 223-280.

¹⁶ Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 197.

cas d'Andreï Kontchalovski pour *Le Bonheur d'Assia* (*Asino sčast'e*, 1966) ou de Vassili Choukchine avec *Votre fils et frère* (*Vaš syn i brat*, 1965), qui emploient de vrais villageois pour les seconds rôles. L'exemple le plus saillant de cette tendance est le film de Sergueï Paradjanov *Les Chevaux de feu* (*Teni zabytyx predkov*, 1964) qui, non seulement, emploie des non-acteurs de la nationalité ukrainienne filmée, des villageois houtsoules, mais les associe entièrement à la construction du film et refuse le doublage du film en russe¹⁷. *L'Ami de Tymantcha* est donc loin d'être un cas isolé en termes de « politique actorale » dans le cinéma soviétique des années 1960, même s'il faut noter que le téléfilm emploie uniquement des non professionnels.

Un film fabriqué sur le mode de la co-construction

L'Ami de Tymantcha, raconte l'histoire de l'amitié entre un jeune garçon évenk, Tymantcha, et un loup. L'animal, encore bébé, est offert à l'enfant par son père au retour d'une chasse où il a tué la mère louve. Tymantcha le baptise Aïavrik et le domestique tant bien que mal. Les deux amis sont vite inséparables, mais le loup se heurte à l'hostilité des habitants du village, que ce soit à l'école, au cinéma ou lors d'une course de traîneaux. Après plusieurs incidents, dont la mort d'un chien, le père de l'enfant prend la décision de tuer la bête. Il ne peut cependant s'y résoudre et laisse le loup s'enfuir. Trois ans plus tard, alors que Tymantcha est attaqué par une meute de loups dans un lieu isolé, Aïavrik reconnaît son ami et se sacrifie pour lui sauver la vie.

À travers cette histoire d'amitié entre un enfant et un animal, le film déplace le motif cinématographique de l'enfant autochtone — qu'on trouve dans d'autres œuvres telles *Le Chien sauvage dingo* (*Dikaja sobaka Dingo*, 1962¹⁸) de Iouli Karassik ou *Le Collier de verre* (*Stekljannye busy*, 1978) réalisé par Igor Nikolaev — figurant la part *sauvage* de l'humanité vers la figure du loup. Le film déforme ainsi la figure de l'« enfant de la nature » souvent incarnée par l'autochtone du Nord. À l'inverse, il dépeint des autochtones parfaitement soviétisés : les personnages vivent dans des maisons de bois bien alignées et plus dans des habitations traditionnelles ; le père de Tymantcha, vétérinaire, manipule des tubes à essai, ce qui signale son « évolution » du stade de chasseur ou d'éleveur nomade à celui de travailleur rationnel ; les bêtes à fourrure sont élevées en cage et non plus chassées, etc. Dans *Tymantcha*, le personnage de l'enfant autochtone endosse les habits du « domesticateur » : il est celui qui

¹⁷ Lubomir Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien*, Die, Éditions À Die, 2001, p. 175-189.

¹⁸ Le film a reçu le grand prix au 14^e festival international du film pour enfants de Venise ex-æquo avec *L'Enfance d'Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) de Tarkovskij.

« civilise » le loup arraché à l'état sauvage. Par l'utilisation d'une trame narrative centrée autour de la domestication et de l'acceptation du loup dans l'espace domestique, le film interroge sans cesse les notions de « sauvage » et de « civilisé ». Un des intérêts de l'œuvre réside dans le déplacement de cette question vers l'animal : les personnages issus des peuples du Nord ne sont plus représentatifs d'un hypothétique état primitif de l'humanité, mais sont désormais porteurs de la civilisation face à la figure du sauvage incarné par l'animal. À contresens de la tendance cinématographique de la même période qui est de montrer des autochtones proches de l'état de nature, ce que fera Akira Kurosawa par exemple quelques années plus tard dans la coproduction soviéto-japonaise *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*, 1975), le téléfilm offre une vision des Évenks parfaitement soviétisés, mais perturbés par l'introduction du loup sauvage dans l'espace domestique. En ce sens, l'œuvre est à rapprocher du *Féroce* (*Ljutj*, Tolomouch Okeev, 1973), film kirghiz qui présente un scénario semblable, mais où, au contraire de *Tymantcha*, le loup sauvage finit par attaquer le jeune garçon qui avait tenté de le domestiquer.

Mais *L'Ami de Tymantcha* est surtout un film important par son mode de fabrication : le film est en langue évenke et met en scène des acteurs évenks non professionnels, recrutés sur place. Le scénario, par contre, n'est pas l'œuvre d'Évenks. Il a été écrit par Nitotchkin et Anatoli Bezouglov (1928-) à Moscou, sans qu'ils s'appuient sur une autre source que leur imagination (Fig. 1). En ce sens, le carton qui ouvre le film et qui proclame que ce dernier se base sur « une histoire qu'on raconte souvent dans le Nord » est une affabulation (peut-être destinée à renforcer la dimension d'authenticité du film ?)¹⁹. Cependant, le film, bien qu'écrit et réalisé par une équipe non autochtone reprend, il faut le noter, un mode de fabrication qui a connu ses beaux jours à la fin des années 1920. Il s'inscrit en effet dans la lignée de films comme *Igdenbou* (*Igdenbu*, 1930, Amo Bek-Nazarov) ou *Le Vengeur* (*Mstitel'*, 1930, Boris Chpis, Rachel Milman-Krimer), tournés *in situ* en Sibérie et en Extrême-Orient russe avec des non professionnels autochtones (les castings incluant parfois des acteurs professionnels non autochtones pour les premiers rôles comme dans le cas d'*Igdenbou*). Dans le cinéma soviétique de la fin des années 1920, la tendance à recourir à des acteurs de l'ethnie filmée n'est pas propre aux films mettant en scène des peuples du Nord. Le célèbre *Tempête sur l'Asie/Le Descendant de Gengis Khan* (*Burja nad Aziej/Potomok Čengisxana*,

¹⁹ Interview avec Timur Zel'ma, le 23 septembre 2015. Au départ, Nitočkin et Bezuglov ont le projet d'écrire un livre pour enfants. Nitočkin a en effet déjà coécrit avec Timur Zel'ma (par ailleurs son demi-frère) un livre de la sorte sur le studio Mosfil'm : *Les Aventures de Kolia au studio de cinéma* (Anatolij Nitočkin, Timur Zel'ma, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965). Mais le second projet éditorial n'aboutit pas et devient le scénario qu'on connaît. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015.



Fig. 1 – Les non-acteurs évenks et le loup : extrait du story-board.
Scénario de réalisation de *L'Ami de Tymantcha*
(Režissërskij scenarij « Arènto [Drug Tymančij] ») 1969.
Collection personnelle de l'auteur.

