



HAL
open science

Camera in one hand and suitcase in the other: Mobility of students from Southern countries to film schools in the Eastern bloc

Gabrielle Chomentowski

► **To cite this version:**

Gabrielle Chomentowski. Camera in one hand and suitcase in the other: Mobility of students from Southern countries to film schools in the Eastern bloc . Cahiers du Monde russe, 2022, 63 (3-4), pp.619-646. 10.4000/monderusse.13277 . hal-03885661

HAL Id: hal-03885661

<https://hal.science/hal-03885661>

Submitted on 9 Jan 2023

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.

Caméra au poing et valises à la main : les mobilités étudiantes Sud-Est dans les écoles de cinéma

Gabrielle Chomentowski

Nous, étudiants du VGIK [...], nous n'oublierons jamais l'intérêt et la chaleur que nous avons ressenti entre les murs de notre bien-aimé institut, qui depuis 60 ans forme des cadres non seulement pour les pays des Soviétiques mais également pour de nombreux pays du monde. C'est avec justesse que l'on peut considérer le VGIK comme une école internationale. Les diplômés du VGIK travaillent avec succès dans les pays en voie de développement d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, et nombreux sont ceux que l'on peut considérer comme les fondateurs des cinémas nationaux.

C'est par ces mots que les étudiants de la rédaction de *Put' k èkranu* [Sur la voie de l'écran], le journal de l'Institut du cinéma de Moscou [VGIK]¹, s'exprimait dans le numéro du 11 septembre 1978 pour les 60 ans de cette institution. Convenu et ampoulé, cette déclaration rappelle néanmoins une réalité largement oubliée : des années 1950 à 1991, des jeunes du monde entier et en particulier des pays anciennement colonisés reçurent en URSS une formation aux différents métiers du cinéma – réalisateur, opérateur, décorateur, critique de cinéma. Outre l'Union soviétique, c'est également dans les pays d'Europe centrale et orientale composant ce que l'on nomme communément « le bloc communiste » ou « bloc de l'Est »², sans égards à la diversité qui le définissait, que de nombreux étrangers d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine firent leurs premiers pas dans le cinéma. Ainsi, au plus fort de ces mobilités étudiantes, l'année scolaire 1971-72, vit se côtoyer sur les bancs du VGIK 143 étudiants étrangers parmi lesquels 8 originaires de pays qualifiés par le gouvernement soviétique de « capitalistes », 60 d'Europe de l'Est et 75 des pays des trois continents « en voie de développement »³. Le nombre de ces étudiants devenus des cinéastes investis dans le développement du cinéma de leur pays et reconnus par leurs pairs dans des festivals de cinéma internationaux invite à s'interroger sur leur parcours. Abderrahmane Sissako de Mauritanie, Souleymane Cissé du Mali, Sjuman Djaya d'Indonésie, Nabil Maleh de Syrie, Mohamed Lakhdar-Hamina d'Algérie, Gonzalo Martinez Ortega du Mexique pour n'en citer que quelques-uns, sans parler des techniciens du cinéma et de la télévision – souvent invisibilisés - ont tous marqué l'histoire du cinéma après s'être formés dans une école de cinéma des pays d'Europe communiste.

Si la formation en Union soviétique et dans les pays d'Europe communiste des étudiants du Tiers-monde, dans des disciplines scientifiques et littéraires comme dans le domaine militaire a récemment fait l'objet de travaux devenus incontournables⁴, celles concernant les disciplines artistiques, dont le cinéma, l'est

¹ Le VGIK est l'acronyme de Vsesoûznyi Gosudarstvennyj Institut Kinematografii [Institut d'État de la cinématographie de toute l'Union] aujourd'hui modifié en Vserossijskij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii [Institut d'État de la cinématographique de toute la Russie].

² Suite à la chute du mur de Berlin et à l'effondrement de l'Union soviétique, le renouveau historiographique rendu possible grâce à l'accès aux archives et à une parole libérée des acteurs, a permis de remettre en question l'uniformité que les expressions « bloc communiste », « bloc de l'Est » ou « pays satellites », tendait à imposer alors même qu'au sein d'un ensemble politique et social, la diversité prévalait. De même, la terminologie « Sud », « Tiers-monde », « pays en voie de développement » englobant les pays concernés dans cet article pose question, aucun de ces termes n'étant neutres. Les autorités soviétiques ont plus volontiers utilisé les termes « Asie, Afrique et Amérique du sud » ou « pays en voie de développement ». Quant au terme contemporain « les Suds », il renvoie à une réalité économique des pays émergents qui ne concerne pas la période étudiée. Nous privilégierons donc le terme « Tiers-monde » utilisé par la grande majorité des acteurs eux-mêmes à l'époque. Sur ces questions terminologiques, voir Françoise Dufour, « Dire « le Sud » : Quand l'autre catégorise le sud », *Autrepart*, vol 41, no.1, 2007, p.27-39.

³ RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv litteratury i iskusstva – Archives d'État de la Fédération de Russie de la littérature et des arts), f. 2900, op.5, d. 131, l. 28 « Spisok inostrannyh studentov za 71-72 » [Fonds du VGIK, Liste des étudiants étrangers pour l'année 71-72].

⁴ Je renvoie ici à la thèse de Constantin Katsakioris, *Leçons soviétiques. La formation des étudiants africains et arabes en URSS pendant la guerre froide*, thèse en histoire et civilisations de de l'EHESS, dir. Nancy Green, 2015. Voir également les travaux réalisés par le groupe de recherche Elitaf (Élites africaines formées dans les pays communistes) au sein de la FMSH dirigé par Monique de Saint-Martin, Patrice Yengo et Michèle Leclerc-Olive (voir l'introduction de ce numéro).

beaucoup moins⁵. Quantitativement plus faible que dans d'autres domaines académiques, les étudiants en cinéma ont pourtant été des vecteurs incontournables de savoir-faire, de codes esthétiques ou encore d'imaginaires dont il est encore possible de percevoir l'héritage aujourd'hui. Par ailleurs, si ces étudiantes et étudiants doivent être considérés dans le cadre de la politique de coopération éducative mise en place après la seconde guerre mondiale par l'Union soviétique puis par les pays satellites en direction des pays décolonisés ou en lutte pour l'indépendance, elles doivent également être analysées selon une historiographie propre à celle de la professionnalisation des métiers du cinéma et à l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma. En effet, les années d'après-guerre voient un engouement pour les métiers du cinéma associé à l'émergence d'une cinéphilie auxquelles correspondent les velléités étatiques de mieux encadrer les professionnels du cinéma. En Europe, aux trois écoles préexistantes avant 1939 - le VGIK (créé en 1919)⁶, l'École technique de photographie et de cinéma à Paris (1926) ou le Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome (1935) – viennent s'ajouter de part et d'autre du rideau de fer, l'Institut des hautes études cinématographiques en 1943 (IDHEC), la Filmová a televizní fakulta (FAMU) à Prague en 1946, l'école de cinéma de Łódź en Pologne en 1948, celles de Postdam-Babelsberg en RDA en 1954. Dans le monde anglophone, à Los Angeles, New York ou Londres, se sont surtout des formations à l'université qui sont proposées. Même si les écoles essaient progressivement sur tous les continents, comme à Santa Fe (1957), au Caire (1959) ou à Mexico (1963), les écoles de cinéma de l'Est constituent – par leur qualité d'enseignement et par le nombre de bourses offertes - des opportunités aussi bien pour les États en recherche de professionnels du cinéma que pour des jeunes désireux de faire du cinéma.

Cet article a pour objectif de rendre visible des dynamiques circulatoires largement oubliés concernant ces étudiants⁷ des écoles de cinéma originaires des pays anciennement colonisés et qui ont pourtant été pour nombre d'entre eux des acteurs essentiels de la vie artistique et des institutions audiovisuelles de leur pays. Pour y parvenir, différentes sources ont été mobilisées : les archives papiers et archives audiovisuelles du VGIK conservées au sein de cette institution ainsi qu'au RGALI à Moscou ; la presse cinématographique soviétique et en particulier la revue du VGIK - *Put'evka v zhizn'* - écrite par ses étudiants pour ses étudiants, les revues publiées à l'occasion des festivals de cinéma de Moscou et de Tachkent ainsi que la presse généraliste soviétique ; des films réalisés par des étudiants de l'école de Łódź pendant leurs études. Des entretiens réalisés à Paris, Berlin et Dakar ou à distance via internet avec d'anciens étudiants du VGIK ont également fourni une matière très riche pour mener à bien ces recherches⁸. Enfin des travaux publiés dernièrement ou en cours d'élaboration de collègues spécialistes des écoles tchécoslovaque ou polonaise dans un cadre académique ou curatoriale nous ont été indispensables pour mener à bien ce travail⁹. Soulignons ici que, généralement, les études en histoire des mobilités étudiantes se concentrent sur une cohorte selon son pays d'origine et plus rarement sur les circulations étudiantes qui ont traversées une institution comme c'est

⁵ Voir Gabrielle Chomentowski, "Filmmakers from Africa and Middle East trained at VGIK during the Cold War", *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol 13, issue 3, 2019, pp. 189-198. Ajoutons également sur les relations culturelles entre l'Union soviétique et les pays du Tiers-monde dans le domaine culturel, Rossen Djagalov, *From Internationalism to postcolonialism, Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds*, McGill-Queen's Press, 2020.

⁶ Le VGIK n'est pas le seul lieu d'enseignement supérieur formant des professionnels du cinéma en Russie ou dans les autres républiques soviétiques : des instituts émergent à Petrograd (qui deviendra Leningrad) dès 1918, puis à Kiev ou Tbilissi. Mais en l'absence d'un travail effectué dans les archives de ces institutions, je me restreindrai ici au VGIK.

⁷ Notons que les femmes furent beaucoup moins nombreuses que les hommes à venir étudier en Europe communiste pendant la Guerre froide, quelle que soit la discipline étudiée. À titre d'exemple, à l'école de cinéma de Łódź, jusqu'en 1989, seules deux femmes parmi les étrangers y étudièrent (la mexicaine Nancy Cardenas et Joan Beverly Marcus, originaire d'Afrique du Sud). Deux raisons peuvent expliquer cette absence : le faible intérêt pour l'intégration des femmes dans les échanges universitaires du côté aussi bien soviétique que de ses partenaires africains et arabes amplifié par le préjugé tenace que les métiers du cinéma, à l'exception de la scripte et de la monteuse, étaient spécifiquement masculins. Voir C. Katsakioris, *Leçons soviétiques*, op.cit., p. 132.

⁸ Je tiens d'ailleurs à remercier tous ceux et celles qui m'ont consacré du temps et en particulier Mohamed Abouelouakar, Oussama Mohamed, Jean-Pierre Lledo, Irène Ténèze, Souleiman El Noor.

