1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

74 | 2014

Varia

Alison J. Murray Levine : *l'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux guerres*

Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence (PUP), série
« Arts », 2013, 214 p.

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4920>

DOI : 10.4000/1895.4920

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 155-158

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Alison J. Murray Levine : *l'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux guerres* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4920> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4920>

Fonda, un film qui abordait de front la persécution des Juifs en Allemagne).

Tout cet aspect cyniquement commercial (la part du marché européen représentait 30 % des profits hollywoodiens avant la guerre) est accablant pour l'amateur de cinéma qui entretient douillettement une conception créatrice et auteuriste du cinéma américain : scénarios réécrits, altérés, dialogues censurés, scènes supprimées, sujets interdits, tout y passe et tout le monde y passe – Scott Fitzgerald, Ben Hecht, Joseph Mankiewicz, Frank Borzage, etc.

En dépouillant la correspondance des studios, la correspondance diplomatique allemande, etc., Urwand met en évidence le rôle – consenti par les autorités politiques américaines comme par les dirigeants hollywoodiens (le Hays Office y compris) – du consul d'Allemagne à Los Angeles M. Georg Gyssling, qui s'immisce sans cesse et durablement dans les projets de films, leur montage ou sonorisation finale, demande des coupes et les obtient, des interdictions et les obtient (portant non seulement sur des sujets mais sur des acteurs juifs), en brandissant à tout bout de champ la menace d'une fermeture du marché allemand au cinéma américain.

C'est sur ce dernier point qu'une des thèses ou sous-thèses d'Urwand se révèle provocante : il met en effet, en relief, lui qui est juif, non seulement le déni de leur judéité de la part des directeurs des Majors qui ne font rien pour attirer l'attention du public tant américain que mondial sur le sort fait à leurs coreligionnaires, mais il montre qu'ils ont entravé des initiatives minoritaires ou individuelles qui voulaient le faire et encore que les organisations juives firent tout pour occulter la question afin de ne pas attiser l'antisémitisme aux Etats-Unis même. Le « comité de surveillance » mis en place avant la guerre aura donc pour but de faire *disparaître* les juifs du cinéma, alors qu'il y avait eu des films « juifs » (comme on pouvait le lire dans *Cinémagazine* n° 35, 30 août 1929, pp. 307-309) auparavant, de même qu'après il aura celui de les profiler selon un certain nombre de critères censés ne pas donner prise à l'antisémi-

tisme (Patricia Erens avait étudié, dans *The Jews in American Cinema* [1985], les archives du B'nai Brith et de l'American Jewish Committee en s'intéressant seulement à la période 1947-1967).

Outre *Personal History*, on a ainsi des aperçus sur plusieurs projets de films de dénonciation du nazisme de Herman Mankiewicz puis de Ben Hecht qui échouent et qu'on n'avait guère commentés jusqu'à présent dans la problématique « Cinéma et judéité » ou « L'Holocauste à l'écran » (Cf. Annette Insdorf) pour prendre deux titres de la revue de Guy Hennebelle (*CinémaAction* n° 32 et 37).

On voit apparaître en revanche des films aussi ambigus politiquement que *les Trois Lanciers du Bengale* (que Jeffrey Richards avait déjà analysé sur le plan idéologique dans *Visions of Yesterday*) ou *la Maison des Rothschild* qui sont récupérés par les nazis et proposent de parfaits films de propagande fasciste. Cette réalité de la tentation fasciste aux Etats-Unis est assez inquiétante pour que Sinclair Lewis écrive un livre contre-prophétique *It Can't Happen Here* en 1935 (*Impossible ici*) dont on cherchera en vain à réaliser une adaptation au cinéma entre 1936 et 1939.

François Albera

Alison J. Murray Levine : *l'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux guerres*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence (PUP), série « Arts », 2013, 214 p.

Les Presses de l'Université de Provence ont lancé récemment une nouvelle série dans laquelle les ouvrages consacrés au cinéma occupent une place non négligeable à côté de livres sur la photographie, les arts plastiques et l'esthétique générale. Y sont parus des ouvrages collectifs (*Filmer le travail, Penser la création audiovisuelle*, dernièrement un livre sur Wang Bing), et la série avait été ouverte par celui de J-L. Lioult *A l'enseigne du réel, penser le documentaire* (2004). Elle se poursuit en mettant à disposition du lecteur français cet ouvrage impor-

tant écrit par un professeur de langue et culture française à l'Université de Virginie : *Framing The Nation. Documentary Film in Interwar France* (Continuum Publishing, Londres-New York, 2010) traduit de l'américain par Eglantine Morvant et Jean-Luc Lioult sous ce titre : *l'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux guerres*. On remarquera qu'une fois de plus, ce sont les chercheurs d'outre-Atlantique qui nous font revisiter ces périodes de l'histoire du cinéma français : Richard Abel avait donné l'impulsion initiale. L'auteur n'est pas enseignante de cinéma. Cela situe son regard qui est plus culturaliste que cinéphilique ou esthéticien. Mais elle possède le sérieux et le savoir faire des universitaires américains. Si sa bibliographie est essentiellement anglophone – ce qui explique sans les excuser certaines affirmations imprudentes comme celle que les historiens français auraient sous-estimé ce corpus (p. 9) –, elle lit cependant le français et surtout, elle est allée aux sources primaires, particulièrement en conduisant des recherches aux Archives Nationales, encore bien négligées par les chercheurs hexagonaux.