Vsevolod Poudovkine, 1928), tourné dans la République bouriatio-mongole, met en scène des figurants bouriates et prend pour acteur principal Valéry Inkijinoff²⁰, premier acteur professionnel bouriate. On peut également citer des films aussi différents que *À travers les larmes* (*Skvoz' slëzy*, Grigori Gritcher-Tcherikover, 1928), tourné dans un véritable *shtetl* juif ou encore *Les Commères de Riazan* (*Baby rjazanskie*, [distribué en France sous le titre *Le Village du péché*] Olga Preobrajenskaïa, Ivan Pravov, 1927), qui étend la pratique au village

²⁰ Inkizinov Valerij (Valerian) Ivanovič (1895-1973). D'abord acteur de théâtre, Inkizinov devient metteur en scène pour divers studios soviétiques dans les années 1920. Il joue plusieurs rôles au cinéma. En 1930, lors d'un voyage en France pour étudier le cinéma parlant, il ne rentre pas en URSS. Suite à cette émigration, Inkizinov entame une carrière d'acteur en Europe. Il joue dans des films aussi divers que *La Tête d'un homme* (Julien Duvivier, France, 1932), *Le Tigre du Bengale* (*Der Tiger von Eschnapur*, RFA-Italie-France, Fritz Lang, 1959), *Le Géant à la cour de Kublai Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, Riccardo Freda, Italie-France, 1961) ou la série télévisée *Les Chevaliers du ciel* (ORTF, France, 1967-1968). Voir G. Rybina, B. Drjuon, *Burjat Valerij Inkizinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajm, 2007 ; Valérie Pozner, «Potomok Čingis-xana» kak obrazec sovetskogo "kinokentavra"», in G.V. Vekin (dir.), *Metodologija i praktika russkogo formalizma*, Moscou, Azbukovnik, 2014, p. 323-341.

russe²¹. Cet emploi d'acteurs non professionnels recrutés sur place peut permettre une économie financière²², mais, si l'on considère l'investissement conséquent de moyens matériels (un tournage sur les lieux de l'action, souvent très éloignés des studios) et/ou de temps (négociations permanentes autour de questions de différence culturelle²³), on peut relativiser cette économie. Recruter ces acteurs sert surtout un programme politique : faire participer les différents peuples de l'Union au grand projet soviétique. En retour, l'utilisation des acteurs non professionnels locaux offre une vision des peuples soviétiques qui se veut authentique.

En effet, dans l'histoire du cinéma, le recours aux « non-acteurs » répond la plupart du temps au souhait d'avoir un discours social sur le monde environnant, comme le théorise Siegfried Kracauer dans ses « Remarques sur l'acteur²⁴ ». De manière plus large, le non-acteur est souvent vu comme un moyen d'introduire de la « vérité » au cinéma. Il est, selon les mots de Jacqueline Nacache, « l'acteur idéal du cinéma où sont censées s'effacer les marques théâtrales du jeu²⁵ » et « présente aussi l'avantage de n'être que de passage, un pied dans le cinéma, l'autre dans la réalité²⁶ ». Le besoin de saisir des pans de réalité au cinéma serait ainsi résolu par l'utilisation de personnes qui sont *une part de cette réalité*²⁷. Dans cette pratique, le personnage filmique renvoie à la personne qui l'incarne. Pensant le procédé dans des termes politiques, Walter Benjamin considère le non-acteur comme une marque de participation démocratique au film²⁸. Appliqué au cas soviétique, employer d'« authentiques » autochtones au lieu d'acteurs professionnels permet de traduire concrètement la politique soviétique des nationalités (qui entend promouvoir toutes les ethnicités au sein de l'Union²⁹) en offrant une place et la possibilité d'une participation active à ces peuples au sein de la construction

²¹ O. Višnevskaja, «Kak snimalis' "Baby rjazanskié"», *Sovetskij èkran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4.

²² Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013, p. 170.

²³ Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, thèse de doctorat : arts, INALCO, 2017, p. 371-375.

²⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of film. The Redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 98-99.

²⁵ Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 131.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Siegfried Kracauer, *Theory of film, op. cit.*, p. 99.

²⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017).

²⁹ Sur cette politique au cinéma, voir Gabrielle Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016.

socialiste (ici transcodée en construction d'un objet filmique). Par ailleurs, les années 1920 ont été marquées en Union soviétique par un intense débat théorique autour de la question de l'acteur³⁰. Les théories développées ont en commun le souhait de rompre avec l'acteur de théâtre et promeuvent le recours à des non professionnels³¹. Lev Koulechov entend former des comédiens, qu'il nomme « modèles [naturščiki] », spécifiquement pour le cinéma³². Le collectif artistique de la FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique) développe parallèlement des théories actorales qui tiennent du formalisme, de l'expressionnisme, de la psychanalyse et du futurisme³³. De son côté, le réalisateur Vsevolod Poudovkine est l'auteur de l'un des premiers ouvrages sur la technique de l'acteur de cinéma³⁴. Enfin, Sergueï Eisenstein développe la notion de « typage [tipaž] » appelée à une certaine postérité³⁵.

Renouant avec cette pratique, le tournage de *Tymantcha* prend exclusivement pour acteurs des non-professionnels évenks (qui est aussi la nationalité des personnages du film) recrutés sur place. Le personnage de Tymantcha est interprété par un écolier de 11 ans, Sacha Barbasionok³⁶ (Fig. 2) ; le rôle du père est tenu par Vladimir Syngalaev qui travaille alors à la chaufferie de la maison de la Culture du canton de Baïkit en Évenkie ; la mère est interprétée par Zinaïda Pikounova, jeune cadre autochtone alors en poste au comité de district du Parti du canton de Toungouso-Tchoun ; le méchant Gouktchantchou est incarné par Afanassi Khromov, un chanteur évenk connu

³⁰ K.M. Isaeva, *Aktër v fil'me*, Moscou, Znanie, 1971 ; François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Koulechov*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

³¹ Pour un tour d'horizon des différentes écoles de jeu au cinéma, voir V. Turkin, *Kino-aktër*, Moscou, Kino-izdatel'stvo RSFSR, 1925 ; Evgenij Petrov, *Aktër pered kino-apparatom*, Moscou, Teakinopečat', 1929.

³² Lev Kulešov, *Iskusstvo kino. Moj opyt*, Moscou, Tea-Kino-Pečat', 1929 ; Lev Koulechov, « Programme de l'atelier de cinéma expérimental du collectif d'enseignants de la classe de modèles », in François Albera (dir.), *Vers une théorie de l'acteur, op. cit.*, p. 17-24.

³³ Éric Schmulevitch, *La Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

³⁴ V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Lear Publishers, New York, 1949. Le texte "Types instead of actors" reprend un discours fait à la Film Society à Londres le 3 février 1929 et publié en anglais dans *Film Technique* en 1935. Il faut signaler l'erreur de traduction : dans le texte original en russe, Pudovkin parle de « modèle » (« Naturščiki vmesto aktera ») et non de « type » comme dans le texte anglais. Voir V. Pudovkin, *Sobranie sočinenij v trech tomakh*, t. 1, Moscou, Iskustvo, 1974, p. 181-184.

³⁵ Sur la pratique du typage dans l'œuvre d'Eisenstein, voir Barthelemy Amengual, *Que viva Eisenstein!*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 80-83 ; V.M. Tereškovič, *Évolucija vzgljadov S.M. Éjzenštejna na iskusstvo aktëra. Ot tipaža – k aktëru*, Moscou, VGIK, 1988 ; Francesco Pitassio, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », *Cinéma*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 199-224.

