1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Exposition Lewis Hine (Fondation Cartier-Bresson), le BAL, Rétrospective Hurwitz et Frontier Film (Cinéma du Réel)

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4378>

DOI : 10.4000/1895.4378

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 154-155

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Exposition Lewis Hine (Fondation Cartier-Bresson), le BAL, Rétrospective Hurwitz et Frontier Film (Cinéma du Réel) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4378> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4378>

ACTUALITÉS

CHRONIQUES

Rétrospectives

Exposition Lewis Hine (Fondation Cartier-Bresson), le BAL, Rétrospective Hurwitz et Frontier Film (Cinéma du Réel)

ON AIMERAIT POUVOIR ÉVOQUER ENSEMBLE trois manifestations qui se sont tenues à Paris concernant la photographie et le cinéma qui se sont tenues séparément les unes des autres et dans des perspectives fort différentes : la rétrospective qu'a présentée le Cinéma du Réel (en mars 2011) autour de Leo Hurwitz et de Frontier Film, la première exposition du BAL, nouvel espace dédié à l'image fixe et en mouvement, intitulée « Anonymes, USA » (en septembre-décembre 2010), enfin l'exposition Lewis Hine de la Fondation Henri Cartier-Bresson (septembre-décembre 2011). Les seuls noms qui circulent de l'une à l'autre attestent déjà des relations qu'elles entretiennent : Lewis Hine a été le professeur de Paul Strand, président de Frontier Film et collaborateur de Hurwitz, et il était présent sur les cimaises du BAL. Comme Hine et comme Walker Evans, il a filmé ou photographié des « anonymes », c'est-à-dire des paysans, des ouvriers, des chômeurs, des enfants des rues. Cependant ce n'est pas tant cette catégorie assez vague, choisie par le BAL, d'« anonymat » qui nous a retenu. Elle a permis de faire se juxtaposer des films aux visées assez distinctes voire contradictoires (Standish Lawder, Albert et Davis Mayles, Philippe Parreno, Bruce Baillie...) mais reposait, au fond, sur une idée plutôt banale, celle de la foule, de l'homme quelconque au cinéma, qui date des bandes Lumière ! Au contraire la rétrospective du Réel s'est resserrée sur un type de film particulier, le documentaire militant américain. En raison même du système écono-

mique du cinéma aux États-Unis où il a occupé par force une place marginale, ce cinéma demeure mal connu voire méconnu et – on a pu le vérifier à Beau-bourg – il n'est pas aisé de l'appréhender en dehors de la situation où il intervenait, de la visée précise qu'il avait, des destinataires à qui il s'adressait. Cela a sans aucun doute suscité de l'incompréhension parmi les spectateurs qui appréhendaient ces films hors contexte. Or tant *Native Land* que *Strange Victory* ou *The Wave* furent réalisés dans des circonstances données afin d'intervenir par rapport à elles : ils ne sont donc pas séparables des conditions dans lesquelles ils circulèrent, des discussions qu'ils suscitaient, de leur prise en charge par des réseaux syndicaux ou politiques. En effet *Native Land* s'était donné comme objet de stigmatiser le racisme à l'endroit des noirs, les ratonnades du Ku-Klux-Klan, *Strange Victory* le retour, au lendemain de la victoire des alliés contre le nazisme de la discrimination raciale et antisémite, de même que *Redes* (*The Wave/Files*, mis en scène par Fred Zinnemann, monté par Hurwitz, commentaire anglais synthétique de Dos Passos) entendait dénoncer l'exploitation des pêcheurs mexicains par les grossistes et les inciter à se regrouper en coopératives et dans des syndicats. On le comprend mieux encore avec les films tournés durant la guerre d'Espagne et destinés à collecter des fonds pour aider les Républicains contre les fascistes. *Heart of Spain* (filmé par Herbert Kline, monté par Hurwitz, commentaire de Hemingway), *Return to Life*, etc.