Selon l'auteur, le documentaire est à considérer comme une source privilégiée de l'histoire en raison de sa « revendication du réel ». Or, celle-ci n'est qu'un leurre. S'appuyant sur Bill Nichols, elle soutient qu'il est en fait une forme de « fiction rhétorique » dans laquelle « le monde tel qu'il est présenté (...) est intensifié, grossi, mis en scène, recomposé, fétichisé, miniaturisé, ou de quelque façon modifié ». Héritière de la tradition critique metzienne, elle considère – à raison – qu'il y a toujours du discours à débusquer.

Appliqué aux années 1920-1930, ce postulat conduit à la thèse d'ensemble : le documentaire français s'inscrit dans le grand récit national qui suit la Première Guerre mondiale et qui correspond à l'apogée de la politique coloniale. Aussi, et c'est l'originalité méthodologique de ce livre, on n'y dissocie pas la production portant sur la France rurale et celle portant sur les colonies. Dans les deux cas, il s'agissait pour le cinéma de tenir son rôle dans « l'instauration d'une nouvelle relation

entre le centre et les périphéries dans le cadre de la nation française » : une relation faite de compromis et de consensus. Cette thèse forte conduit à relire de manière critique certaines théories classiques de la construction de la nation moderne qui affirment à l'inverse, Eugen Weber par exemple, que le centre s'est progressivement imposé aux périphéries.

Pour étayer son argumentation, l'auteur analyse un certain nombre de films qu'elle choisit dans l'ensemble des films « ordinaires » (ainsi appelés pour les opposer aux films dits « d'avant-garde » comme ceux de Grierson ou de Flaherty) qui « reflètent les eaux tranquilles du consensus ». D'autre part, ce qui n'est pas précisé dans le titre, c'est le film rural qui est privilégié et une attention particulière est portée au public qui les voyait. Murray-Levine ne croit pas que ces films aient été par essence réactionnaires, mais plutôt qu'ils furent le lieu de la recherche d'une synthèse entre tradition et modernité, pour ce qui concerne leur discours tout au moins, car elle ne s'attache pas à la forme filmique (même si ses descriptions sont précises).

Les deux chapitres consacrés au cinéma de l'Empire montrent que celui-ci visait à « nationaliser l'idée coloniale » : « l'histoire coloniale participait, au même titre que celles des régions, d'une réécriture de l'histoire nationale » (p. 145). Le chapitre 4 est consacré au cinéma éducateur dans les colonies comme le précédent envisageait le cinéma éducateur en France rurale. Leur visée est analogue et leurs méthodes comparables. Ce n'est pas l'altérité et l'exotisme qui sont ici soulignés, mais les points communs. « Les autorités coloniales françaises se représentent les spectateurs non comme des ardoises vierges sur lesquelles on pourrait écrire l'histoire de France, mais comme des sujets pensants imprégnés d'une culture et d'une histoire qui leur est propre » (p. 82). On le voit, on bouscule le cliché « nos ancêtres les Gaulois »... Le chapitre 6, « Filmer la France coloniale », aboutit à des conclusions comparables. Y est examinée en particulier une entreprise mal connue, celle du « cinéma colonial du *Petit Journal* », diffusé à travers la France et notamment dans les écoles à partir de 1923 sous la direction de Xavier

Loisy et l'impulsion d'Albert Sarraut, ministre des colonies. Celui-ci développait une vision volontariste marquée de nationalisme. L'Etat s'est engagé explicitement derrière cette entreprise. Murray-Levine en fournit les preuves. Sarraut dispose de divers relais, parmi lesquels G.-Michel Coissac.

On l'a compris, les autres chapitres (3, 5 et 7) portent sur le cinéma rural en métropole sous ses diverses formes. Je m'arrêterai sur le chapitre 5 « Filmer les régions françaises » (p. 115 et sq.) qui contient beaucoup d'informations largement inédites. Il s'articule autour de l'« Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne » de l'été 1937. Celle-ci a été étudiée par Shanny Peer qui en a dégagé la philosophie : souligner le dynamisme des régions rurales tout en s'efforçant de préserver leur identité historique. C'est en s'appuyant sur ses conclusions que Murray-Levine contredit un historien comme Eugen Weber (on l'a dit) et rejoint, en revanche, l'argumentation de Anne-Marie Thiesse, selon qui la conscience régionaliste, en regain après la guerre, avait été dès les débuts de la Troisième République un élément essentiel dans la construction du sentiment national. Ainsi s'efforçait-on de concilier les contradictions. Cela pouvait se lire dans la topographie de l'exposition de 1937 : au Centre Rural revenait d'exalter la modernisation des campagnes, alors que dans les divers pavillons du Centre Régional, il s'agissait de promouvoir la diversité afin de soutenir le développement du tourisme. Quel rapport avec le cinéma ? Il se trouve que chacun de ces lieux non seulement proposait des projections dans 40 salles, mais s'était aussi doté de structures de production. La personnalité peu connue de Léandre Vaillat émerge à cette occasion : ce rédacteur du *Temps*, spécialiste d'architecture, avait été rapporteur général d'une exposition aux Tuileries en avril 1916 intitulée « la Cité reconstituée » organisée par l'association des hygiénistes et techniciens municipaux, dans laquelle étaient proposées des plans-types de maisons à reconstruire selon l'architecture traditionnelle des régions. Il fut la véritable cheville ouvrière occulte de cette produc-