³⁶ Barbasënok exerce aujourd'hui la profession de chasseur. Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 83.

localement. Appliquant de manière littérale la rhétorique de l'authenticité, le film fait incarner le personnage du docteur par Nikolai Kaplin, médecin



Fig. 2 – Le non-acteur Sacha Barbasionok dans le rôle-titre :
photo de tournage de *L'Ami de Tymantcha*.
Archives personnelles d'Ekaterina Lebedeva.

principal de l'hôpital du secteur, et celui de la maîtresse d'école par Klavdia Kouchnikova, enseignante à l'école locale. Pour une scène de mariage, l'ensemble folklorique évenk Osiktakan (« petite étoile ») est recruté. Le film mobilise également les habitants des villages de Nidym et Sourinda dans le territoire de Krasnoïarsk où il est tourné³⁷. Pour trouver ses acteurs, Nitotchkine s'adresse au premier secrétaire du comité de district du Parti communiste d'Union soviétique (PCUS), l'historien évenk Vassili Ouvatchan³⁸. Celui-ci accepte le principe d'un tournage avec les habitants du district. Il met alors Nitotchkine en contact avec Zinaïda Pikounova, qui travaille au sein du comité, pour assister l'équipe. Son rôle sera déterminant.

³⁷ Il s'agit de V. Kaplin, A. Branat, A. Voronin, A. Mezeinin, Ja. Mežanz, V. Salatkin, V. Pikunov, V. Suprjaga.

³⁸ Uvačan Vassilij Nikolaevič (1917-1988). Uvačan fait partie du premier groupe d'étudiants évenks scolarisés par les Soviétiques. Il est envoyé à Irkoutsk pour étudier en 1928. Il devient professeur d'histoire. Partisan du régime, il est plusieurs fois premier secrétaire du comité de district évenk du PCUS.

Le film est un succès de télévision : il est diffusé 14 fois entre 1970 et 1984, dont trois fois pour la seule année 1970³⁹. À sa première diffusion, la réception par les téléspectateurs soviétiques est positive⁴⁰. Il en va de même dans la presse qui note dans les quelques articles consacrés au film le surcroît d'authenticité apporté à celui-ci par ces non-acteurs ethniques en plein accord avec la revalorisation des valeurs de sincérité à ce moment-là⁴¹. Le film est également jugé intéressant du point de vue ethnographique, mais on note qu'il ne s'agit cependant plus d'un mode de vie exotique et sur le point de disparaître comme c'était le cas dans les films précédents, mais du nouveau mode soviétique [*po-novomu, po-sovetskij*] de vie et des nouvelles coutumes évenks⁴². Le téléfilm est présenté entre autres à Sophia Loren, la star internationale alors de passage à Moscou et à son mari, le producteur Carlo Ponti, qui l'achète pour une diffusion télévisée en Europe⁴³. Enfin, *L'Ami de Tymantcha* reçoit la Nymphe d'or, premier prix du festival international de téléfilms de Monte-Carlo où il est remarqué par le réalisateur italien Vittorio de Sica⁴⁴. S'il est oublié des histoires du cinéma, en partie à cause de son statut mal aimé de téléfilm et de film pour enfants, il fait pourtant partie des souvenirs d'enfance de nombreux téléspectateurs russes actuels qui restent toutefois incapables de citer les noms de ses auteurs. Surtout, il est un endroit où le film possède un statut particulier : l'Évenkie.

³⁹ J'ai comptabilisé 14 diffusions sur les chaînes nationales en dépouillant les programmes TV imprimés dans deux quotidiens, la *Pravda* et les *Izvestija*, à partir d'une liste fournie par les Archives d'État de télévision et de radio (Gosteleradiofond), qui détiennent les archives films de la Télévision soviétique. Je tiens ici à remercier Irina Igonina du Gosteleradiofond pour son aide.

⁴⁰ Pour mesurer la réception des téléfilms en URSS, on dispose de rapports qui analysent les lettres de téléspectateurs adressées à la Télévision centrale et parfois en reproduisent des extraits. Le rapport sur *L'Ami de Tymantcha* note que le film a reçu des avis positifs mais ne donne aucun détail quant au contenu de ces lettres ni même leur nombre. *Obzor pisem telezritelej za april'-dekabr' 1970*. GARF R-6903/10/103/43ob.

⁴¹ N. Privalova, « Drug Tymanči », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 7, 1970, p. iv (encart) ; S. Ikonnikova, « Mal'čik i volk », *Komsomol'skaja Pravda*, 4 novembre 1970. Seul le critique de *Sovetskaja kul'tura* trouve à redire sur l'intégration du matériau « documentaire » (les acteurs) à la fiction. I. Rudèn, « Urok dobroty », *Sovetskaja kul'tura*, 4 juillet 1970.

⁴² Maks Poljanovskij, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma "Drug Tymanči" », *Krasnojarskij rabočij*, 1^{er} juillet 1970.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.* p. 85.

Zinaïda Pikounova : non-actrice et co-auteure du film ?

Bien qu'écrit et réalisé par une équipe moscovite, *L'Ami de Tymantcha* est un film qui a bénéficié de l'influence des Évenks qui ont participé au tournage, en particulier Zinaïda Pikounova, future philologue de la langue évenke et militante au sein du mouvement revivaliste autochtone. Contactée par Nitotchkine sur les conseils d'Ouvatchan, Pikounova, alors jeune cadre locale du Parti, n'est pas seulement actrice sur le tournage : elle est chargée de traduire le scénario en évenk et son influence aura des conséquences sur le produit filmique final, tout comme le film aura des répercussions inattendues sur son destin. *L'Ami de Tymantcha*, film qui lui doit beaucoup, constitue en effet une sorte de « moment » déclencheur dans la vie de Pikounova.

Née dans le village évenk de Techmdalsk, Pikounova, à l'issue de ses études à l'Institut Herzen de Leningrad⁴⁵ entre 1961 et 1966, enseigne à l'école primaire en Évenkie. Parallèlement, elle entame une carrière politique au comité exécutif local, puis devient première secrétaire du comité régional du Komsomol, avant d'être nommée spécialiste au département d'agitation et de propagande du comité régional du PCUS⁴⁶. C'est à ce moment-là que Nitotchkine la contacte. Au départ chargée d'assister le réalisateur pour le casting, elle obtient finalement un des rôles principaux et est chargée de traduire le scénario initialement écrit en russe et dont la traduction n'était pas prévue. C'est en effet une fois sur place que le script doit *s'adapter* à ses interprètes évenks. Comme le rapporte Pikounova dans une interview tardive pour le magazine local *Severnye prostori* :

Le scénario a dans un premier temps été écrit en russe, mais, pendant le tournage, tout était mou, sans entrain, on sentait une certaine gêne. Les acteurs, je le rappelle, étaient non professionnels. On a alors décidé de faire une traduction en urgence. Cependant, chaque acteur évenk prononçait involontairement ses dialogues [en évenk] : « *Mingji Ajavrik, so ajakakun !* [Mon Aïavrik, comme tu es mignon !]. » Alors, l'idée m'est venue, à moi et à d'autres participants : « Peut-être qu'on pourrait parler en langue maternelle ? » À cette époque, tous les Évenks, vieux comme jeunes, pouvaient encore parler couramment la langue de leurs ancêtres. On a essayé. Et ça a marché⁴⁷ !