⁹ Voir Rasha Salti et Koyo Kouho, *Saving Bruce Lee, African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy*, HKW editions, 2018, Tereza Stejskalova (ed.), *Filmmakers of the World, Unite! Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World*, Prague: Tranzit, 2018; Léa Morin, <https://cinima3.com/A-propos>, Marie-Pierre Bouthier, "Transnational route of Moroccan filmmakers: Studying in socialist Poland in the 1960s-70s, rather than in postcolonial France?", *International Journal of African Historical Studies*, Monika Talarczyk et Magda Lipska <https://artmuseum.pl/en/cykle/nadzieja-jest-w-innym-kolorze-program-filmowy>.

le cas ici. L'approche privilégiée dans cet article se heurte donc à une difficulté d'ordre méthodologique : traiter dans un nombre de pages limité les relations que chacun des pays du bloc de l'Est a pu entretenir avec chacun des pays d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine ici concernés, étant entendu que ces relations ont fortement évolué entre les lendemains de la Seconde guerre mondiale et 1991 en fonction des bouleversements de politique interne autant que de motifs géopolitiques. Revenant dans une première partie sur l'ancrage historique de la formation aux métiers du cinéma en Union soviétique, nous évoquerons le contexte politique dans lequel l'assistance au développement cinématographique pour les pays des anciennes colonies s'est mise en place, puis nous présenterons les différentes dynamiques de la présence de ces étudiants dans les écoles de cinéma. L'accueil de ces étudiants étrangers - tous boursiers - s'inscrit à la fois dans le cadre d'accords d'État à État, mais également dans celui d'accord avec des organisations politiques d'opposition et enfin avec des individus considérés de manière isolée. Dans une dernière partie, nous présenterons les éléments du quotidien de ces étudiants en cinéma du Tiers-Monde en termes d'enseignement et de sociabilités formelles et informelles, tout en évoquant les conséquences que cette formation a pu avoir sur leur carrière professionnelle.

La formation aux métiers du cinéma des minorités et des étrangers en URSS : un ancrage historique

L'importance du cinéma pour les populations anciennement opprimées

Avant de se préoccuper à partir des années 1950 du développement du cinéma dans les pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, l'Union soviétique s'était déjà distinguée dans les années 1920 et 1930 par son intérêt pour l'accès au cinéma pour toutes les populations anciennement opprimées sous le tsarisme. Aucun autre pays à cette période, que ce soit les États-Unis ou les empires coloniaux européens, ne pouvait se targuer d'avoir donné les moyens cinématographiques à des populations qui n'avaient jusqu'alors aucune pratique et aucun accès à ce jeune médium. Or, dès le milieu des années 1920, une réflexion est menée de la part d'acteurs aussi différents que des ethnographes et des responsables de la propagande afin de pourvoir ces populations en professionnels du cinéma. Les premiers - les ethnographes - considéraient que seuls des cinéastes issus des nationalités dites « arriérées », selon la terminologie de l'époque, seraient capables de donner une représentation filmique des plus authentique des us et coutumes de leurs peuples. Les seconds - des responsables politiques - voyaient le moyen de sensibiliser les populations dont ces professionnels du cinéma seraient originaires, à l'application des différentes réformes politiques mises en place dans des domaines aussi variés que l'agriculture, la santé, la lutte contre la religion, etc. Par ailleurs, au vu des mesures adoptées dans le cadre du processus d'« indigénisation » prises à partir de 1923 - visant à ce que chaque institution politique ou sociale et infrastructure professionnelle voit émerger des « cadres » nationaux¹⁰ - associé aux mesures de promotion culturelle des nationalités, chacune était en droit de voir se développer « son » cinéma avec ses professionnels et ses structures adéquates.

C'est ainsi que des institutions spécifiques, telle la société par actions Vostokkino [Le cinéma oriental], organisèrent au Nord-Caucase, au Tatarstan ou en Asie centrale, des cours d'écriture de scénario ou de manipulation de projecteurs de cinéma et proposa des stages d'assistants-réalisateurs à des Ossètes, Tatars, Ingouches, et autres nationalités dites « orientales »¹¹. Parallèlement, des quotas par nationalités sont établis dans les différentes institutions d'enseignements, parmi lesquelles le VGIK¹², pour permettre à des étudiants dont le niveau est jugé insuffisant, d'y être néanmoins intégrés et de pourvoir à la quantité de « cadres

¹⁰ Sur la politique des nationalités, ainsi que sur les principes d'indigénisation et d'étatisation des nationalités, voir, entre autres, Terry Martin, *The Affirmative Action Empire, Nations and Nationalism in the Soviet Union 1923-1939*, Ithaca-Londres : Cornell University Press, 2001.

¹¹ Concernant l'utilisation et l'évolution du terme « oriental » par les autorités soviétiques et la question des nationalités au cinéma, voir G. Chomentowski, *Filmer l'Orient. Politique des nationalités et cinéma en URSS (1917-1938)*, Paris : Ed. Pétra, 2016, Oksana Sarkisova, *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, London: I. B. Tauris, 2017; Caroline Damiens, *Fabriquer les peuples du Nord dans les films soviétiques : acteurs, pratiques et représentations*, thèse en Arts, dir. Catherine Gery et Dominique Samson Normand de Chambourg, 2017.

¹² A l'époque, il s'agit du GTK pour Gosudarstvennyj Tehnikim Kinematografii [Lycée technique d'État de la cinématographie]. Sur les changements de nom de l'institution, 5 en moins de vingt ans, et plus généralement sur l'histoire de la création du VGIK voir Masha Salazkina, "(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s", In B. Beumers (Ed.), *A companion to Russian cinema*, John Wiley and Sons, p. 45-65 et Jamie Miller, "Educating the Filmmakers ; The State Institute of Cinematography in the 1930s", *The Slavonic and East European Review*, vol. 85, no 3, 2007, p. 462-490.

qualifiés » dans leur république nationale¹³. Bien que très minoritaire, le VGIK compte ainsi en 1935 des étudiants ossètes, mordves, tchouvaches, tatars, bachkirs, maris, oudmourtes ou encore bouriates, soit 12 sur 244 étudiants¹⁴. L'importance accordée par les autorités au cinéma comme outil de communication majeur du système politique soviétique conduisit ainsi à développer des structures de production du cinéma aussi bien au niveau des républiques que des régions et de voir émerger une catégorie professionnelle, celle des cinéastes et techniciens du cinéma. Hélas, le revirement politique du milieu des années 1930 concernant la politique des nationalités et la répression dont furent victime de nombreux cadres, intellectuels et artistes nationaux, mit souvent un terme à ce destin cinématographique.

Venir de l'étranger pour apprendre le cinéma auprès des maîtres soviétiques

Dès les années 1930, alors même que les frontières de l'Union soviétique devenaient de plus en plus hermétiques, quelques jeunes cinéphiles-aventuriers avaient osé braver les difficultés pour se former auprès de cinéastes soviétiques dont le nom faisait la renommée de ce cinéma national, tel Sergueï Eisenstein. Ainsi, l'historien du cinéma soviétique Nikolaï Lebedev et directeur du VGIK de 1934 à 1936 écrivait :

Les réalisateurs, les acteurs, les peintres, les critiques, les journalistes étrangers devant se rendre pour différentes raisons à Moscou, considèrent comme un devoir de visiter le VGIK pour observer l'école préparant les maîtres du cinéma encore inégalée dans le monde. De tous les coins du globe terrestre on reçoit des demandes sur les conditions d'inscription à l'Institut pour les étrangers. L'Anglais Marshall¹⁵, l'Américain Leyda¹⁶, la Chinoise Tchen¹⁷, l'Italien Garatti, le Suédois Tidström¹⁸, et d'autres¹⁹ ont étudié au VGIK.

Un autre document d'archives fait état pour l'année 1935 parmi les étudiants du VGIK de 7 Turcs, 2 Coréens, 1 Bulgare, 1 Anglais, 1 Italien, 3 Polonais, 1 Hongrois, 1 Allemand et 1 Grec²⁰. S'il est presque certain que l'Anglais correspond effectivement à Herbert Marshall, sans information sur le parcours biographique des autres étudiants, et au vu de la complexité de l'assignation des identités nationales en Union soviétique à l'époque, il est difficile d'en conclure que le VGIK attirait déjà de nombreux étudiants venus de l'étranger : l'Allemand peut tout à fait désigner un Allemand de la Volga né en Russie. Par ailleurs, cette présence d'étudiants étrangers n'était pas propre au VGIK dans les deux premières décennies qui suivent la révolution bolchevique : l'Université communiste des travailleurs de l'Orient (KUVT) qui ouvre ses portes en 1921, d'abord pour former des cadres communistes des régions orientales de l'URSS, compte à partir de 1924-1925, 300 étrangers en plus des 1000 étudiants soviétiques, parmi lesquels des Chinois, des Coréens, des Turcs, des Perses, des Mongols, des Africains et Arabes, quelques Malaisiens, Indiens et Japonais et mêmes des Afro-américains²¹. Pourtant, il s'agissait pour ces derniers – invités dans le cadre de

¹³ Masha Salazkina, "(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s", op.cit.

¹⁴ GARF [Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacij – Archives d'État de la Fédération de Russie], f. 3316, op. 28, d. 811 (2), l. 152, [Fonds du Comité central exécutif d'URSS, Sur la popularisation de la politique lénino-stalinienne des nationalités].

¹⁵ Herbert P. J. Marshall (1906-1991), écrivain britannique résidant en Union soviétique de 1930 à 1935 et étudiant auprès de Sergej Ėjzenštejn. Voir Ol'ga Mjaèots, « Moskovskaja ěkskursija Pamely Trèvers » [L'excursion moscovite de Pamela Travers], *Okťabr*, n°8, 2015, en ligne : <https://magazines.gorky.media/october/2015/8/moskovskaya-ekskursiya-pamely-trevers.html> (consulté le 22 juin 2020).

¹⁶ Jay Leyda (1910-1988), réalisateur américain et historien du cinéma qui a également étudié auprès de Sergej Ėjzenštejn.

¹⁷ Ū-Lan' Čen, également appelée Iolanda Evgeevna Čen (1913-2006), fille d'un diplomate chinois réfugié en Union soviétique à partir de 1927, elle est diplômée de la faculté d'opérateurs du VGIK en 1935.

¹⁸ Enthousiasmé par la révolution russe, Skoglar Tidström (1909-1937) aurait étudié au VGIK quelques temps. Voir Antonina Pirožkova, *Ia pytajus' vosstanovit' čerty. Vospominanija, o Babele i ne tol'ko o nëm* [J'essaye de me souvenir de ses traits. Souvenirs, sur Babel et les autres], Moscou : AST, 2013, <http://sidbrint.ub.edu/ca/content/tidstrom-skoglar> (consulté le 22 juin 2020).

¹⁹ N.A. Lebedev, « Na pravah Akademii (1934-1937) », [Vers l'établissement d'une académie (1934-1937)], In *K istorii VGIKa, Kniga II (1935-1945). Dokumenty. Pressa. Vospominanija. Issledovanija*, [Pour une histoire du VGIK, Livre II (1935-1945). Documents. Presse. Souvenirs. Recherches], Moscou : VGIK, 2004, p. 267. Traduction de l'auteure.

²⁰ GARF, f. 3316, op. 28, d. 811 (2), l.152.

²¹ En russe, il s'agit de *Kommunističeskij Universitet vostočnyh trudjaščihhsja*. À propos de cette institution, voir Elizabeth McGuire, *Red at heart: How Chinese Communists fell in Love with the Russian Revolution*, Oxford: Oxford

la perspective d'une révolution mondiale - d'être formés sur le plan idéologique et politique et non académique leur permettant par la suite d'accéder à un savoir et des pratiques dans un corps de métier. Si les Européens Marshall, Tidström²² ou l'Américain Leyda vinrent en URSS mus par leurs idéaux politiques comme les étudiants du KUVT, c'est aussi leur admiration pour le cinéma soviétique et en particulier pour les films de Sergei Eisenstein²³ qui guidèrent leurs pas jusqu'à Moscou. C'est sur leurs propres deniers qu'ils durent compter pour financer leur voyage ainsi que leur vie sur place.

