



Regard politique ou photographie et cinéma militants (France, 1928-1936)

Valérie Vignaux

► **To cite this version:**

Valérie Vignaux. Regard politique ou photographie et cinéma militants (France, 1928-1936). Damarice Amao, Florian Ebner, Christian Joshke Photographie arme de classe, Textuel/Centre Pompidou, 2019. hal-01956165

HAL Id: hal-01956165

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01956165>

Submitted on 14 Dec 2018

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.

Valérie Vignaux

Regard politique ou photographie et cinéma militants (France, 1928-1936)

« Dans le grand trouble moderne, un art naît, se développe, découvre une à une ses lois propres, marche lentement vers sa perfection, un art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux¹. »

Le cinéma militant diffère du cinéma commercial par ses modes de production, réalisation et/ou diffusion des œuvres filmées. Les films sont en effet produits hors des circuits commerciaux usuels, le plus souvent par l'entremise de coopératives ; ils sont réalisés par des militants qui filment des militants, c'est-à-dire par des « amateurs » ; ils sont montrés au cours de séances dites « non commerciales », soit non assujetties à l'obtention d'un visa de censure², où ils sont commentés par un conférencier qui privilégie leur valeur éthique ou didactique plutôt qu'esthétique. Trois aspects du processus cinématographique militant qui se structurent précisément au cours de l'entre-deux-guerres, même si ces usages émergent dans le sillage de la Grande Guerre. Dès 1913, la coopérative Le Cinéma du Peuple³ a, en effet, entamé une production de films politiques, tandis que des militants, à l'instar de Gustave Cauvin⁴, organisent des séances de projection cinématographique à destination des ouvriers, de

¹ Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, in *L'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1967, p. 31.

² Visa qui sera refusé au *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein mais aussi à *Zéro de conduite* de Jean Vigo et à *La vie est à nous* de Jean Renoir.

³ Voir Laurent Mannoni, « 28 octobre 1913 : création de la société "Le Cinéma du Peuple" », in *1895, revue d'histoire du cinéma*, hors-série *L'Année 1913 en France*, 1993.

⁴ Voir Nina Almgren et Tanguy Perron, « La Propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin », in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 66, 2012.

prévention contre l'alcoolisme ou en faveur du malthusianisme. Ces emplois militants pionniers des images animées sont toutefois très mesurés au regard de ceux qui seront déployés à partir de 1936, avec la coopérative communiste Ciné-Liberté⁵, connue pour avoir produit plus d'une dizaine de moyens-métrages et plusieurs long-métrages, dont *La vie est à nous* (1936) et *La Marseillaise* (1938), dirigés par Jean Renoir. Ainsi, la période 1928-1936 apparaît comme transitoire, entre un moment d'émergence (1913-1920) et un temps de développement (1936-1939). Il semble, toutefois, qu'on puisse en souligner les spécificités en s'intéressant à la question du regard militant et en l'occurrence aux relations entre photographie et cinéma. J'évoquerai tout d'abord la mise en place, à la fin des années 1920, de pratiques militantes photographiques et cinématographiques conjointes, avant d'envisager leur distinction, dans le courant des années 1930.

Photographie et cinéma militant

La création en mars 1931 de la Fédération Ciné-Photo, avec l'aide du Secours ouvrier international, paraît répondre aux débats qui agitent les militants quant à l'emploi du cinéma lors des réunions syndicales. En juillet 1928, Virgile Barel, instituteur et secrétaire de la section communiste des Alpes-Maritimes, a en effet interpellé⁶ le fameux critique cinématographique de *L'Humanité* Léon Moussinac⁷, pour qu'il encourage la tenue de séances de « ciné-prop ». Pour Barel, celles-ci comprendraient la projection d'un documentaire ou d'un classique du cinéma soviétique, suivie d'une causerie permettant la vente de brochures, et se termineraient avec la présentation de films réalisés par les militants, en Pathé-Baby, c'est-à-dire en 9,5 mm, dans un format moins onéreux que le 35 mm standard.