⁴⁵ L'institut est l'héritier de l'Institut des peuples du Nord, 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. Voir K.Ja. Luks, « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, p. 130-136.

⁴⁶ Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4.

⁴⁷ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 85. Voir également Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and

La rencontre entre les acteurs évenks et le scénario rend le film unique. Au départ simple procédé destiné à faciliter le travail actoral, le jeu en langue maternelle s'impose au film lui-même. Le procédé fonctionne si bien que Nitotchkine conserve les dialogues enregistrés en évenk pour la version finale⁴⁸. Précisons dès à présent que ce changement linguistique n'a rien d'évident à ce moment et ce, pour deux raisons : les films de fiction sont diffusés en russe à la télévision⁴⁹ ; par ailleurs, la langue évenke n'est pas enseignée en URSS, je reviendrai sur ce point.

Le film est diffusé en évenk à la télévision, accompagné d'une *voix-over*⁵⁰ en russe. Le texte russe est déclamé par Valentina Leontieva, extrêmement connue et appréciée en URSS à l'époque. D'abord speakerine, elle présente des émissions populaires telles que *Du fond du cœur* (*Ot vsej duši*) ou le programme pour enfants *Bonne nuit, les petits* (*Spokojnoj noči, mahši* !). L'historien de la télévision soviétique Fiodor Razzakov la classe numéro un parmi les stars du petit écran. Elle est affectueusement surnommée « *tiotia Valia* [*tëtja Valja*] » par son public⁵¹ : en russe, le terme *tëtja* désigne, dans le champ sémantique de la famille, la tante et également, dans le vocabulaire enfantin, toute personne adulte de sexe féminin.

La *voix-over* va permettre de mettre en scène la langue évenke. Par la juxtaposition des deux voix, celle « exotique » des acteurs évenks et celle familière de *tiotia Valia*, le film crée un lien qui permet de s'adresser à la fois aux téléspectateurs autochtones d'Évenkie et des autres régions du Nord ainsi qu'à tous les téléspectateurs soviétiques, dans la logique d'intégration des différentes nationalités à ce qu'on pourrait appeler la « supranation

Development of the Native Language of the Evenkis”, in Erich Kasten (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, p. 129-130.

⁴⁸ La plupart des dialogues du film sont tournés en son synchrone. Interview avec Ekaterina Lebedeva, le 27 septembre 2015. Certains rôles sont doublés à Moscou par un autre Évenk, Vasilij Čepalov, alors étudiant à la haute école du Parti. Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Ellen Propper Mickiewicz, *Split Signals: Television And Politics In The Soviet Union*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, p. 7

⁵⁰ Je distinguerai ici la *voix-over* de la voix off. La *voix-over* désigne une traduction sous la forme d'une voix off (d'un personnage n'apparaissant pas à l'écran) diffusée par-dessus le son original. « Glossaire de la traduction audiovisuelle professionnelle », *L'Écran traduit*, hors-série n° 2, 2014, p. 43.

⁵¹ Leont'eva Valentina Mixajlovna (1923-2007). Fedor Razzakov, *Gibel' sovetskogo TV. Tajny televidenija: ot Stalina do Gorbačëva 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009, p. 116-138. Je choisis ici de ne pas traduire et de transcrire «*tiotia*» pour insister sur le caractère affectueux du terme. Sur la relation d'intimité du public et des speakerines, voir Kristin Roth-Ey, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*, p. 240-243.

télévisuelle » soviétique. Cependant, la voix de Leontieva est toujours décalée, de façon à laisser entendre les dialogues évenks (dont le volume sonore n'est pas atténué), et certains dialogues non essentiels à la compréhension de l'action ne sont pas traduits du tout. À certains moments, certes, les deux langues se superposent, mais il faut insister sur le fait que le procédé de *voix-over* est celui qui est communément utilisé à la télévision pour les doublages de films étrangers et que la superposition des langues est bien plus marquée⁵². Ici, c'est le décalage entre les deux langues qui est saillant. Ce procédé permet à ceux qui ne parlent pas l'évenk d'entendre la musique de la langue et à ceux qui la comprennent d'écouter *leur* langue à la télévision pansoviétique. Dans les deux cas, le moyen technique choisi donne une visibilité (ou plutôt une *audibilité*) à la langue évenke quasi unique dans le paysage audiovisuel soviétique⁵³.

Dans l'ensemble multinational soviétique, de nombreuses langues coexistent et le pouvoir a toujours affirmé sa volonté de ne pas les opprimer. Cependant, en l'absence de modalités réelles d'application, l'égalité des langues reste illusoire et la hiérarchie linguistique suit celle des unités administratives nationales⁵⁴. Depuis la généralisation du son au cinéma, la question linguistique se pose avec acuité au sein d'un pays qui n'a de cesse d'afficher sa « multinationalité⁵⁵ ». En vain, car les difficultés organisationnelles et financières font du doublage et du sous-titrage dans les langues de l'Union des pratiques marginales, en particulier à l'intérieur de la RSFSR⁵⁶. Bien que tourner les films « nationaux » en langue nationale permette en théorie de matérialiser

⁵² Voir Elena Razlogova, "Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema", in Lilya Kaganovsky, Masha Salazkina (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and post-Soviet cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 162-178.

⁵³ Comme autre exemple de cette pratique à propos de la langue tchouktche, voir le cas de *Quand partent les baleines (Kogda usodjat kity)*, 1981) réalisé par Anatolij Nitočkin sur un scénario de l'écrivain tchouktche Jurij Rytchéu.

⁵⁴ Ceci est encore plus vrai en République socialiste fédérative soviétique de Russie (RSFSR) où la russification prend le dessus suite aux révisions de la politique des nationalités de 1932 et aux réformes de 1958-1959 pour la liberté de choix de la langue d'enseignement qui donnent la faveur au russe, seule véritable langue de la mobilité sociale. Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette Cadiot, Dominique Arel, Larissa Zakharova (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 5-33.

⁵⁵ Sur les efforts de l'industrie cinématographique soviétique – peu couronnés de succès – de sous-titrage et de doublage dans les langues de l'Union, voir Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, vol. 55, n° 3-4, 2014, p. 295-320.

⁵⁶ Les studios des républiques tournent dans la langue titulaire, tandis que les films sont ensuite doublés en russe pour l'exploitation pansoviétique.

le slogan stalinien « national par la forme, socialiste par le contenu » sans présenter *a priori* de danger « idéologique » (c'est-à-dire nationaliste⁵⁷), les films à thème national, hors des productions des républiques socialistes, sont distribués en russe (si besoin en doublant les acteurs non russes parlant la langue de Pouchkine avec un « accent⁵⁸ »).