Quantitativement, ces effectifs d'étudiants étrangers est bien moindre à côté de ceux de la seconde moitié du XX^e siècle. Néanmoins ce retour vers les années d'avant-guerre permet de rappeler d'une part que des jeunes venus d'autres horizons choisissaient de venir en URSS spécialement pour y étudier le cinéma et d'autre part qu'il existait au sein du VGIK une tradition d'accueil des étudiants étrangers dont les enseignants, tels Nikolaï Lebedev cité plus haut, s'enorgueillissaient. De plus, le discours des autorités soviétiques des années 1920 sur l'importance à accorder au développement des infrastructures du cinéma et à la formation des professionnels du cinéma pour les populations anciennement colonisées est essentiel à prendre en considération car les mêmes arguments seront réutilisés aussi bien par le pouvoir soviétique que par les élites nationales des différents pays d'Asie, d'Afrique, du Moyen-Orient et d'Amérique latine à partir des années 1950.

Contexte politique et culturel de l'assistance au développement cinématographique à partir de la seconde moitié des années 1950

L'objectif soviétique de l'assistance au cinéma pour les pays du Tiers-monde

Les mobilités étudiantes s'intensifient considérablement après la Seconde guerre mondiale. D'abord cantonnées aux espaces coloniaux – comme celles des pays d'Afrique francophones et d'Indochine vers la France métropolitaine – ces mobilités évoluent spatialement à partir de la fin des années 1950, lorsque du fait des indépendances et de la compétition entre les grandes puissances pour attirer en leur sein les futures élites et diffuser leur modèle idéologique, elles s'étendent à d'autres destinations, comme les États-Unis ou les pays communistes de l'Est, la Chine, bientôt Cuba. L'Union soviétique qui avait déjà accueilli dès les années 1940 des étudiants de Mongolie ou de Corée, signe à partir de 1947 différents accords de coopération universitaire avec les pays d'Europe communiste²⁴ puis élargit son éventail de partenaires dans la seconde moitié des années 1950 aux pays d'Afrique et du Moyen-Orient. Cette évolution de la politique extérieure de l'URSS intervient après la conférence de Bandoeng de 1955, les déclarations de non-alignement de certains des pays y siégeant et l'accélération des indépendances en Afrique et au Moyen-Orient. L'URSS veut être un partenaire incontournable de ces nouveaux acteurs des relations internationales et les convaincre du bien-fondé de son modèle politique, économique et social afin d'élargir le camp socialiste. De plus, renouant avec les thèses léninistes sur le soutien à apporter aux mouvements d'émancipation nationale – même portés par les bourgeoisies locales, Nikita Khrouchtchev propose une aide au développement des pays devenus indépendants ainsi qu'aux organisations politiques en lutte pour l'indépendance nationale. Précisons que cette aide correspondait également aux engagements s'imposant à l'État soviétique, en tant que membre de l'UNESCO depuis 1954. La formation des experts, techniciens et cadres dans tous les domaines sera sans aucun doute la clé de voute de cette assistance entre les pays du « bloc communiste » et les pays du Tiers-monde.

Dans le domaine du cinéma, l'Union soviétique va également endosser un nouveau rôle auprès des pays « en voie de développement », à la fois sur le plan de la distribution des films, de l'investissement technique et de la formation. En effet, avant les décolonisations, les possibilités de distribuer des films soviétiques dans les

University Press, 2018, p. 69-70; Masha Kirasirova, "The "East" as a Category of Bolshevik Ideology and Comintern Administration. The Arab Section of the Communist University of the Toilers of the East", *Kritika*, 2017, Forum "A Different World Order? The USSR and the Global South"; enfin concernant les étudiants d'Afrique, voir Irina Filatova, "Indoctrination or Scholarship? Education of Africans at the Communist University of the Toilers of the East in the Soviet Union, 1923-37", *Paedagogica Historica*, vol 35, no 1, p. 41-66.

²² Voir Antonina Pirozhkova, *À pytajus' vosstanovit' čerty, op.cit.*

²³ Voir J. Miller, « Educating the Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930s », *op.cit.*, p. 472-473.

²⁴ Voir la page du site du Ministère des affaires étrangères de la Fédération de Russie et sa page sur l'historique des accords conjoints : https://www.mid.ru/foreign_policy/international_contracts/2_contract (consulté le 20 juillet 2020)

territoires colonisés étaient assez rares, ceux-ci faisant l'objet d'une restriction de la part des autorités coloniales, pour des raisons idéologiques. Ils n'étaient pour autant pas invisibles puisqu'ils circulaient dans les réseaux d'exploitation non-commerciale, c'est-à-dire dans les ciné-clubs qui existaient dans ces pays, alimentés par des associations telles *l'Association France-URSS*. Les décolonisations conduisent à un assouplissement du marché du film, permettant aux Soviétiques tout comme au Chinois, au Tchécoslovaques et autres dirigeants des pays communistes de s'y intégrer comme des acteurs pérennes. Le plan d'amélioration et d'intensification d'exportation des films, adopté en mai 1959 par le Conseil des ministres d'URSS, témoigne de cet intérêt : les responsables politiques y voient la possibilité de diffuser leur message politique tout en augmentant les entrées de devises. Les représentations diplomatiques soviétiques qui ouvrent progressivement leurs portes dans les différents pays décolonisés doivent, entre autres missions, établir un rapport indiquant la situation des infrastructures du cinéma, les pratiques et goûts des publics, les interlocuteurs de la profession pressentis pour diffuser des films soviétiques.

Très vite, l'URSS signe des accords de coopération et d'assistance pour l'envoi de matériel (projecteurs, générateurs électriques, ciné-bus) et de films soviétiques doublés en français, anglais, ou arabe selon les pays²⁵. Entre 1953 et 1954, engagé au côté d'Hô Chi Minh, le gouvernement soviétique fait parvenir dans les zones rurales d'Indochine, 12 projecteurs puis 40 cinéma-mobiles²⁶. Moscou ne se préoccupe pas seulement du matériel, mais également des acteurs de cette diffusion des films : ainsi en Guinée, un fonctionnaire du ministère des Affaires étrangères soviétiques et deux techniciens, sont envoyés au début de l'année 1960 à Conakry – un des premiers partenaires africains de l'Union soviétique²⁷ - pour former une dizaine d'hommes et de femmes au métier de projectionniste²⁸. En même temps, des stages d'observation et de pratiques sont organisées à Moscou pour une poignée d'individus : les guinéens Bob Sow et Touré Kalil passent quelques semaines auprès du réalisateur Alexandre Medvedkine et de l'ingénieur du son Kiril Nikitin au studio du film documentaire de Moscou en 1959²⁹ ; le malien Souleymane Cissé vient en 1961 à Moscou faire un stage de projectionniste³⁰. La même année, l'écrivain Sembène Ousmane et la jeune actrice de théâtre Sarah Maldoror assistent le réalisateur Mark Donskoï au studio Gorki pour son film *Bonjour, les enfants !* [Zdrastvuyte, deti !].

Vu du côté des pays du « Tiers-monde » : le cinéma comme objet de la modernité

En Asie, en Afrique et au Moyen-Orient, sans parler de l'Amérique latine, le loisir cinématographique existait bien avant-guerre, quoi que à des stades d'évolution fort variés³¹. Après 1945 différentes initiatives ont été prises de la part des administrations coloniales, d'entreprises privées ou d'associations militantes dans le domaine du développement du cinéma (camion-cinémas pour les campagnes, projections de films dans des maisons des jeunes, création de ciné-clubs), mais les structures d'exploitation des films et de distribution restaient dirigées presque exclusivement par des Européens ou, pour ce qui est de l'Afrique, des ressortissants des diasporas syro-libanaise, arménienne et indienne. Quant aux studios de production, ils étaient peu nombreux en Afrique : le *Killarney Film Studios* en Afrique du Sud, le studio *Misr* au Caire, les

²⁵ RGALI, f. 2918, op. 5, d. 25, Correspondance entre le ministère du Commerce extérieur d'URSS avec les représentations commerciales d'URSS au Ghana, en Lybie, au Maroc, en Tunisie, en Éthiopie et dans l'Union sud-africaine pour la diffusion des films soviétiques et sur l'exportation et l'importation des films. Voir G. Chomentowski, « Implanter le socialisme par le cinéma ? La diffusion des films soviétiques en Afrique au début des années 1960 », in F. Blum, C. Pauthier, P. Bianchini et alii, *Socialismes en Afrique, African Socialism*, Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 2021, p. 457-182.

²⁶ Victor Barbat, « Faire du cinéma en temps de guerre. La formation des cinéastes vietminh par les Soviétiques (1954) », intervention au séminaire « Indépendances et Internationalismes : histoire et cinémas d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine », le 8 mars 2018, EHESS, Paris.

²⁷ La Guinée, indépendante dès octobre 1958 s'engage très rapidement dans la voie de l'assistance technique avec les pays communistes d'Europe ainsi qu'avec la Chine. Cette décision est prise, entre autres, suite au refus du Général de Gaulle d'accorder de l'aide à ce pays par mesure de rétorsion après le « non » de la Guinée de rejoindre la Communauté française.

²⁸ Andrej Tarelin, *Zapiski diplomata-zatejnika* [Notes d'un diplomate-amuseur], Strasbourg : ouvrage tiré à compte d'auteur, 2014.

²⁹ V. Parhit'ko, « Journal africain », *Iskusstvo Kino*, juin 1963, p. 44.

³⁰ Sandra Onana, « Souleymane Cissé, Malien au pays des Soviets », *Libération*, 29 avril 2020, p. 24-25.

³¹ Voir concernant l'Afrique l'ouvrage d'Odile Goerg *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris : Vendémiaire, 2015.

antennes soudanaises, nigériane et ghanéenne de la *Colonial Film Unit* du Royaume-Uni, et enfin trois structures de production créées par des missionnaires au Congo belge. Dans les colonies françaises et les protectorats, la conviction que la caméra pouvait devenir un outil de subversion aux mains des colonisés comme des militants anti-colonialistes, conduisit à établir, par un décret de 1934, une série de mesures rendant très difficile le tournage de film à l'exception des actualités cinématographiques officielles.

Du côté des dirigeants des pays nouvellement indépendants, le cinéma constitue, comme il l'a été en 1917 pour les révolutionnaires, un outil de communication essentiel pour informer une population majoritairement analphabète des principales réformes sociales, politiques ou économiques. De plus, développer les infrastructures du cinéma – tout comme les autres médias – c'est démontrer aux populations comme aux anciennes puissances de tutelle, la capacité des nouveaux gouvernements indépendants à se moderniser rapidement. Certains gouvernements d'Afrique qui font le choix d'un modèle politique et/ou économique socialiste – comme la Guinée ou le Mali – nationalisent en totalité, ou en partie, les structures de diffusion existantes. Ils organisent des institutions audiovisuelles étatiques, le plus souvent rattachées au ministère de l'Information sur place. Des intellectuels appellent à « décoloniser les esprits » en produisant des biens culturels par les populations autochtones. L'urgence, dans de nombreux pays d'Afrique par exemple, est donc de trouver du personnel compétent pour faire fonctionner les institutions et faire des films. Or au moment des indépendances, les professionnels du cinéma tant sur le plan technique qu'artistique sont une poignée : ce n'est qu'après la Seconde guerre mondiale que les pouvoirs coloniaux ont permis, au compte-gouttes, l'accès à une formation pratique. Le pouvoir colonial britannique a formé lors de stages pratiques de quelques semaines du personnel local pour ses différentes structures de la *Colonial Film Unit*³² quand à Paris, quelques Indochinois ont pu recevoir une formation à l'École technique de photographie et de cinéma dès la fin des années 1920. Puis la création de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)³³ en 1943 à Paris permet à des Marocains, Tunisiens, Égyptiens, Syriens, Dahoméens ou Sénégalais d'y être intégrés et de recevoir un enseignement pratique en réalisation-production. Mais il leur est toujours impossible de filmer en Afrique, d'où le titre du film du Groupe Africain de cinéma *Afrique-sur-Seine*³⁴ relatant la vie des étudiants africains à Paris. Dans les années 1950, la situation ne s'est guère améliorée : à l'exception d'une école de cinéma créée au Caire en 1959 et d'une école de jeu d'acteur à Bagdad (Fine Arts Institute), il n'existe pas de véritable lieu de formation en Afrique et au Moyen-Orient. Il faut donc envoyer des jeunes se former aux métiers du cinéma à l'étranger. Certains feront le choix de la France, d'autres des États-Unis comme le cinéaste Ethiopien Hailé Gériama, plusieurs – essentiellement les anglophones – iront à Londres, mais beaucoup, attirés par la promesse d'un enseignement gratuit, valise sous le bras, partiront vers l'Union soviétique et l'Europe communiste.