⁵ Voir Valérie Vignaux, « Ciné-Liberté ou l'Autre Cinéma du Front populaire », in Laurent Creton et Michel Marie (dir.), *Théorème*, n° 27 : *Le Front populaire et le cinéma français*, 2017.

⁶ Virgile Barel, « Comment attirer des assistants à nos causeries pour sympathisants », in *Les Cahiers du bolchévisme*, juillet 1928.

⁷ Voir Valérie Vignaux et François Albera (dir.), *Un intellectuel communiste : Léon Moussinac, critique et théoricien des arts*, Paris, AFRHC, 2014.

Moussinac, qui redoute la faible qualité des œuvres produites par les militants, recommande que leurs actions se limitent à l'enregistrement de vues documentaires. Les statuts de la Fédération Ciné-Photo reprennent en grande partie les réflexions échangées alors. Elle comprend cinq sections chargées respectivement : de l'« administration-propagande » en vue de la création de groupements ; de diffuser des programmes de films mêlant documentaires soviétiques et films de Chaplin ; de s'enquérir du matériel susceptible d'être utilisé lors des séances ; de produire et réaliser des actualités ouvrières ; tandis que la cinquième est dévolue à la photographie. La Fédération Ciné-Photo collabore en effet avec les APO, des « reporters de la lutte de classes [chargés] de traduire en images les luttes politiques et économiques des ouvriers et paysans⁸ », afin de « fournir des documents à la presse prolétarienne⁹ ». Les images susceptibles d'être réalisées par les militants, qu'ils soient photographes ou cinéastes, se doivent d'être documentaires puisqu'ils ont pour mission de donner à voir les modes de vie ouvriers, absents des organes médiatiques officiels. Pour autant, le compte rendu rédigé par Moussinac d'une séance organisée par la Fédération montre que les militants se sont affranchis des recommandations en s'essayant à la fiction : « Il serait de beaucoup préférable », écrit-il, « que les cinéastes amateurs s'évertuent à composer de petits documentaires, faciles à monter, avec la matière qu'ils connaissent bien¹⁰. » Si ces premiers films sont aujourd'hui perdus, il semble que le moyen-métrage *À propos de Nice* (1930), réalisé par Jean Vigo¹¹ avec l'opérateur Boris Kaufman, frère de Dziga Vertov, constitue une sorte de manifeste de ce regard politique. Vigo, qui a acquis une caméra pour réaliser son premier film en indépendant, rédige en vue de sa présentation au Vieux-Colombier, le 14 juin 1930, un texte intitulé « Vers un cinéma social ». Comme le rappelle Vigo, la capacité de l'appareil à enregistrer le réel fonde sa spécificité : « Du cinéma, en ce sens qu'aucun

⁸ Léon Moussinac, « Fédération ouvrière de ciné-photo », in *L'Humanité*, 7 juin 1931., p. 4.

⁹ APO, « Aux ouvriers photographes », in *L'Humanité*, 14 juin 1931, p. 4.

¹⁰ Léon Moussinac, « Cinéma d'amateurs », in *L'Humanité*, 30 mars 1930, p. 4.

¹¹ Voir Paulo Emílio Salles Gomes, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957.

art, aucune science ne peut remplir son office. » Il ne s'agit pas cependant d'un simple enregistrement, en raison du « point de vue qu'y défend nettement l'auteur. [...] L'appareil de prise de vues sera braqué sur ce qui doit être considéré comme un document, et qui sera interprété, au montage, en tant que document. Bien entendu, le jeu conscient ne peut être toléré. Le personnage aura été surpris par l'appareil, sinon l'on doit renoncer à la valeur "document" d'un tel cinéma¹² ». Manifeste qui témoigne des débats d'alors, le regard politique étant essentiellement défini par sa capacité à ériger le réel en document, en opposition à la fiction. Assertion qui est réenvisagée sans doute en raison de la mise au point des techniques d'enregistrement du son, conduisant à distinguer les modalités militantes des deux pratiques argentiques, comme en témoigne l'instauration au sein de l'AEAR, créée en mars 1932, de deux sections respectives.