En conséquence, les langues des peuples du Nord, qui n'ont pas de républiques socialistes, n'ont que peu droit de cité sur les écrans soviétiques. L'examen du corpus des films soviétiques sur la thématique des peuples autochtones du Nord confirme que les dialogues font la part belle au russe et que la langue nationale n'est audible qu'au détour d'une ligne de dialogue ou deux. Jamais traduits, ces courts dialogues n'ont visiblement pas d'importance narrative et ne sont présents que pour donner une « couleur » autochtone aux personnages⁵⁹. Du côté des réalisateurs, restreindre l'espace d'expression en langue nationale peut être une manière de conserver le contrôle sur le film. C'est le cas par exemple pour le réalisateur Vitali Melnikov, lors de la postproduction de son film *Le Chef de la Tchoukotka (Načal'nik Čukotki)* en 1966, film qui met en scène des personnages autochtones tchouktches. Il fait appel à deux Tchouktches (un homme et une femme) pour postsynchroniser en studio les quelques dialogues en langue locale. Il doit cependant recourir à une tierce personne pour vérifier la teneur des propos tenus. Ainsi qu'il le rapporte dans ses Mémoires, la langue étrangère à ses oreilles est incompréhensible pour lui alors qu'il éprouve un besoin de contrôler ce qui est dit⁶⁰. Au regard de cette dernière remarque, *L'Ami de Tymantcha* apparaît encore plus exceptionnel dans sa facture. Il fait ressortir la confiance du réalisateur

⁵⁷ Gabrielle Chomentowski, « Du cinéma muet au cinéma parlant », *op. cit.*, p. 316-317.

⁵⁸ Irina Tcherneva, *Le Cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014, p. 305.

⁵⁹ On peut ainsi entendre quelques phrases en tchouktche dans *Les Sept Braves (Semero smelyx)*, 1937, Sergej Gerasimov) ou *Alitet s'en va dans les montagnes ((Alitet uxodit v gory)*, 1950, Mark Donskoj) par exemple. Leur insignifiance narrative est transcodée dans le fait même qu'on ne pense pas à les traduire.

⁶⁰ « Je remarquai que, dans certains cas, ce qui sortait de la bouche des interprètes m'était incompréhensible, ils [les doubleurs] s'amusaient joyeusement. Ils répondirent à mes questions en me disant qu'ils s'amusaient de ce que tout irait bien. Mais je ne pouvais en aucun cas vérifier ce qu'ils disaient. En cachette, j'invitai une spécialiste de la langue tchouktche à visionner les scènes déjà doublées. C'était une jeune et mignonne doctorante [sic]. Elle refusa de traduire quelques phrases qui provoquaient particulièrement le rire chez mes artistes tchouktches. Il se trouve que, dans les scènes de figuration où les Tchouktches sont en conflit avec Khramov-Gribov, les deux doubleurs avaient ajouté des mots et expressions totalement non censurés [des grossièretés]. Bien évidemment, je m'en indignais. Mais ils s'étonnaient. "Nous parlons toujours comme ça lorsque nous sommes en colère", m'expliquèrent-ils. » Vitalij Mel'nikov, *Žizn'. Kino*, Saint-Pétersbourg, BXV-Peterburg, 2011, p. 239.

Nitotchkine en ses co-auteurs (ou *co-acteurs*) évenks, en particulier Pikounova, responsable de la traduction. Cette relation de confiance est confirmée par l'amitié qui lie les deux individus qui entretiendront des relations jusqu'au décès du réalisateur⁶¹.

En outre, le film, diffusé à l'échelle de l'Union, permet d'affirmer la langue évenke dans sa dimension symbolique de marqueur de l'identité, auprès de ses locuteurs comme de ses non-locuteurs. Placer la langue dans le contexte d'un téléfilm, objet diffusé par le biais de l'instrument de la modernité soviétique dernier cri (et qui plus est un téléfilm qui situe son action dans le temps présent), fonctionne comme une démonstration de la compatibilité de l'évenk avec la culture soviétique contemporaine et montre une langue qui n'est pas cantonnée dans une époque, ni un territoire⁶². Diffusé à la Télévision centrale, le film permet d'affirmer la culture évenke, dans les limites certes de l'écran de télévision, mais à l'échelle de la nation multinationale soviétique tout entière. Enfin, il faut le rappeler, l'« évenkisation » du film, non prévue au départ, résulte d'une certaine forme de réappropriation du film par ses interprètes.

Usages du film par le non-acteur : se réapproprier sa culture par le film

En plus d'exposer la langue autochtone sur l'écran bleu, la traduction du scénario permet de rendre, selon les mots mêmes de Pikounova, « les nuances du mode de vie évenk de la taïga⁶³ » qui ne peuvent être exprimées en russe et de « corriger » certains éléments, comme les noms des personnages. Dans sa première version, le scénario s'appelait *Arènto* du premier nom du loup et Tymantcha se nommait Gaïmo⁶⁴ (Fig. 3). Une fois passé entre les mains de Pikounova, les personnages prennent des noms évenks porteurs de sens⁶⁵. Ainsi, Tymantcha signifie « celui qui est né tôt le matin dans la taïga ou celui qui est lumineux » et Aiavrik, « celui qu'on aime, ou l'aimé⁶⁶ ». Ces

⁶¹ Interview avec Ekaterina Lebedeva le 27 septembre 2015.

⁶² Précisons que les langues autochtones sont souvent très dialectisées et n'ont pas toujours vocation à incarner un territoire national.

⁶³ Zinaïda Pikounova, "Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis", *op. cit.*, p. 129.

⁶⁴ Le film s'est ensuite nommé *Appelle le loup ! (Pozovi volka!)*, avant de prendre son titre définitif. Režissërskij scenarij «Arènto [Drug Tymančï]», 1969. Archives personnelles de Timur Zel'ma.

⁶⁵ Dans sa première version, le scénario privilégiait les noms tchouktches tels Arènto ou Rultyna.

⁶⁶ Pikounova ne change rien d'autre de significatif, le scénario de réalisation étant très proche de la version finale. Seule une scène dans laquelle elle joue présente une modification : au lieu

changements contribuent à ajouter de la vraisemblance ethnographique au film en même temps qu'ils proposent une représentation cinématographique non



Fig. 3. – Tournage de *L'Ami de Tymanča* sous son premier titre *Arènto* (comme indiqué sur le clap) : collection personnelle de l'auteur.

totallement exogène pour les Évenks. Pour cette raison, *L'Ami de Tymanča* revêt une certaine importance pour les Évenks qui se le sont, en quelque sorte, réapproprié. Toujours selon Zinaïda Pikounova dans une interview :

Lors de la première du film, la salle de la maison de la Culture du canton était comble. [Les spectateurs] se reconnaissaient l'un l'autre. Tous étaient fiers qu'on ait pu faire un tel film-déclaration d'amour à la nature, aux animaux, à la langue maternelle et à la terre natale. Pour l'Évenkie, ce fut un **important événement historique**⁶⁷.

de vendre le loup au géologue, la mère de Tymanča le lui donne pour rien. Scénario de réalisation «Arènto [Drug Tymanči]», 1969, plans 320-321.

⁶⁷ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 86. Nous soulignons.