Dynamiques spatio-temporelles des mobilités étudiantes en cinéma

Quantifier les cohortes d'étudiants du Tiers-Monde en cinéma

Qui sont ces étudiants en cinéma ? Pour quelles raisons viennent-ils et dans quel contexte sont-ils accueillis ? Combien d'étudiants originaires des pays du « Sud » ont fréquenté les bancs des écoles de cinéma d'Union soviétique, de Tchécoslovaquie ou de Pologne ? On le sait, les sources statistiques sont toujours à utiliser avec une grande prudence, d'autant plus concernant les chiffres avancés par les administrations souvent enclines à établir des données qui correspondaient aux attentes du Parti. À l'école de cinéma de Prague ainsi qu'à celle de Łódź, dans lesquelles les étudiants étrangers ont été moins nombreux qu'à l'Institut du cinéma de Moscou, les chercheuses travaillant spécifiquement dans les archives de ces institutions ont estimé à une centaine les étudiants originaires d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine qui les ont fréquentées des années 1950 jusqu'à la chute du mur de Berlin. À la FAMU, parmi ces étudiants, prédominaient surtout des hommes

³² Dans cette perspective, la Colonial film Unit organise plusieurs formations : à Accra en septembre 1948 pour six travailleurs locaux puis à Chypre en 1951 pour neuf étudiants dont des Soudanais et également à Londres. « The School of Instruction, Accra, Gold Coast », *Colonial Cinema*, Dec. 1948, pp. 78-80 cité in Tom Rice, « The Colonial Film Unit in Gold Coast », juin 2010 <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/gold-coast-film-unit>, [consulté le 20 juillet 2020]; Rosaleen Smyth, « The Post-War Career of the Colonial Film Unit in Africa, 1946-1955 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 12, no 2, 1992.

³³ L'IDHEC est la structure qui préexiste à la Fémis (École supérieure des métiers de l'image et du son) jusqu'en 1986.

³⁴ *Afrique-sur-seine* est réalisé par Jacques Mélo Kane, Roberto Caristan, Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr en 1955. Seul Paulin Soumanou Vieyra est diplômé de l'IDHEC.

originaires de Syrie et de Tunisie³⁵. À Łódź, où se trouvait la principale école de cinéma de la république démocratique de Pologne, sur les 170 étudiants étrangers qui y ont étudié pendant la Guerre froide, 56 venaient des pays du Tiers-monde : 12 du Moyen-Orient, 8 d'Afrique sub-saharienne, 16 d'Afrique du Nord et 20 d'Amérique latine, selon les catégories établies par l'école. Il semblerait que ces flux aient été plus importants dans les années 1960 et 1980, avec néanmoins une présence spécifiquement africaine dans les années 1970³⁶.

Concernant la documentation relative aux étudiants du VGIK, conservée à la fois dans les archives de cette institution ainsi qu'au RGALI³⁷, elle ne permet pas de quantifier avec certitude les étudiants qui y ont été formés. Le seul document qui embrasse une période assez large pour avoir une vue d'ensemble et que nous avons trouvé, indique le nombre d'étudiants diplômés du VGIK par spécialité de 1927 à 1978, en précisant le nombre d'étudiants étrangers. Ainsi, 6967 étudiants y auraient reçu leur diplôme, parmi lesquels 460 étrangers, le premier ayant été diplômé en 1948³⁸. Or, nous l'avons évoqué plus haut, plusieurs étudiants étrangers se forment au VGIK avant cette date. Est-ce à dire que les citoyens non soviétiques venant au VGIK avant 1948 avaient un statut d'observateur et ne pouvaient pas être diplômés ? N'ont-ils pas fini leur cursus du fait de la Terreur qui s'abat sur l'URSS à partir du milieu des années 1930 ? Ou bien, ne relevant pas encore de politique étatique d'accompagnement des étudiants, ceux-ci sont passés à côté de la comptabilité officielle ? Ajoutons également que les étudiants qui n'ont pas été au bout de leur cursus - pour abandon, exclus par l'administration, ou échec aux examens - n'apparaissent pas dans les statistiques élaborées en 1978 : pourtant certains étudiants étrangers ont tout de même valorisé cette expérience soviétique et travaillé, au retour dans leur pays, à la télévision et au cinéma³⁹. Concernant l'évolution de la représentativité de ces étudiants étrangers par rapport au nombre total d'étudiants, celle-ci varie selon les années : de 12% en 1958, 5% en 1963, tout comme en 1968, il augmente à 14% en 1971⁴⁰. Si les étudiants des démocraties populaires d'Europe centrale et orientale et ceux des républiques populaires d'Asie (Mongolie, Corée, Chine, Vietnam), sont largement majoritaires jusqu'au début des années 1960, avec une large majorité de Bulgares et de Mongols, par la suite les étudiants d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Amérique latine et dans une moindre mesure d'autres pays d'Asie viennent les remplacer, marquant ainsi un pic quantitatif des étudiants étrangers au début des années 1970. Quant aux étudiants diplômés à partir de 1978, on peut les quantifier de manière tout à fait approximative à partir d'un document établi par l'administration du VGIK dans les années 2010, mais qui reste très parcellaire selon le croisement que nous avons réalisé avec d'autres sources⁴¹.

Les étudiants des pays du « Second monde » au VGIK

Si les pays du « Tiers-monde » ont été qualifiés ainsi par le démographe Alfred Sauvy par distinction d'une part avec les pays anciennement industrialisés et d'autre part avec les pays d'Europe communiste, force est de constater qu'une partie d'entre eux ont été à cheval sur le second et le troisième monde. Ce sont donc chronologiquement des jeunes originaires des États communistes – pays anciennement colonisés ou bien

³⁵ Tereza Stejskalova (ed.), *Filmmakers of the World, Unite! Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World*, Prague: Tranzit, 2018, p. 17. Voir également la liste des étudiants diplômés de la FAMU sur le site de l'école.

³⁶ Je remercie vivement Monika Talarzik, professeure à l'école de cinéma de Łódź pour toutes ces informations puisées dans les archives de l'école.

³⁷ Au VGIK, sont conservés les dossiers nominatifs des étudiants, comprenant les différents documents administratifs universitaires, leurs bulletins de notes, les correspondances entre l'étudiant et l'administration, et enfin les notes établies par l'administration sur le comportement de l'étudiant. Au RGALI, le fonds 2900 correspondant au VGIK contient aussi bien des documents sur le fonctionnement du VGIK que les rapports de fin d'étude et documents relatifs au film de fin de diplôme des étudiants.

³⁸ RGALI, f. 2900, op.6, d. 54, l. 1-7, [Lise des diplômés du VGIK par spécialité de 1927 à 1978].

³⁹ C'est le cas, par exemple, du réalisateur algérien Dahmane Ouzid intégré en 1971 au département de réalisation du VGIK et qui aurait été exclu en 1975. Il a travaillé à la télévision algérienne et a réalisé plusieurs films par la suite. Voir <http://www.algeriades.com/dahmane-ouzig-%D8%AF%D8%AD%D9%85%D8%A7%D9%86/article/essaha-la-place-de-dahmane-ouzig> (consulté le 26 juin 2020).

⁴⁰ RGALI, f. 2900, op.6, d. 54.

⁴¹ Une liste des étudiants étrangers établie récemment par le VGIK, fournie par Rossen Djalalov – que je remercie vivement – contient de nombreuses erreurs que j'ai pu constater en croisant différents documents d'archives et témoignages.

post-révolutionnaires - qui sont les premiers à bénéficier d'une aide de la part du gouvernement soviétique pour venir étudier en URSS. Parmi eux, et les plus nombreux, les Mongols originaires de la République populaire de Mongolie (RPM), indépendante de l'URSS mais qu'un observateur averti pouvait qualifier en 1962 de « marche avancée de l'Empire soviétique »⁴², ou de 16^e République fédérées de l'Union soviétique, avec son alphabet cyrillique, l'enseignement obligatoire de la langue russe dès 12 ans, ses uniformes militaires identiques à ceux de l'Armée rouge, ses films soviétiques traduits en mongol et ses 2000 étudiants sur 3000 partis poursuivre leurs études à l'étranger⁴³. Accueillis dès 1942⁴⁴, les Mongols sont une des nationalités étrangères les plus représentées quantitativement au VGIK, surtout dans les départements de prise de vue et de décor⁴⁵ et ce sont les premiers étudiants étrangers du VGIK à y être diplômés en 1948, avant même les nombreux étudiants bulgares, roumains, hongrois, polonais, est-allemands, albanais qui dominent largement la cohorte des diplômés étrangers jusqu'au début des années 1960⁴⁶. Sans faire directement partie du giron soviétique comme la Mongolie, mais bénéficiant de l'aide de l'URSS sur plusieurs plans, la République démocratique populaire de Corée envoie sept étudiants en 1952 pour devenir des professionnels du cinéma et incarner le cinéma étatique voulu par le Parti. Diplômés entre 1957 et 1967, ces nord-coréens ne retourneront jamais dans leur pays d'origine, malgré le cadre interétatique contractuel de leur mobilité : condamné par Kim Il-sung après avoir publiquement critiqué le régime, ils demandent l'asile politique à l'Union soviétique. Celle-ci leur est accordée, mais pour ne pas envenimer les relations avec son partenaire coréen, Moscou conditionne ce statut à l'arrêt de toute activité politique et à l'interdiction de vivre au même endroit⁴⁷. Deux d'entre eux, assignés à résidence en Asie centrale, contribueront au cinéma au Kazakhstan.

Ce sont surtout les étudiants originaires de la République du Viêt Nam qui établissent des liens cinématographiques qui ont perduré dans le temps avec l'Union soviétique. Ngô Man Lan est le premier qui, fort d'une première formation en Beaux-Arts, est envoyé par le gouvernement du Viêt-Nam du Nord pour étudier au VGIK en 1954, au même moment où le cinéaste soviétique Roman Karmen se rend à Hanoï, avec du matériel cinématographique, pour filmer avec des techniciens locaux la fin de la guerre. Diplômé 8 ans plus tard du département animation, Ngô Man Lan retourne travailler pour le studio d'animation de Hanoï, justement conçu avec l'aide de cinéastes soviétiques. Plusieurs de ses films d'animations seront primés dans des festivals internationaux⁴⁸. Près de 140 Vietnamiens viennent étudier au VGIK jusqu'en 1991 et ce, même après l'ouverture d'une école de cinéma en 1959 à Hanoi. Diplômés de toutes les spécialités enseignées au VGIK, ils ne sont pas les seuls à fournir la main-d'œuvre artistique du Studio cinématographique du Viêt Nam⁴⁹ : formé à Paris, à l'IDHEC, en pleine guerre d'Indochine, membre du Parti communiste, c'est le cinéaste Pham-Ky Nam qui réalise à son retour à Hanoï le premier film de fiction de la République populaire

⁴² Bernard Antar, « La Mongolie entre Moscou et Pékin », *Politique étrangère*, no 4-5/28, 1963, pp. 371-404, p. 373.

⁴³ Ibid p. 389.