Dans les années 1930, Leo Hurwitz fonda plusieurs coopératives de production indépendantes : Film and Photo League, Nykino puis Frontier Films. Les films visaient d'abord à constituer des sortes de contre-actualités, documentant les manifestations syndicales et politiques telle celle des chômeurs de mars 1931, la marche de février 1932 de Détroit que la police réprima violemment, la marche nationale contre la faim la même année, celle des vétérans de la Première Guerre mondiale réprimée par l'armée, les 1^{er} mai, les attaques des nervis armés du patronat

contre les piquets de grève, etc. Autant d'événements ignorés par les Actualités qui alimentaient les salles commerciales. Ce sont des films qu'il est rare de pouvoir voir (un congrès de la FIAF, en 1977 à Varna, leur avait consacré une partie de son programme de projection). En abordant le long-métrage, avec *The River* (Le Fleuve, de Pare Lorentz), Frontier Film entendit offrir une alternative à Hollywood et recourut à des acteurs, en particulier ceux du Group Theater (auquel participait Kazan – qui réalisa dans ce cadre *People of the Cumberland*). Ainsi dans *Strange Victory* suit-on dans un épisode la vaine tentative d'un pilote de guerre noir pour trouver un emploi dans l'aviation civile. Mais ce film de Hurwitz adopte une démarche plus complexe encore : au-delà de ce constat d'une victoire en trompe l'œil qui voit revenir les « démons » combattus durant la guerre dans la société américaine, il développe un propos sur le sens de la vie, la naissance et la mort et s'adresse à des bébés qui viennent de voir le jour (parmi lesquels le propre fils de Hurwitz, Tom, devenu par la suite opérateur de films documentaires notamment de *Harlan County USA* de Barbara Kopple).

Hurwitz a été longtemps oublié, au point que quand Sivan et Broman réalisèrent leur film *Un spécialiste*, à partir des enregistrements du procès Eichmann, ils ignorèrent le fait que c'est lui qui avait organisé ce filmage vidéo multi-caméra expérimental. Victime de la campagne anticomuniste née dès la fin de la guerre puis de la discrimination « maccarthyste » (liste noire), il fut interdit de cinéma, raison pour laquelle il se tourna vers la télévision (CBS) puis une petite compagnie qui eut l'idée de proposer une retransmission du procès Eichmann. Hurwitz à qui on avait interdit de se rendre en Pologne quelques années plus tôt pour un film sur les séquelles de la guerre, se rendit en Israël et put mettre au point un dispositif pour monter en direct à partir de sept caméras, un matériel télé qui était proposé chaque jour aux télévisions du monde entier. Son travail a été étudié depuis lors par Sylvie Lindeperg (voir les

Notes de lecture de 1895 n°55 et 57). Parallèlement Hurwitz réalisa un document singulier : il avait, en effet, filmé Eichmann visionnant l'intégralité de *Nuit et brouillard* de Resnais (version anglaise) dont des extraits venaient à l'appui de l'accusation. Seul dans la salle d'audience mais toujours dans sa cage de verre, il se confronte donc au film et Hurwitz filme à la fois l'accusé, l'écran (de biais) et la salle. Chris Marker reprit ce film et y inséra plein écran des extraits en couleur de la version française du film. On montra ce « nouveau montage » de *Nuit et brouillard* (comme l'appela S. Lindeperg) sur lequel on pourrait cependant s'interroger car il redonnait aux spectateurs à voir le film, entrecoupé de « contrechamps » sur Eichmann, sans conserver la situation qu'avait enregistrée et montée Hurwitz.

Revenons pour finir à Lewis Hine dont la photographie sociale, liée à un combat pour régler le travail des enfants du National Child Labor Committee, ou pour dénoncer le sort fait aux immigrants débarquant à Ellis Island révèle un lien qui n'a, me semble-t-il, jamais été mis en lumière avec l'iconographie chaplinienne. L'une des premières photos de l'exposition d'un gamin des rues est à n'en point douter l'une des sources documentaires dont s'est servi Chaplin pour le *Kid* (vêtements, dégain, etc.). Comme plusieurs photographies des quartiers pauvres et, bien entendu, « l'accueil » des immigrants à l'arrivée à New-York (dans *The Immigrant*).

François Albera

Lussas 2011 : le cinéma documentaire tchécoslovaque et la parole dans l'histoire

AU SEIN DES COLLINES ARDÉCHOISES, Lussas, ou le « village documentaire ». Depuis près de 20 ans, un ensemble de pratiques liées au cinéma documentaire (enseignement, séminaires, programmations) en font un lieu où se déploie, germe et se pense