Des années après la première diffusion du film, à la suite de la chute de l'URSS et au sein du mouvement revivaliste des peuples autochtones minoritaires de Sibérie, du Nord et d'Extrême-Orient russe dans les années 1990, les auteurs du film sont invités au Grand Souglan, premier Congrès des Évenks de Russie qui s'est tenu en 1993 à Toura, ce qui témoigne du statut notable de l'œuvre pour la culture évenke. Pour les Évenks, le film opère comme un instrument de « souveraineté visuelle ». Élaboré par Michelle Raheja⁶⁸, le concept désigne des œuvres audiovisuelles qui réunissent une ou plusieurs qualités parmi quatre points essentiels : elles révisent les récits exogènes en mettant l'accent sur le point de vue autochtone ; elles participent à la préservation de la culture, de la communauté et de la langue autochtones ; elles permettent à l'auteur de s'adresser à ses semblables (en ce qu'ils expriment des problèmes spécifiques aux autochtones) ; et enfin, selon un double niveau de lecture, elles interpellent aussi le public non autochtone (par leur dimension « éducative », mais aussi en ce qu'elles l'invitent à réviser le regard porté sur les autochtones, forgé par les anciennes représentations). Dans le cas particulier de Pikounova, *L'Ami de Tymantcha* opère avant tout comme une preuve de l'existence et de la ténacité de sa langue, l'évenk, lancée à la face de l'Union soviétique et du monde. Pikounova aime à insister sur le fait que le film donne à entendre la langue d'un « petit » peuple et rappelle la réaction qu'aurait eu le cinéaste italien Vittorio De Sica lors de la projection du film au festival de Monte-Carlo en 1970 : « Comment, en Russie soviétique, a-t-on conservé la langue de ce peuple sauvage [*sic*]⁶⁹ ?! »

La question de la langue est en effet centrale dans le contexte des années 1960-1970. Au moment où l'équipe moscovite d'Écran fait appel à Pikounova, celle-ci, à l'instar d'autres autochtones de Sibérie fait le triste constat de la disparition progressive de sa langue maternelle. En tant qu'enseignante à l'école, elle est confrontée chaque jour à la raréfaction de l'usage de l'évenk chez les plus jeunes. Si, historiquement, l'URSS est le premier État moderne à garantir l'éducation dans la langue maternelle, dans la pratique, les choses se passent moins idéalement. Durant les années 1920, la latinisation (c'est-à-dire l'écriture latine) des langues allogènes d'URSS est mise en œuvre, notamment dans le but de les enseigner à l'école⁷⁰. Cependant, une certaine hiérarchie linguistique se fait jour, surtout à partir de la fin des années 1930 qui voit la

⁶⁸ Michelle Raheja, *Reservation Reelism*, *op. cit.*, p. 196-203.

⁶⁹ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 85.

⁷⁰ Guy Imart, « Le mouvement de "latinisation" en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 2, 1965, p. 223-239.

disparition des alphabets non cyrilliques et la dotation d'un nouvel alphabet à base cyrillique pour ces langues, afin en fait de faciliter l'apprentissage du russe. La réforme de 1958, qui offre la liberté de choix de la langue d'enseignement, entérine la position de force du russe, clé de la mobilité sociale, et accélère la disparition de langues dépossédées de leur utilité sociale⁷¹. La langue russe est en effet perçue comme l'unique langue de communication et ce, particulièrement en RSFSR. Cette conception reproduit l'échelle hiérarchique de développement des nationalités (certaines langues sont plus développées que d'autres, qui sont condamnées à se spécialiser dans le domaine de la « tradition ») et aboutit à faire du bilinguisme à la soviétique en RSFSR une variation de la « folklorisation⁷² ». Dans le Nord, force est de constater la domination hégémonique du russe dans l'enseignement⁷³. De la fin des années 1950 au milieu des années 1970, les langues autochtones sont *de facto* reléguées hors de l'espace de l'école, à l'image d'autres attributs culturels, bannis au nom de l'uniformisation et du progrès⁷⁴.

Le besoin de traduire le scénario de *Tymantcha* en évenk pour faciliter le travail de tournage va mener Zinaïda Pikounova à la redécouverte de sa propre langue et à la nécessité de la ré-enseigner à ses locuteurs. Comme elle le déclare sans ambages :

C'est le tournage de ce film qui m'a obligée à retourner à la pédagogie et à étudier sérieusement la langue évenke. [...] C'est ce film précisément qui m'a fait me demander pourquoi la langue évenke n'était pas enseignée dans les écoles d'Évenkie. Dans les années 1970, j'ai quitté le département d'agitation-propagande du PC pour devenir professeure de langue et de

⁷¹ Dominique Arel, Juliette Cadiot, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », *op. cit.*

⁷² Andréa Khylya Hemour, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010, p. 155-164.

⁷³ Elena Liarskaya, "Boarding school on Yamal: history of development and current situation", in Erich Kasten, Tjeerd de Graaf (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, p. 159-180. Une revue, *Russkij jazyk v nacional'noj škole*, est tout entière consacrée à la question de l'enseignement du russe aux non-Russes.

⁷⁴ « Et pire que tout : on ne nous laissait pas porter nos affaires, les chaudes *malitsa* (vêtement traditionnel nénète) et les *kiyy* (bottes en peau de renne), bien que beaucoup d'entre nous en avaient d'une belle qualité. [...] En revanche, dans nos abécédaires colorés avec lesquels nous apprenions à lire et à écrire, étaient représentés, pratiquement à chaque page, des enfants au sourire radieux et en costume national. En classe de huitième, à ma question de savoir pourquoi les enfants des images étaient en *malitsa* quand, nous, nous n'étions pas autorisés à les porter, mon institutrice fut incapable de répondre. » Nina Yadnié, extrait de *Moi, native de la toundra* (Tioumen, 1995), in Anne-Victoire Charrin (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001, p. 34.

littérature russes dans la toute nouvelle école-internat de Toura. Il n'y avait pas de méthode ni de manuels pour enseigner l'évenk. J'ai la première mené des expériences d'enseignement de la langue maternelle de la 4^e à la 8^e classe⁷⁵.

De fait, les premières projections du film en langue évenke dans les alentours de son lieu de tournage se heurtent à des difficultés de compréhension de la part des spectateurs à qui il est destiné, certains d'entre eux ayant perdu des éléments de leur langue comme le rapporte Pikounova dans un autre article :

[Q]uand le film fut projeté dans les villages du district, un problème inattendu survint. Tous les spectateurs, en particulier parmi les jeunes et les enfants, ne comprenaient pas toute la richesse de leur langue maternelle ou les diverses nuances de sens ou de ton. Il a alors fallu traduire le film en russe [...]⁷⁶.

L'incident constitue le déclic définitif qui pousse Pikounova à travailler sur la question de l'enseignement de la langue évenke. À l'échelle régionale, elle est à l'initiative d'un important mouvement de réintroduction de l'enseignement de la langue maternelle dans le système scolaire soviétique⁷⁷. Pour cela, elle part de rien et crée une méthode pédagogique pour l'apprentissage de la langue évenke. Elle reprend ses études et soutient une thèse en 1978 sur la *Classification des parties du discours dans les langues du groupe toungouso-mandchou*. Mêlant la théorie à la pratique, elle a depuis publié plusieurs ouvrages pédagogiques, dictionnaires évenks et articles scientifiques sur le sujet⁷⁸. En 1989 est créée à son initiative l'association des peuples autochtones minoritaires du Nord Aroun (« renaissance »). Par ailleurs, elle participe activement à l'élaboration d'une méthode pédagogique pour les écoles nomades (écoles qui permettent d'enseigner aux enfants dans leur langue maternelle sans les couper de leurs parents et de leur culture)⁷⁹.