⁴⁴ Médreït Murungua, Discours pour les 100 ans du VGIK, <https://vgik.info/today/100/detail.php?ID=9372> (consulté le 25 juin 2020)

⁴⁵ K.A. Melehova, « Vklad hudožnikov-pedagogov VGIK i izobrazitel'noe iskusstva Mongolii XX veka » [L'apport des artistes-pédagogues du VGIK et l'art visuel de la Mongolie au XX^e siècle], *Vestnik Vgik*, mars, 2018, no1 (35), p. 64-74.

⁴⁶ De 1948 à 1962, sur les 121 étudiants étrangers diplômés du VGIK (sans compter ceux qui n'ont pas été jusqu'au bout de leur cursus), les archives font état de 32 Roumains, 26 Bulgares, 13 Hongrois, 11 Polonais, 10 Allemands, 8 Tchécoslovaques et 6 Albanais. À partir de 1963 et jusqu'en 1970, cette proportion d'étudiants des démocraties populaires vient à diminuer, sûrement du fait de la création des écoles nationales dans leur pays. Archives du RGALI f. 2900, op.6, d. 30.

⁴⁷ Concernant les étudiants nord-coréens en URSS, voir Zhanna G. Son, « International'naâ pomošč SSSR severnoj Koree v Oblasti obrazovaniia (1946-1948), *Istoričeska i social'no-obrazovatel'naâ mysl'*, tom 9, n°1/2, 2017, en ligne <https://publications.hse.ru/articles/209849088> (consulté le 23 juin 2020). Voir également le film documentaire *Goodbye my love, North Korea* (2019) de la réalisatrice sud-coréenne Kim Soyong qui retrace le parcours de ces étudiants nord-coréens du VGIK.

⁴⁸ Thu Thủy, « Đạo diễn, NSND Ngô Mạnh Lân » [L'artiste du peuple, le réalisateur, Ngô Mạnh], <http://hoathinh.org.vn/dao-dien-nsnd-ngo-manh-lan>, 11 mars 2014 (consulté le 15 juin 2021).

⁴⁹ Philippe Dumont, « Les débuts du cinéma vietnamien », *La Revue des ressources*, 4 février 2011, en ligne (consulté le 26 juin 2020) <https://www.larevuedesressources.org/les-debuts-du-cinema-vietnamien.1839.html>, Man-Fung Yip, « Art in Propaganda, The Poetics and Politics of Vietnamese Revolutionary Cinema », Poshek Fu et Man-Fung Yip, *The Cold War and Asian Cinemas*, Londres : Routledge, 2019 et Dang Nhat Minh, *Mémoires d'un cinéaste vietnamien*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2017.

démocratique du Vietnam, *Sur les rives opposées du même fleuve* [*Chung một dòng sông*]. De l'autre côté du pacifique, alors que ces Vietnamiens s'approprient les tendances artistiques du cinéma soviétique, la révolution cubaine ambitionne de donner un rôle prépondérant au cinéma dans l'ordre sociétal nouveau à établir. Avant même que les relations diplomatiques avec l'Union soviétique ne soient officialisées en mai 1960, le début de l'année avait déjà vu l'inauguration à Cuba d'une grande exposition des innovations scientifiques et techniques soviétiques. Peintres, écrivains, danseurs, architectes ou cinéastes se bousculent dans l'un ou l'autre pays partenaire au début des années 1960, scellant cette nouvelle amitié. Sur le plan cinématographique, la création de l'ICAIC (l'Institut cubain des Arts et de l'Industrie cinématographique) quelques semaines après la révolution, puis la nationalisation de toutes les structures de production à Cuba semblait résonner avec la situation du cinéma en Russie⁵⁰. Les partenariats se nouent également avec les autres pays d'Europe communiste puisque des techniciens tchécoslovaques viennent aider à la réorganisation des studios du cinéma cubain. Dans les années 1960, 7 étudiants se rendent au VGIK, contre 25 dans les années 1980, alors même que l'école de cinéma de l'île – l'Escuela International de Cine y Television – y est créée en 1985. Les cas vietnamiens et cubains démontrent donc que l'ouverture d'une école sur place ne met pourtant pas fin à la circulation des étudiants en cinéma.

Des quotas de professionnels du cinéma pour les pays d'obédience socialistes ou non-alignés

À la suite des pays communistes, l'Union soviétique signe différents accords de coopération universitaire avec des États qui connaissent dans la seconde moitié des années 1950 des bouleversements socio-politiques importants et qui cherchent de nouveaux interlocuteurs sur la scène internationale. Parmi les grandes réformes que les dirigeants de ces États entreprennent, la nationalisation des industries pétrolière ou cinématographique fait partie des ambitions déclarées. C'est le cas par exemple en Égypte dès 1957 devenue une république quelques années plus tôt, puis en Irak après le coup d'État du 14 juillet 1958 contre la monarchie irakienne ou encore en Syrie, intégrée au sein de la République arabe Unie jusqu'en 1961. Imitant le modèle centralisateur socialiste sur la production et le contrôle des films, ils envoient de nombreux jeunes se former au cinéma dans les écoles des pays de l'Est. Les modalités d'attribution des bourses à ses étudiants variaient d'un pays à l'autre : boursiers de Moscou ou de Prague, ou de leur gouvernement de tutelle par qui ils étaient sélectionnés, et faisant l'objet d'accords spécifiques sur l'orientation disciplinaire, ils pouvaient également bénéficier d'une bourse payée en partie par les deux États⁵¹. Ainsi, tous les étudiants irakiens, égyptiens et syriens qui se retrouvent sur les bancs du VGIK dans les années 1960 ont été choisis par leur gouvernement avec pour objectif de participer à leur retour au développement des infrastructures d'un cinéma national. Entre 1961 et 1963, dix irakiens se forment dans les deux départements « réalisation » et « prise de vue ». Puis dix ans s'écoulaient avant qu'une nouvelle cohorte de treize étudiants irakiens reprennent le chemin de cette école, rupture qui correspond à l'assassinat du général Kassem en 1963 et l'interdiction du parti communiste en Irak, jusqu'au retour à des relations pacifiées entre l'URSS et le régime Baathiste en 1972 sous Saddam Hussein⁵². Au contraire de l'Irak, le flux d'étudiants syriens ne connaît pas de rupture entre 1964 et 1991 : rien qu'entre 1967 et 1969, 14 étudiants viennent grossir les bancs de l'Institut, suivis par une vingtaine d'autres dans les années 1970, ainsi que dans les années 1980. Ces étudiants syriens constituent à leur retour les ressources humaines principales de l'Organisme général du cinéma (OGC) qui organise et structure toute l'industrie et la création cinématographique en Syrie⁵³. La présence des étudiants égyptiens est attestée dès 1961, mais c'est surtout à partir de la guerre des 6 jours et le

⁵⁰ Concernant la circulation des théories cinématographiques soviétiques des années 1920 et 1930 vers Cuba, par l'intermédiaire des enseignants du Centro Sperimentale di Cinematografia, l'école de cinéma de Rome, pour lesquels les précurseurs soviétiques avaient eu une grande influence, voir Masha Salazkina, "Moscow-Rome-Havane : A Film Theory Road Map", *October*, Winter 2012, vol 139, p. 97-116.

⁵¹ Constantin Katsakioris, « Les étudiants de pays arabes formés en Union soviétique pendant la Guerre froide (1956-1991) », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 2016, 32 (2), pp. 13-38, p. 18.

⁵² Sur l'évolution des relations entre l'Union soviétique et l'Irak, et l'impact sur les étudiants irakiens en URSS, voir C. Katsakioris, *Leçons soviétiques*, op.cit., p. 287-288. C. Katsakioris indique qu'après le coup d'État de 1963, des étudiants communistes, menacés dans leur pays, ont trouvé refuge en Union soviétique où ils ont pu bénéficier d'une bourse. Au contraire, aucun étudiant irakien ne postule au VGIK entre 1963 et 1973 ce qui conduirait à penser que les étudiants en cinéma étaient moins politisés que des étudiants d'autres disciplines et que leur émigration relevait uniquement de décision du gouvernement irakien et non d'organisations politiques dissidentes.

⁵³ Cécile Boëx, « Être cinéaste syrien : Expériences et trajectoires de la création sous contrainte », In Nicolas Puig et Franck Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient* [en ligne]. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 2007, accessible en ligne : <https://books.openedition.org/ifpo/557>.

soutien affiché de l'URSS qu'elle se renforce avec 19 étudiants intégrés entre 1967 et 1978 et ne faiblit pas même après la rupture soviéto-egyptienne de 1974. Ces étudiants viennent faire un stage d'un ou deux ans en réalisation ou en prise de vue ou bien mener un doctorat en histoire ou en théorie du cinéma, souvent après une première formation à l'Institut du cinéma du Caire.

Tout comme en Égypte, Syrie ou Irak, l'ambition des leaders politiques d'Éthiopie, de Guinée ou du Mali au tout début des années 1960, soit au lendemain des indépendances, est d'imiter le modèle économique et politique du cinéma soviétique, en nationalisant les salles de cinéma d'entrepreneurs privés construites à l'époque coloniale, et d'investir l'argent de l'exploitation des salles dans la production de films. Ces films, de genre documentaire, sont attendus pour servir l'idéologie des partis uniques et jouer un rôle éducatif auprès des populations. Contrairement aux étudiants égyptiens par exemple, déjà accoutumés aux structures de production dans leur pays, ceux originaires d'Éthiopie, de Guinée ou du Mali sont envoyés en URSS par leur gouvernement avec l'objectif de créer ex-nihilo les structures de production de films. Avant même la révolution de 1974 en Éthiopie et l'établissement d'un régime socialiste, la venue de l'empereur Haïlé Sélassié à Moscou en 1959 avait ouvert la voie à ces échanges. Ainsi, c'est « conformément aux accords signés entre l'ambassade soviétique à Addis-Abeba et le Ministère de l'Information d'Éthiopie »⁵⁴ que Michel Papatakis – d'origine greco-éthiopienne - vient en URSS. Initié au russe de janvier à juillet 1961, il intègre le département de réalisation du VGIK, puis une fois diplômé, il prolonge jusqu'en 1966 sa pratique par un stage comme opérateur dans un studio⁵⁵. Quant à ses compatriotes arrivés en même temps que lui, Getachew Terreken et Tafesse Jara, ou ceux venus en 1966-67 comme Desta Tadesse et Tefferi Busuaechu, ils occupent par la suite des postes à responsabilités au sein du ministère de l'Information ou en tant qu'opérateurs officiels du pouvoir⁵⁶. Cinq autres étudiants éthiopiens étudieront au VGIK, envoyés sous le Derg, pour également travailler à leur retour au sein de l'institution étatique du cinéma. Dans la même perspective, dès 1960 cinq Guinéens sont envoyés à la demande du gouvernement de Sékou Touré à Moscou pour fournir le personnel du service cinéma du ministère de l'Information puis une seconde vague à la fin des années 70. De même, l'orientation socialiste du gouvernement de Modibo Keita au Mali, permet à plusieurs Maliens d'obtenir des bourses du gouvernement soviétique pour devenir réalisateur et opérateur de prises de vue. Mais seuls 2 sur 6 de ces étudiants iront jusqu'au bout de leur parcours de formation, parmi lesquels Souleymane Cissé.

Cherchant à impulser ou consolider des relations culturelles avec les pays d'Amérique latine après la révolution cubaine de 1959, l'Union soviétique noue des liens particuliers avec le gouvernement chilien démocrate-chrétien d'Eduardo Frei Montalva. Le ministère d'Enseignement supérieure soviétique convie les recteurs des universités publiques et le représentant de l'université catholique à Moscou en 1967 et offre de nombreuses bourses aux étudiants chiliens souhaitant traverser l'océan pour poursuivre leurs études⁵⁷. Le cinéaste Cristian Pascal Valdès, arrivé en 1968 raconte :

Je voulais étudier le cinéma et étudier en URSS était gratuit. De plus, l'école de cinéma était très connue et prestigieuse. L'essentiel pour moi c'était d'étudier le cinéma, mais j'étais également intéressé par vivre dans un pays socialiste pour en connaître la réalité⁵⁸.