Photographie ou cinéma militant

L'AEAR¹³, comme le souligne Moussinac, a été créée afin d'attirer les « écrivains et [...] artistes bourgeois disposés [...] à rallier [...] le mouvement révolutionnaire » : « Il serait lamentable que le cinéma ne soit pas représenté dans une telle association, non seulement par des camarades ouvriers qui sont au fait de la technique cinématographique et l'étudient en réalisant eux-mêmes de petits films (et sur lesquels nous comptons bien !), mais aussi quelques professionnels [...]. Tous ces camarades peuvent nous être d'une aide précieuse dans le développement de notre "front culturel"¹⁴. » Le texte programmatique de la section cinéma poursuit les objectifs de la Fédération Ciné-Photo, qu'il s'agisse de la diffusion du cinéma soviétique et son contrepoint, la lutte contre les censures, ou de l'éducation des spectateurs à la critique de films et de la constitution d'actualités ouvrières. Mais les premiers films réalisés, comme

¹² Le texte est reproduit dans *Ciné-Club*, n° 5, février 1949. > p. 1.

¹³ Voir Nicole Racine, « L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) : la revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme, 1932-1936 », in *Le Mouvement social*, n° 54 : *Front populaire*, janvier-mars 1966.

¹⁴ Léon Moussinac, « Un appel », in *L'Humanité*, 22 janvier 1932, p. 4.

le constate de nouveau Moussinac, sont peu concluants : « La photographie est très médiocre [...]. Le montage laisse considérablement à désirer. [...] Les sous-titres sont très mauvais et souvent illisibles¹⁵. » Insuffisance technique qui lui paraît pouvoir être palliée par la distinction entre images fixes et animées, c'est-à-dire entre photographie et cinéma, mais aussi entre document et fiction : « Je signalerai qu'une simple suite de photographies, comme les projections fixes que l'agit-prop a présentées, il y a quelques mois, sur la grève du textile, avait beaucoup plus de vertu de propagande, malgré son inexpérience, malgré l'infériorité des moyens, avait une valeur beaucoup plus démonstrative, efficace, au point de vue du contenu de classe que les bandes cinématographiques¹⁶. » Distinctions et recommandations qui disparaissent lorsque, à la suite des événements du 6 février 1934 et du rassemblement des forces de gauche qui suit, la section cinéma voit l'arrivée de « professionnels », issus des classes moyennes ou aisées, comme Henri Cartier-Bresson, Georges Sadoul ou Jacques Becker. Personnalités qui contribueront au remarquable essor de la section cinéma, mais qui opèrent aussi une redéfinition du regard militant : les images cinématographiques sont dorénavant subordonnées par le montage à un discours didactique, à visée propagandiste, ce qui conduit à les organiser en recourant aux registres narratifs de la fiction.

Dès lors, la période située entre 1928 et 1936 est le temps d'une redéfinition du cinéma militant au détriment de deux de ses éléments fondateurs, avec l'abandon du réel au profit d'un discours didactique et la subordination des militants issus des classes populaires aux « professionnels » issus des classes moyennes. Il apparaît ainsi que la politique du regard qui se met en place pour le cinéma au cours de la seconde moitié des années 1930 s'opère *a contrario* de ce qui fonde le regard politique. Un paradoxe dont les photographes auront su s'affranchir, comme le suggère le reportage de Lisette Model sur la Côte

¹⁵ Léon Moussinac, « Notre point de vue : Huma-Films », in *L'Humanité*, 23 septembre 1932, p. 4.

¹⁶ Léon Moussinac, « Notre point de vue : Sur une note », in *L'Humanité*, 28 octobre 1932, p. 4.

d'Azur, publié dans *Regards* en juin 1935, où ses photographies documentaires font écho au film de Vigo.