⁷⁵ Natalija Spiridova, « Fil'm-ljubov' », *op. cit.*, p. 80 ; 85. Nous soulignons. Dans un autre article, Pikounova déclare que le film l'a « forcée » à prendre en main le futur de sa langue. Zinaïda Pikounova, « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*, p. 130.

⁷⁶ Zinaïda Pikounova, *Ibid.*, p. 129-130.

⁷⁷ Les langues autochtones ont été, rappelons-le, pour certaines enseignées à la fin des années 1920.

⁷⁸ Voir par exemple *Kniga dlja učitelej èvenkijskoj školy (5-9 klasy)*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993 ; *Kartinnyj slovar' èvenkijskogo jazyka*, Saint-Petersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999 ; « Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis », *op. cit.*, p. 123-137 ; (avec R.I. Pikounova), *Èncyklopedija prirody: flora*, Saint-Petersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004.

⁷⁹ Sur la biographie de Pikounova, voir Marina Nemtuškina, « Čtoby ne isčez narod », *op. cit.*

D'après les déclarations de Pikounova sur l'élément déclencheur qu'a constitué le film, on peut considérer que celui-ci a agi comme facteur d'*empowerment* pour la jeune cadre évenke. Dans sa définition la plus sommaire, l'*empowerment* renvoie à « la capacité des personnes et des communautés à exercer un contrôle sur la définition et la nature des changements qui les concernent⁸⁰ ». Le processus d'*empowerment* revient à désigner « implicitement un état de fait initial que l'on pourrait caractériser par une emprise insuffisante sur le cours des événements et des conditions de vie qui façonnent notre quotidien⁸¹ » que l'on souhaite changer pour un autre, envisagé comme plus souhaitable de son point de vue. Il faut insister sur le caractère *dynamique* de l'*empowerment*, qui ne doit pas être confondu avec le simple octroi d'un surcroît de pouvoir, mais recoupe plutôt une mise en capacité issue de l'*articulation* entre la mise en action et la disponibilité des ressources qu'elle requiert.

C'est le cas précisément de l'articulation entre l'utilisation de la langue évenke dans *L'Ami de Tymantcha* et la mise en action de Pikounova (introduire l'enseignement de l'évenk dans le système scolaire soviétique). Le fait que la langue évenke soit d'abord mise en valeur dans l'espace du film participe à sa (re)découverte et sa réappropriation par les autochtones dans les années 1970. Il faut insister sur le fait que le film n'est pas ici envisagé comme un élément extérieur qui viendrait montrer « ce qu'il faut faire » de la langue, mais forme plutôt une condition qui, grâce – et uniquement grâce – à la « rencontre » avec Pikounova (et d'autres participants au tournage), aboutit à la définition du changement à viser (l'enseignement de la langue dans le système scolaire) et à la mise en place de modalités d'action (création de méthodes pédagogiques). Il ne s'agit pas de dire que le tournage de *Tymantcha* entraîne tout un mouvement de revitalisation des langues autochtones en URSS, mais de mettre au jour le rôle du film en tant qu'il n'est qu'un élément *parmi d'autres* mais qui, mis en relation avec un acteur, crée une *situation* qui participe à la mise en action de ce dernier⁸².

Le fait que le film voie ses dialogues passer du russe à l'évenk pendant le processus de tournage, au contact des Évenks participants, est important. Tout aussi important est le contexte du mouvement grandissant de revitalisation de la langue évenke (à l'instar d'autres langues autochtones) dans les années 1970, qui contribue à la mise en action de Pikounova. Sous l'impulsion du mouvement de revitalisation qui se fait jour, notamment face à la situation

⁸⁰ Yann Le Bossé, « De l' "habilitation" au "pouvoir d'agir" : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'*empowerment* », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 32.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

⁸² Bien entendu, le fait que Pikounova ne soit pas la seule autochtone du Nord à œuvrer dans cette voie contribuera à l'effectivité de la revitalisation des langues sibériennes.

catastrophique des écoles⁸³, le régime s'assouplit un peu et le Département du Nord de l'Institut des écoles du Nord rouvre en 1973 après 11 ans de fermeture⁸⁴. Il permet la préparation de curriculums en langues évenk, tchouktche et nénétsé⁸⁵. Aussi, le film *L'Ami de Tymantcha* apparaît donc comme un des facteurs, à l'instar d'autres de plus ou moins grande importance, à prendre en considération dans la réintroduction de la langue autochtone dans le système scolaire soviétique.

Conclusion : des usages du film différents selon la position des participants

Téléfilm destiné de manière privilégiée aux téléspectateurs du Nord, *L'Ami de Tymantcha* forme le cas exemplaire d'un programme qui vise une population particulière autant que le public soviétique tout entier, en revisitant le motif de la modernisation et en brouillant la limite floue entre sauvage et civilisé. Fabriqué sur le mode de la co-construction avec des autochtones dans le but de leur offrir une visibilité sur le petit écran, désormais retransmis sur la presque totalité du territoire, le téléfilm est également un moyen de revitalisation linguistique et culturelle pour ses participants autochtones. L'espace du film devient un espace non seulement négocié (par la co-construction), mais aussi d'affirmation et de réappropriation de sa culture pour les Évenks qui ont participé au tournage, ainsi que d'*empowerment* pour la future activiste Pikounova. Ce cas particulier permet d'illustrer de manière particulièrement manifeste le décalage qui peut parfois exister entre ce que signifie tourner dans un film pour des cinéastes et pour des non-acteurs, des acteurs non professionnels, qui n'ont en général à leur actif qu'un seul film. Le tournage du film sur place, au départ envisagé comme un moyen de donner un surplus d'authenticité au film, est réapproprié par les non-acteurs jusqu'à constituer un facteur d'*empowerment* pour ces derniers. Le film est à la fois

⁸³ Le milieu des années 1970 est considéré comme un « jalon significatif » dans l'histoire des peuples du Nord qui se mettent en quête de leurs propres traditions.

⁸⁴ Si certaines langues sont réintroduites dans le système scolaire, la nouvelle constitution de 1977 transforme le droit d'utiliser sa langue maternelle en possibilité d'un enseignement à l'école dans la langue maternelle. Voir Andréa Khylya Hemour, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, *op. cit.*

⁸⁵ Dennis A. Bartels, Alice L. Bartels, *When The North Was Red: Aboginal Education In Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995, p. 56. Pour un descriptif détaillé du processus et des problèmes posés par l'enseignement de l'évenk, voir Zinaïda Pikounova, "Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis", *op. cit.*

détourné de son but initial et réinvesti selon un sens cohérent par ceux à qui il est destiné et qui ont participé à sa fabrication. L'espace du tournage et les usages de celui-ci et de son produit, le film, peuvent ainsi se révéler multivoques selon la position des participants, y compris les acteurs. Cet exemple montre que la souveraineté visuelle, le plus souvent associée au contenu des films, déborde largement cet espace restreint. D'un côté, elle ne se situe pas en dehors de la sphère plus globale des luttes pour la souveraineté autochtone, ici contemporaines du téléfilm, sans que ce dernier soit forcément explicitement lié à un quelconque combat politique. De l'autre, la souveraineté visuelle peut se manifester hors des limites du texte filmique, et contaminer le tournage, mais aussi des espaces *a priori* « hors du film » (le destin de ceux qui y ont participé). Cet aspect se révèle dès lors qu'on s'attache à examiner les usages différenciés du film et de l'espace qu'il ouvre selon les multiples positions des participants à la création collective du film.