Comme bien d'autres Chiliens, une fois son diplôme reçu, Cristian Valdès ne put retourner au Chili : le coup d'État du 11 septembre 1973 contre le gouvernement d'Allende le contraint à l'exil. Mais pas au silence.

⁵⁴ Archives du VGIK, d. 2172, (dossier de Michel Papatakis), p. 26.

⁵⁵ Archives du VGIK, d. 2172, p. 20.

⁵⁶ Tefferi Buzuaychu, Desta Tadesse et Tafesse Jara travaillèrent ensemble sur le film *3002 : Wondimu's Memories*, commande du pouvoir éthiopien qui fut projeté au Festival mondial des arts nègres de Lagos en 1977. Tefferi Buzuaychu inquiété par le régime du Derg se réfugia en Grande-Bretagne quand Desta Tadesse, qui avait été nommé chef du département développement du cinéma ainsi que de la censure des films au sein du Ministère, fut assassiné pendant les répressions politiques. Voir Dennis Austin, *Politics in Africa*, Manchester University Press, 1978, p. 154; Aboneh Ashagrie Zieyesus, "Ethiopian Cinema in the Era of Barrack Socialism (1974-1991)", *Cultural and Religious Studies*, January 2020, vol 8, no1, p. 14-27.

⁵⁷ Rafael Pedemonte, « Les voyages internationaux, uen force sous-jacente de la diplomatie de la guerre froide ? Les échanges humains chileno-soviétiques (1959-1973), *Hypothèses*, vol 17, n°1, 2014, pp. 57-67.

⁵⁸ Interview de Cristian Valdès dans le journal *Minun Venäjani, Moâ Rossiâ*, le 28 août 2007, <http://minunvenajani.blogspot.com/2007/08/do-vstretshi-cristianmaestro-y-amigo.html>.

Avec son compatriote Sebastián Alarcón et le russe Alexandre Kosarev, ils réalisent au studio Mosfilm *La noche sobre Chile*⁵⁹ (1977) pour dénoncer la situation politique de leur pays.

Enfin, du côté des pays non-alignés, qui, sans se proclamer d'un modèle étatique socialiste, ont néanmoins appliqué des mesures socio-économiques socialistes et ont investis des fonds publics dans le cinéma, plusieurs étudiants ont bénéficié d'un accueil au VGIK. Ainsi, tout au long de la présidence de Soekarno, soit jusqu'en 1967, six boursiers originaires d'Indonésie entament leur formation au VGIK entre 1959 et 1966. L'un d'eux, le réalisateur et scénariste Sjuman djaja fut nommé à son retour directeur du département cinéma du Ministère de l'Information puis Doyen de l'institut du cinéma de l'Université des arts de Djakarta⁶⁰. Parmi les autres gouvernements présents à Bandoeng ou à Belgrade en 1961 et refusant un alignement sur l'un ou l'autre adversaire de la Guerre froide, nombreux sont ceux à envoyer des étudiants au VGIK : l'Afghanistan en grand nombre, et dans une moindre mesure, l'Inde, le Laos ou le Népal et le Liban.

Parcours individuels des étudiants du Tiers-monde

Parmi tous les étudiants originaires du « Tiers-monde », il y a ceux qui, fuyant leur pays pour des raisons politiques, embrassent une carrière cinématographique dans un des pays d'Europe communiste. Leur parcours s'inscrit plus largement dans celui de toutes celles et ceux appartenant à des organisations politiques en lutte pour l'indépendance ou bien à des partis politiques en opposition avec le parti au pouvoir. Les premiers cas identifiés concernent, dès la fin des années 1950, des Algériens engagés pour l'indépendance de leur pays. Ainsi, Boubaker Adjali et Mohammed Lakhdar-Hamina illustrent bien le premier cas : tous deux militants du Front de libération nationale (FLN), ils trouvent refuge en Tchécoslovaquie. Boubaker Adjali, alors activiste de la Fédération de France du FLN, blessé lors d'une attaque à Paris, est exfiltré vers la RDA puis Prague en 1957 et après s'être rétabli intègre la FAMU. Deux ans après lui, Mohammed Lakhdar-Hamina, est envoyé par le FLN pour se perfectionner en prise de vue à Prague. Après l'indépendance de 1962, ils mettent à contribution les acquis de leur formation puisque le premier est nommé responsable de la section audiovisuelle du FLN, quand le second dirige l'Office des actualités algériennes⁶¹. Ahmed Lalleem, de quelques années plus jeunes que ces deux compatriotes, côtoie également Mohammed Lakhdar-Hamina à Tunis avant que ce dernier parte pour Prague, d'abord au sein du FLN mais également dans le cercle des actualités tunisiennes. Sans jamais achever, semble-t-il, ses formations, il réalise d'abord un stage de quelques mois à la télévision yougoslave avant l'indépendance, puis à l'IDHEC après 1962 pour finalement obtenir une bourse d'étude en Pologne, à l'école de cinéma de Łódź, où il vit par intermittence de 1963 à 1966. Autre exemple plus tardif, Souleiman El Noor, alors militant du parti communiste soudanais, devenue interdit au Soudan à partir de 1971, se rend au Caire où le PCS est en exil, et demande une bourse pour partir étudier le cinéma à Moscou⁶².

Enfin, électrons libres parmi tous ces étudiants, il y a ceux qui, sympathisants communistes dans leur pays, sans pour autant militer activement, ou curieux de vivre l'expérience du socialisme, se retrouvent parmi les apprentis cinéastes des écoles de cinéma à l'Est. C'est le cas du syrien Nabil Maleh, qu'un diplomate tchécoslovaque rencontré à Damas pousse à partir pour Prague, et qui vient y étudier sur ses propres fonds la physique nucléaire. Il abandonne rapidement cette voie au profit du cinéma et devient un des fondateurs du cinéma syrien⁶³. Pour l'écrivain égyptien Sonnallah Ibrahim ce sont des raisons pragmatiques qui le conduisent au VGIK : persécuté en Égypte pour son engagement politique, il cherche coûte que coûte à partir et fait une demande de bourse auprès de l'Union soviétique pour étudier au VGIK : sorte de « couverture »

⁵⁹ Projeté au Festival international du film de Moscou la même année, il fut par la suite distribué dans différents pays d'Europe.

⁶⁰ David Hanan, *Cultural Specificity in Indonesian Film: Diversity in Unity*, New York: Springer, 2017, p. 72.

⁶¹ Sur l'expérience de ces deux cinéastes algériens à Prague, voir Olivier Hadouchi, « Mohammed Lakhdar-Hamina and Boubaker Adjali: The Careers of two Algerian film-makers who attended FAMU », in Tereza Stejskalova (ed.), *Filmmakers of the World, Unite! Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World*, Prague: Tranzit, 2018, p. 123-135.

⁶² Entretien avec le réalisateur Souleiman El Noor à Berlin en janvier 2018.

⁶³ Kay Dickinson, *Arab Cinema Travels. Transnational Syria, Palestine, Dubai and Beyond*, Londres : Palgrave, 2016, p. 47.

pour continuer à écrire en sécurité⁶⁴. Du côté de la monarchie marocaine, si la France reste une destination privilégiée pour les étudiants et ceux qui se destinent au cinéma, d'autres ont préféré explorer d'autres voies pour des raisons à la fois politique et financière. C'est ainsi que les Marocains Mohamed Ben Souada, Abdellah Drissi, Abdelkader Lagtaa, Karim Idriss et Hamid Bensaid, cherchant à s'extirper d'une société marocaine sclérosée, maintenue sous le joug de la censure imposée par le gouvernement, intègrent au cours des années 1960, l'école de cinéma de Łódź. Il en va de même pour un autre Marocain, Mohamed Abouelouakar, qui a pris le chemin de Moscou. Les étudiants, envoyés en URSS par leur gouvernement dans l'objectif qu'ils deviennent des professionnels du cinéma, étaient exemptés du concours d'entrée très sélectif du VGIK. Mais cette indulgence ne s'appliquait pas aux étudiants n'entrant pas dans le cadre de ces accords spécifiques. Ceux qui bénéficiaient d'une bourse d'étude « non fléchée » faisaient leur choix d'une formation en cinéma au cours de leur première année d'étude du russe. Ainsi, Mohamed Abouelouakar, qui a obtenu une bourse d'étude par l'intermédiaire du parti communiste marocain, à la question « quelle spécialité avez-vous choisie ? », répond « arts visuels »⁶⁵ sans plus de précisions. Pratiquant la peinture et le théâtre depuis déjà plusieurs années, ce sont ses enseignants de l'année préparatoire à l'Institut d'automobile de Moscou qui lui conseillent de tenter le concours du VGIK. Comme pour un étudiant soviétique, les modalités étaient les suivantes : présentation d'un dossier consacré au parcours antérieur, exposé sur les motivations de candidature suivi de questions de culture générale et enfin exercice d'improvisation d'acteur ou de mise en scène. Le parcours de Mohamed Abouelouakar illustre donc bien la diversité de ses dynamiques des mobilités étudiantes : venu via les réseaux d'organisation politiques d'opposition, c'est par goût qu'il choisit le cinéma et non pour satisfaire les besoins d'un gouvernement en mal de cadres qualifiés.

Apprendre à faire des films à l'Est puis devenir (ou non) un professionnel accompli

L'organisation des études en cinéma

Que ce soit en Union soviétique, en Tchécoslovaquie comme en Pologne, les étudiants étrangers venus pour entamer un cursus universitaire devaient consacrer de 6 mois à une année à l'étude intensive de la langue du pays d'accueil, soit environ 40 heures par semaine. C'est à Łódź que transitait obligatoirement tous les étudiants étrangers de la République démocratique de Pologne puisque c'est au sein de l'Université de la ville qu'avait été organisé en 1952 le Centre d'étude de la langue polonaise pour les étrangers, qui fonctionna jusqu'à la fin des années 1970. Contrairement au VGIK, où les étudiants bénéficiaient d'une chambre dans le foyer de l'Institut, ceux de Łódź cohabitaient avec les étudiants d'autres disciplines dans le bâtiment dit « La Tour de Babel » dans le quartier « Lumumbowo », appelé ainsi en hommage au leader congolais Patrice Lumumba. Il en allait de même à Prague : le foyer de l'*Université du 17 novembre* accueillait aussi bien des étudiants du Tiers-Monde que des experts tchécoslovaques qui se destinaient à la coopération technique avec ces pays. À Moscou, Łódź ou Prague, ces étudiants, s'ils n'avaient pas été l'objet d'accords spécifiques entre leur pays d'origine et le pays d'accueil pour se former dans une spécialité, pouvaient donc choisir leur établissement d'enseignement supérieur avant ou après cette première année d'étude de langue, comme l'avait fait Mohamed Abouelouakar.

Au VGIK, tous ces étudiants - âgés entre 19 et 25 ans, maîtrisant plus ou moins bien le russe - étaient intégrés à un « atelier » [*masterstvo*] dirigé par un cinéaste de renom, et composé d'une quinzaine d'étudiants soviétiques et étrangers. Il en allait de même à Prague ou à Łódź, où tous les étudiants étaient répartis en petits groupes, quelle que soit leur nationalité. Le processus créatif des exercices filmiques produits par les étudiants illustre le caractère cosmopolite de ces écoles, comme en témoigne en 1965 l'étudiant indien Parishit Sahni :

[...] Je suis en quatrième année de la faculté des metteurs en scène. J'ai tourné dernièrement un court-métrage d'après mon propre scénario sur la vie d'un paysan venu dans un centre industriel, Bombay. Dans ce film un personnage est interprété par un étudiant guinéen [ndlr : à priori Costa Diagne], un autre par un étudiant soviétique, un de nos collègues japonais y joue aussi et le héros principal est un étudiant de la R.A.U. [Royaume arabe uni]. Moi-même j'ai

⁶⁴ Mohamad Malas and Margaret Litvin, "Portrait of a friend: Sonallah Ibrahim", *Alif: Journal of Comparative poetics*, no 36, 2016, pp. 201-225, p. 206.

⁶⁵ Archives du VGIK, d. 260 (Dossier de Mohamed Abouelouakar), p.12.

tourné dans un film de mon ami soviétique Joukovski de la faculté des opérateurs. Il est intéressant de noter que d'après ce qu'on dit c'est moi dans le film qui ressemble le moins à un indien !⁶⁶

Ce témoignage, publié dans la revue du festival de cinéma de Moscou, visait bien entendu à projeter une image internationaliste de l'Union soviétique. Il n'en était pas moins vrai que le caractère cosmopolite du VGIK avait un effet direct sur les relations formelles et informelles des étudiants, même si la solitude, la xénophobie et le racisme étaient également une des facettes de leur vie⁶⁷.

À Moscou, en plus des cours suivis par tous, les étrangers se perfectionnaient en russe et pouvaient être exemptés, du moins jusqu'en 1968, des cours de marxisme-léninisme⁶⁸. Comme dans toutes les institutions d'enseignement supérieure où se trouvaient un certain nombre d'étrangers, le secrétariat du VGIK organisait différentes excursions à travers l'URSS ou dans des lieux emblématiques de la culture soviétique dans l'objectif de promouvoir le modèle socialiste. En échange, les étudiants étaient invités à faire découvrir l'histoire, la situation politique et les mœurs de leur pays en faisant des exposés ou des prestations artistiques à l'Institut. [Intégrer une photographie de l'étudiant Himi Sylla faisant un exposé sur l'Afrique au Club de l'amitié entre les peuples de l'URSS et l'Afrique] Le caractère internationaliste des études étaient

Une fois inscrits dans une des six spécialités d'études du VGIK – réalisation, scénario, prise de vues, acteur, décorateur, économie du cinéma, critique de cinéma – les apprentis-cinéastes passaient 5 ans voire plus à l'Institut : certains finissaient dans les temps exigés quand d'autres mettaient plus de temps à finir leur film de fin d'études, ou ils prolongeaient leur cursus par un dernier stage de perfectionnement à Mosfilm⁶⁹ ou au Studio de films documentaires. Plusieurs décidèrent de prolonger leurs études en doctorat, à l'image de nombreux Égyptiens. L'intégralité des étudiants du Tiers-Monde passés par les bancs du VGIK, de la FAMU ou de Łódź, même s'ils avaient obtenu une bourse de leur gouvernement, ne finirent pas leur cursus ou bien n'embrassèrent pas de carrière cinématographique. Pour certains, les conditions de vie leur étant trop pénibles, ils prirent le chemin du retour ; d'autres du fait de l'alcoolisme, ou de comportements politiques ou sociaux considérés comme « non conformes » aux normes communistes furent exclus⁷⁰. Enfin d'autres, envoyés par leur gouvernement pour alimenter les cadres de l'industrie du cinéma nationale, n'avaient pas toujours ni le goût du cinéma, ni le talent pour faire des films et n'obtinrent pas de résultats suffisants pour passer dans l'année supérieure.

Les enseignements au VGIK étaient extrêmement variés : ils intégraient aussi bien des cours de culture générale sur la littérature, la musique, le cinéma dans une perspective soviétique et internationale que des cours pratiques et techniques sur la maîtrise du discours, la mise en scène, le cadrage, etc. Comme dans toute école de cinéma, la formation du regard passait par la constitution d'une solide culture cinématographique et par l'analyse de films. Les films des écoles de cinéma du monde entier et de différents courants esthétiques y étaient vus alors même qu'ils ne l'étaient pas toujours dans les salles commerciales : néoréalisme italien, Nouvelle vague française, films américains ou japonais, etc. La personnalité de l'enseignant-cinéaste qui encadrait les « ateliers » de spécialité avait un impact très fort sur le déroulé et l'atmosphère des cours. Jean-Pierre Lledo, originaire d'Algérie, se souvient que la première année dans l'atelier de Mikhaïl Romm avait été formidable : après avoir passé un certain temps à raconter comment le cinéma soviétique s'était

⁶⁶ Anonyme, « Trois opinions sur l'Institut soviétique du cinéma », *Sputnik Kinofestival* [Le Compagnon du festival de cinéma, version française], no 10, 15 juillet 1965, p. 4.

⁶⁷ Le racisme tel qu'il a été vécu par ces étudiants est une question essentielle à traiter. Les différents étudiants du VGIK interrogés n'ont pas tous le même regard sur les actes de racisme dont ils ont été ou non victimes. Costa Diagne dans une lettre adressée au doyen du VGIK, se plaint d'une remarque raciste d'une étudiante soviétique à son égard (Archives du VGIK, Dossier 2347, p. 21 [Dossier de Costa Diagne]), mais par ailleurs il noua de solides liens d'amitiés avec d'autres étudiants soviétiques du VGIK, comme le futur acteur Rodion Nakhapetov. Sur la question du racisme en Union soviétique, voir Judith Hessler, "Death of an African Student in Moscow: Race, Politics, and the Cold War," *Cahiers du mode russe*, 47(1-2): 33-64, 2006.

⁶⁸ Cette évolution s'explique par la volonté du pouvoir soviétique de durcir l'encadrement idéologique des étudiants en URSS après les événements de Prague de 1968.

⁶⁹ Il s'agit du studio de film de fiction de Moscou.

⁷⁰ RGALI, Fonds 2900, op. 5, d. 129 (Rapport sur le travail effectué pour l'année 1969/70 par le bureau du doyen du VGIK). A titre d'exemple, les quelques étudiants du République populaire démocratique du Yémen abandonnèrent tous leur cursus en cours de route.

développé dans les années 1920 et 1930, il avait organisé son cours en faisant en sorte que chaque étudiant discute le travail des autres étudiants, créant une véritable émulation créatrice entre eux⁷¹. La pédagogie dite « diagonale » comme l'a qualifiée l'historien du cinéma Evgueni Margolit pour les années du Dégel, peuvent tout à fait s'appliquer aux années ultérieures où le principe de l'échange, du débat et de la controverse – du moins dans une perspective artistique – était un procédé récurrent du système d'enseignement des cinéastes au sein du VGIK⁷². Les réalisateurs-enseignants présentaient régulièrement à leurs étudiants leurs films en cours de montage et les soumettaient à leur regard critique. Les projections étaient organisées en continu la nuit et les discussions se finissaient au petit matin⁷³. Le cinéaste syrien Oussama Mohamed formé par Igor Talankine entre 1974 et 1979 affirma que « c'était l'école de la démocratie dans le pays de la dictature de Brejnev »⁷⁴. Bien plus qu'un simple rapport de maître à élève, ces étudiants éprouvaient une admiration, une reconnaissance, voir un amour filial pour ces personnalités qui les avait souvent révélées artistiquement : le réalisateur malien Souleyman Cissé, diplômé en 1969 du département prise de vue, conclue son rapport de fin d'étude en rappelant « cet amour que [Boris Izrailovitch Voltchek] lui a donné durant ses années d'étude »⁷⁵. Le réalisateur mexicain Gonzalo Martinez Ortega confia que Talankine lui avait appris « à parler de la vie de manière vraie »⁷⁶ quand dix ans plus Oussama Mohamad dit du même enseignant qu'« [il] avait une humanité et de l'amour et c'est l'amour qu'il [lui] a donné. Il voulait juste [lui] faire découvrir qui [il] étai[t], [lui] faire ouvrir la porte de l'imagination [...] »⁷⁷. Les témoignages recueillis lors d'entretiens ou ce qui transpire des documents d'archives révèlent que le VGIK était un lieu de découverte de soi et des autres, un lieu à part en Union soviétique. Il semble qu'il en allait de même à la FAMU ou à Łódź.

Des images inédites sur les pays du Tiers-monde et sur la condition post-coloniale

L'enseignement du cinéma vient également par la pratique. Celle-ci commençait très tôt et chaque année d'enseignement devait être sanctionnée par un travail sur un film, que l'on soit cadreur, réalisateur ou scénariste. Une grande partie des sujets traités par les étudiants d'Asie, du Moyen-Orient, d'Afrique ou d'Amérique latine concernaient l'actualité de leur pays ou un sujet propre à leur culture. Le VGIK mettait à disposition les moyens techniques nécessaires pour que les étudiants le souhaitant puissent tourner leur film de fin d'étude dans un pays hors de l'Union soviétique. Abbas Al Shalah bénéficie ainsi d'une caméra, la pellicule et d'argent pour le voyage aller-retour à Bagdad en 1968 où il a tourné durant 5 mois⁷⁸. Dix ans plus tard, l'étudiant soudanais Souleyman El Noor part en République démocratique du Yémen avec les mêmes conditions de financement et réalise un film sur les écoles mobiles de Bédouins [Still it Rotates, 1978)]. La même année, celui qui partage avec lui sa chambre au foyer des étudiants, Oussama Mohamed, part en Syrie pour filmer la vie d'un village des montagnes [*Khutwa Khutwa* \ Pas à pas, 1978].

Mais plus simplement, les étudiants du Tiers-Monde s'inspirent des sociétés d'Europe communiste dans lesquelles ils vivent pour y inscrire leurs questionnements politiques, philosophiques et existentiels. Le Guinéen Costa Diagne filme les déambulations d'un étudiant africain dans une exposition sur l'art africain à Moscou, à qui l'esprit d'un masque s'adresse pour l'inviter à renouer avec ses racines. Ce film, intitulé *Les Hommes de la danse* (1966), sera primé exæquo avec *La Noire de...* de l'écrivain et cinéaste Sembène

⁷¹ Entretien réalisé par téléphone avec Jean-Pierre Lledo en décembre 2016. Jean-Pierre Lledo a étudié au VGIK de 1970 à 1976.

⁷² Voir Evgenii Margolit, « A conglomeration of aggressive personalities: Savchenko's students at the All- Union State Institute of Cinematography (1945-1950) and the cinema of the Thaw », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 6:3, 2012, pp. 365-372 et Carlos Muguero, « The transmission of the Secret. Mikhail Romm in the VGIK », *Cinema Comparative Cinema*, Vol II, no 5, 2014, pp. 41-49.

⁷³ Entretiens réalisés auprès de Mohamed Aboulouakar, Oussama Mohamad et Souleiman El Nour en janvier 2018 à Berlin.

⁷⁴ Entretien réalisé par Rasha Salti en janvier 2018 lors de l'événement *Saving Bruce Lee, African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy*, HKW Berlin en présence de l'auteur de l'article.

⁷⁵ RGALI, f. 2900, op. 4, d. 244, l. 34.

⁷⁶ Interview de Gonzalo Martinez Ortega dans *Sputnik Kinofestivalja* [Le Compagnon du festival de cinéma], Ed. Iskustvo, Moscou, 15 juillet 1983.

⁷⁷ Entretien réalisé par Rasha Salti en janvier 2018, *op.cit.*

⁷⁸ *Put' k ekranu* [Sur la voie de l'écran], le 23 mai 1968, interview d'Abbas Al Shalakh.