Bibliographie

- ANONYME, « Filmy “Èkrana” », *Sovetskoe radio i televidenie*, n° 10, 1970, p. 24
- AREL Dominique et CADIOT Juliette, « Le gouvernement des langues. Russes, Soviétiques et leurs héritiers face au multilinguisme », in Juliette CADIOT, Dominique AREL, Larissa ZAKHAROVA (dir.), *Cacophonies d'empire. Le gouvernement des langues dans l'Empire russe et l'Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 5-33.
- ARKUS Ljubov', Inna VASIL'EVNA, Irina PAVLOVA, « Televizionnoe kino v SSSR », *Enciklopedija otečestvennogo kino*, http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=36 (consulté le 20 mai 2016).
- BARTELS Dennis A., Alice L. BARTELS, *When The North was Red: Aboginal Education In Soviet Siberia*, Montréal, McGill-Queens University Press, 1995.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935. Texte disponible à l'adresse <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (consulté le 15 février 2017).
- CHAKARS Melissa, “Daily life and Party ideals on late Soviet-era radio and television: programming for children, teens and youth in Buryatia”, *Études mongoles et*

sibériennes, centrasiatiques et tibétaines, n° 46, 2015, <http://emscat.revues.org/2572/>
(consulté le 4 juin 2016).

CHARRIN Anne-Victoire (dir.), *Littératures des peuples autochtones de Sibérie. Missives*, n° 223, 2001.

CHOMENTOWSKI Gabrielle, « Du cinéma muet au cinéma parlant. La politique des langues dans les films soviétiques », *Cahiers du monde russe*, vol. 55, n° 3-4, 2014, p. 295-320.

CHOMENTOWSKI Gabrielle, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris, Petra, 2016.

DAMIENS Caroline, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, thèse de doctorat : arts, INALCO, 2017.

DIATCHKOVA Galina, “Indigenous media as an important resource for Russia’s Indigenous peoples”, in Pamela WILSON, Michelle STEWART (dir.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 214-231.

DRIEU Cloé, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan, 1919-1937*, Paris, Karthala, 2013.

GLEJZER Mixail, *Radio i televidenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moscou, Iskusstvo, 1989.

IMART Guy, « Le mouvement de “latinisation” en URSS », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 2, 1965, p. 223-239.

LE BOSSE Yann, « De l’“habilitation” au “pouvoir d’agir” : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d’*empowerment* », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 30-51

LIARSKAYA Elena, “Boarding school on Yamal: history of development and current situation”, in Erich KASTEN, Tjeerd DE GRAAF (dir.), *Sustaining Indigenous Knowledge: Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages And Local Cultural Heritage*, Fürstenberg-Havel, Kulturstiftung Sibirien, 2013, p. 159-180.

KHYLYA HEMOUR Andrèa, *La Politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*, mémoire de Master : sciences du langage, université Stendhal-Grenoble 3, 2010.

KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

- LUKS K.Ja., « Institut narodov Severa, ego mesto i zadači », *Sovetskij Sever*, n° 1, 1930, p. 130-136.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
- NEMTUSKINA Marina, « Čtoby ne isčez narod », *Èvenkijskaja žizn'*, n° 2, 23 janvier 2015, p. 4.
- MEL'NIKOV Vitalij, *Žizn'. Kino*, Saint-Pétersbourg, BXV-Peterburg, 2011.
- MICKIEWICZ Ellen Propper, *Split signals: television and politics in the Soviet Union*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- NITOCKIN Anatolij, Timur ZEL'MA, *Priključenija Kolii na kinostudii*, Moscou, Sovetskaja Rossija, 1965.
- PIKUNOVA Zinaida, *Kniga dlja učitelej èvenkijskoj školy (5-9 klasy)*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1993.
- PIKUNOVA Zinaida, *Kartinnyj slovar' èvenkijskogo jazyka*, Saint-Pétersbourg, Otdelenie izdatel'stva « Prosveščenie », 1999.
- PIKUNOVA Zinaida, “Politics, Education, and Culture: A Case Study of the Preservation and Development of the Native Language of the Evenkis”, in Erich KASTEN (dir.), *Bicultural Education in the North: Ways of Preserving and Enhancing Indigenous Peoples' Languages and Traditional Knowledge*, Münster, Waxmann Verlag, 1998, p. 123-137.
- PIKUNOVA Zinaida, (avec R.I. Pikunova), *Èncyklopedija prirody: flora*, Saint-Pétersbourg, Filial izdatel'stva « Prosveščenie », 2004.
- POLJANOVSKIJ Maks, « Èvenkijskij mal'čik i volk. Istorija fil'ma “Drug Tymanči” », *Krasnojarsckij rabočij*, 1^{er} juillet 1970.
- PERROT Michel, « L'état des médias en Tchoukotka », *Questions sibériennes « Les peuples du Kamtchatka et de la Tchoukotka »*, vol. 3, 1993, p. 149-157.
- RAZLOGOVA Elena, “Listening to the Inaudible Foreign: Simultaneous Translators and Soviet Experience of Foreign Cinema”, in Lilya KAGANOVSKY, Masha SALAZKINA (dir.), *Sound, Speech, Music in Soviet and post-Soviet cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p. 162-178.

- RAZZAKOV Fedor, *Gibel' sovetskogo TV. Tajny televidenija: ot Stalina do Gorbačëva 1930-1991*, Moscou, Èksmo, 2009.
- RAHEJA Michelle H., *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.
- ROTH-EY Kristin, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2011.
- RYBINA G., B. DRJUON, *Burjat Valerij Inkižinov v evropejskom kino*, Irkoutsk, Bel Lajn, 2007.
- SPIRIDOVA Natalija, « Fil'm-ljubov' », *Severnye prostory*, n° 3-4, 2003, p. 80-86.
- TCHERNEVA Irina, *Le Cinéma de non-fiction en URSS. Création, production, diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat : histoire, EHESS, 2014.
- Televizionnye xudožestvennye fil'my proizvodstva TO «Èkran» i TPO «Sojuztelefilm».*
Annotirovannyj katalog. Gosteleradiofond, Moscou, Sovremennye tetradi, 2003.
- VISNEVSKAJA O., «Kak snimalis' "Baby rjazanskie"», *Sovetskij èkran*, n° 47, 22 novembre 1927, p. 4.
- WOLL Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Londres, I.B. Tauris, 2000.
- XOTULEV V., « O raznom, po raznomu », *Moskovskij komsomolec*, 5 mars 1963.