Ousmane⁷⁹ au 1^{er} festival d'Arts nègres de Dakar en 1966. L'art est également au cœur d'un des premiers films de Souleymane Cissé, *L'homme et les idoles* (1966), tout autant que la réflexion autour des traditions dans *L'Aspirant* (1969) décrivant le malaise d'un étudiant en médecine à Moscou tiraillé entre pratique traditionnelle et technique moderne. S'inspirant d'un enseignant d'art plastique à Moscou qui initie des enfants aux cultures africaines, le Soudanais Souleman El Noor interroge dans son film documentaire *L'Afrique, la brousse et les tambours* (1976) à la fois la représentation par les Russes de l'Afrique tout autant que ce que le procédé du montage de films d'archives produit comme point de vue. À Prague, présent pendant la révolte et la répression de mai 1968, le Tunisien Haffed Bouassida est invité par ses enseignants de la FAMU à filmer les événements dans la rue⁸⁰. À Łódź, les cinéastes marocains ne se contentèrent pas d'interroger la répression coloniale au Maroc (*Amghar* de Mostafa Derkaoui, 1968) mais portèrent également un regard critique sur leur société d'accueil en particulier sur la place des femmes [*Elzbieta K.* de Karim Idriss, 1973] et des Roms (*Zofia et Liudmila* de Hamid Bensaïd, 1971) dans la société polonaise, et donc sur le racisme dans une société socialiste se revendiquant égalitaire (*L'Adoption*, de Mostafa Derkaoui, 1968)⁸¹. Les films des étudiants étaient projetés au sein de leur école mais également lors de séances spéciales qui leur était consacrées lors des festivals de films de Moscou ou de Tachkent, créés respectivement en 1959 et 1968, donnant l'occasion à ces étudiants de se confronter à des cinéastes venus du monde entier. Une fois diplômés et engagés dans une carrière cinématographique, ils revenaient régulièrement participer à ces moments de festivités où ils retrouvaient leurs anciens coturnes du monde entier.

De retour au pays : entre accomplissement créatif, censure et persécution

Une grande partie de ces étudiants formés à l'Est répondirent aux objectifs de leur gouvernement en devenant, à leur retour, des fonctionnaires des institutions publiques du cinéma ou de la télévision⁸². Ce statut de fonctionnaire, permit néanmoins à certains de ces cinéastes de réaliser leurs projets artistiques puisque l'État était alors le seul producteur de films dans leur pays, c'est-à-dire le seul pourvoyeur de fonds. À leur retour en Syrie, Nabil Maleh tout comme les diplômés du VGIK ou de l'Institut de théâtre, de cinéma et de télévision de Kiev, devenus fonctionnaires de l'Organisme général du cinéma de Damas, se distinguèrent en créant « un cinéma alternatif » en réponse au cinéma commercial égyptien alors très populaire⁸³. Les films de Samir Zikra (1967-72), Mohamad Malas (1969-1974), Oussama Mohamad (1974-1979), Abdelatif Abdel Hamid (1976-1981) ou de Raymond Boutros (1971-1976) et Ghassan Shmeit (1977-1982) très loin d'un « réalisme socialiste » attendu, sont au contraire marqués par l'onirisme, l'absurde pour la fiction et le réalisme associé à la voix de l'intime pour le documentaire. De même, les Algériens formés de 1965 à 1991 au VGIK seront employés en tant que techniciens et professionnels de la Radiodiffusion-Télévision-Algérienne (RTA). Parmi eux, Azzedine Meddour ou Jean-Pierre Lledo tout en y travaillant et produisant des films « attendus » se lancèrent dans la réalisation de films documentaires, alimentant « le cinéma djidid », soit le cinéma nouveau en Algérie⁸⁴. Revenant de Łódź, diplômés ou non, les Marocains Mustapha et Mohamed Abdelkrim Derkaoui ou encore Abdelkader Lagtaa travaillèrent à la télévision ou au cinéma comme réalisateur et opérateur⁸⁵. Plusieurs Mexicains devinrent des personnalités importantes de la production cinématographique et surtout de futurs enseignants des établissements supérieurs en cinéma dans leur pays⁸⁶.

⁷⁹ Soulignons que Sembène Ousmane avait suivi un stage de 6 mois en réalisation au studio Gorki de Moscou auprès du réalisateur Mark Donskoj en 1962. Dans cet article, nous avons surtout décidé de privilégier les diplômés des écoles de cinéma, et non celles et ceux qui sont venus suivre un stage de quelques mois dans un studio.

⁸⁰ Tereza Stejskalova, "I arrived right in the middle of a revolution", Interview avec le réalisateur Haffed Bouassida, *Filmmakers of the World*, op.cit., pp. 221-229.

⁸¹ Pour tous ces films, voir Léa Morin, <https://cinima3.com/2-Et-l-Exil-de-tous-les-jours>.

⁸² Ce fut également le cas des étudiants africains formés à l'IDHEC à Paris.

⁸³ Cécile Boëx, *Cinéma et politique en Syrie, Écriture cinématographique de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 12

⁸⁴ Sur le cinéma algérien nouveau, voir Guy Hennebelle, *Les cinémas nationaux contre Hollywood* (édition corrigée et augmentée par Guy Gauthier), Paris : Cerf-Corlet, 2004, 1^{ère} ed. 1979, p. 218-221.

⁸⁵ Sur les étudiants marocains à l'école de cinéma de Łódź, voir Marie Pierre-Bouthier, "Transnational route of Moroccan filmmakers: Studying in socialist Poland in the 1960s-70s, rather than in postcolonial France?", *International Journal of African Historical Studies*", à paraître prochainement.

⁸⁶ Sergio Olhovich, « Estudiantes mexicanos en el VGIK. Instituto cinematografía de Rusia », *Russia Beyond*, 14 avril 2014,

Nombreux furent ceux à être reconnus par leurs pairs en recevant des prix dans des festivals de cinéma organisés par des pays considérés alors comme « capitalistes ». Même si le militantisme, le compagnonnage, ou l'intérêt pour des causes « tiers-mondistes » étaient partagés par de nombreux cinéastes et critiques de cinéma des jurys de ces festivals de l'Ouest, la valeur de ces nominations ou remise des prix, est à dissocier de celles et ceux attribués dans les festivals de Moscou ou de Tachkent, qui relevaient parfois de la complaisance idéologique entre pays socialistes. Le réalisateur d'animation vietnamien formé au VGIK Ngo Manh Lan par exemple est primé au Festival de films d'Asie de Francfort en 1966 pour son film contre la guerre du Vietnam *Le Chaton*⁸⁷. *Le Vent des Aurès* de l'Algérien Mohamed Lakhdar-Hamina formé à Prague, fait forte impression au jury de Cannes en 1967 qui voit dans ce film sur la Guerre d'Algérie, une première œuvre très prometteuse. En 1975, c'est la consécration, lorsqu'il remporte la Palme d'or pour son film *Chronique des années de braise*. Sembène Ousmane, même si on ne peut le compter parmi les diplômés du VGIK, est remarqué après son retour de Moscou pour son court-métrage *Borrom Saret* (1963) par le jury du festival de Tours ainsi que pour son moyen-métrage *La Noire de...* qui reçoit le Prix Jean Vigo (1966). La réalisatrice Sarah Maldoror, également formée avec Sembène Ousmane, est également primée au festival de Tours (1969) et à la quinzaine des réalisateurs à Cannes (1971) pour son film *Monanganmbeee* sur la situation coloniale en Angola. Parmi la génération des Algériens formés à l'Est dans les années 1970, plusieurs ont également été récompensés pour leurs films, comme Azzedine Meddour au festival de Ouagadougou en 1980 ou à New York en 1985. Dans ce que l'on pourrait qualifier de 3^{ème} génération de cinéastes du Tiers-monde formés à l'Est, Abderrahmane Sissako obtient en 1993, au sortir de sa formation au VGIK le prix *Un certain regard* au Festival de Cannes pour son court-métrage *Octobre*. En noir et blanc, la caméra suit à Moscou les hésitations d'un couple - elle Russe, lui Africain - que la vie sépare. L'attribution de tous ces prix, même s'ils ont pour objectif de mettre en lumière des questions d'actualité - la guerre du Vietnam ou la guerre d'Algérie par exemple - saluent également le talent des lauréats.

Sans mésestimer les difficultés rencontrées par ces cinéastes primés du fait des obstacles au financement, de la censure politique, de la répression ou de l'exil dû aux guerres, d'autres étudiants ont vu leur carrière cinématographique trop tôt interrompue. Si « à leur retour, [ces étudiants] débordaient d'espoir et de rêves, [...] la réalité les a durement frappés : pas de moyens, pas de marché, pas de liberté d'expression - avec, en plus, une multitude de défaites »⁸⁸. Ainsi Mohamed Abouelouakar, promis à un brillant avenir de cinéaste à son retour au Maroc, après avoir eu maille à partir avec la censure pendant des années, se tourna finalement vers la peinture⁸⁹. Le destin des étudiants guinéens témoigne également de la violence de ce retour en terre natale : Costa Diagne, Himi Sylla, Kossa Modi, Touré Mandjou travaillèrent pour Syli Cinéma, l'institution étatique du cinéma sous Sékou Touré entre 1968 et 1971, réalisant des films documentaires à la gloire du parti démocratique guinéen. Puis certains, comme Costa Diagne sont arrêtés en 1971 suite à l'invasion de l'armée portugaise en Guinée et de la répression qui s'en suit, ordonnée par Sékou Touré qui voit dans ces hommes formés à l'étranger, des ennemis potentiels du régime. Costa Diagne, à qui ses amis de l'époque du VGIK prévoient un grand destin cinématographique, sort du Camp Boiro après sept années d'emprisonnement et de torture. Fortement handicapé, il essaye de rattraper le temps perdu en écrivant plusieurs scénarios et demande au Centre national de la Cinématographie française (CNC) une aide au financement, qu'il n'obtiendra jamais.

Conclusion

Établir un panorama exhaustif des circulations étudiantes entre les pays d'Asie, du Moyen-Orient, d'Afrique et d'Amérique latine vers les écoles de cinéma des pays d'Europe communiste pendant la Guerre froide exige un travail de longue haleine. Cet article, qui s'appuie essentiellement sur des sources archivistiques russe et la presse soviétique - mais qui a voulu néanmoins évoquer le cas des écoles des démocraties populaires - n'est que la première pierre à ce projet d'envergure. En retraçant les principaux flux d'étudiants venus des trois continents et évoquer le destin professionnel de certains d'entre eux, devenus réalisateurs,

https://es.rbth.com/blogs/2014/04/14/estudiantes_mexicanos_en_el_vgik_instituto_de_cinematografia_de_rusia_39287 (consulté le 20 juillet 2020).

⁸⁷ Thu Thủy, « Đạo diễn, NSND Ngô Mạnh Lân », *op.cit.*

⁸⁸ Nouri Bouzid, "New Realism in Arab cinema: The Defeat-Conscious Cinema", in Ferial J. Ghazoul (dir.), *Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative*, Le Caire: Alif 15, 1995, 246-247.

⁸⁹ Entretien avec Mohamed Abouelouakar à Berlin en janvier 2018.

chef opérateurs, acteurs ou enseignants de cinéma – cet article démontre combien ces écoles ont été des ferments pour l'émergence de cinémas nationaux. Quant à leurs films produits alors qu'ils étaient étudiants, ils constituent un patrimoine cinématographique inestimable sur le plan artistique tout autant que des documents historiques visuels uniques : se mettant en scène eux-mêmes ou faisant jouer d'autres étudiants étrangers dans leurs films, ces images donnent donc à voir de l'intérieur les sociétés socialistes par un autre prisme que celui des populations majoritaires et rendent vivante une histoire de ces étudiants des « Suds » largement oubliée.