tion dont il écrivit même les synopsis : ce sont eux que l'auteur a retrouvés aux AN et elle les analyse, sans négliger les films conservés aux AFF. Elle ne donne pas de liste ni de décompte précis (cela reste à faire sans doute), mais on peut estimer qu'il y en eu plusieurs dizaines. Or, ces films ont circulé bien au-delà de l'exposition de 1937, jusque sous Vichy, plus tard même par le biais du Ministère de l'Agriculture. Il est à noter que certains des réalisateurs (J.K. Raymond-Millet) ou leurs assistants (René Clément) se retrouveront dans la production des documentaires sous l'Occupation. Ils faisaient là leurs premières armes. On remarque encore que certaines régions seulement ont été illustrées par le cinéma, alors qu'on avait employé beaucoup d'énergie à définir le nombre de Régions françaises (tiens, déjà!...) pour l'établir à... 27. Bretagne, Provence, Rouergue, Languedoc sont les favorites : les régions qui ont une forte personnalité historique et culturelle. Or, ce que l'on diffuse, ce sont évidemment des représentations élaborées à Paris et à l'intention des Parisiens.

Dans l'examen de tout de corpus, minutieux et détaillé, on regrette la négligence de la chronologie. Les films ne sont pas datés (dans le texte et sous les illustrations), il faut aller chercher dans l'index. Dans le chapitre sur les films agricoles, un film de 1917 est mis à côté d'un film de 1935 sans que l'écart temporel et technique soit vraiment pris en compte. C'est là une faiblesse de ce livre.

Le dernier chapitre consacré à « La machine de propagande vichyste » nous fait sortir du cadre chronologique, ce qui, dans ce cas, est pertinent. Murray-Levine connaît les travaux de Jean-Pierre Bertin-Maghit. Elle croit, à la suite de Robert Paxton, de François Garçon – qu'elle ne cite pas –, et de Christian Faure (*le Projet culturel de Vichy*), qu'il n'y a pas rupture franche entre les discours tenus dans les films d'avant-guerre et ceux produits pendant l'Occupation, en zone libre tout au moins. On y « recycle » les images rurales et coloniales. Le sujet fait encore débat, on le sait, mais Murray-Levine apporte ici des éléments factuels qui renforcent cette hypothèse.

Ce sont les informations factuelles qui font la force de cet ouvrage comme de bien des livres américains d'histoire du cinéma. L'auteur finit par une réflexion sur le tourisme en France, la diversité régionale qui l'argumente, et débouche sur la défense de la « diversité » de la France post-coloniale : on ne peut s'empêcher de faire un peu la leçon aux *Frenchies*...

François Amy de la Bretèque

Xprmntl : Eric Bullo, *Renversements. Notes sur le cinéma 1 et 2*, Paris, Paris-Expérimental, 2009 et 2013 ; *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, Mamco, 2013 ; Raphaël Bassan, *Abécédaire de l'expérimental*, Crisnée, Yellow Now, 2014, 335 p. ; *La Part de l'Œil. Revue de pensée des arts plastiques*, n° 25-26, 2010-2011, « L'art et la fonction symbolique », « Dossier Benjamin Fondane » ; Maria Soliña Barreiro González, *La mirada obsesiva : imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 2011, 445 p. + dvd.

Y a-t-il une « histoire » du cinéma expérimental, qu'appelle-t-on « expérimental » (seul mot que retint Dominique Noguez pour désigner un certain type de cinéma, mais mot qu'il ne voulait écrire que biffé tandis que le festival de Knokke-le-Zoute, lui, en omettait toutes les voyelles) ? Ces questions accompagnent des courants cinématographiques assez divers qu'on peut rétro-baptiser ainsi dès... Marey, Cohl ou Lucien Bull (Brenez) ou, au contraire, sont liées à l'émergence du mot (or, Jean Giraud ne le repère pas avant 1930, année butoir de son *Lexique français du cinéma*) émanant de problématiques de l'après-Deuxième Guerre mondiale, prenant la relève de celui, controversé, d'« avant-garde », dilué lui-même entre des positionnements antithétiques... Ou faut-il replacer la composante ou la disposition expérimentale du cinéma au sein d'une histoire générale du medium – ce qui permet de voir comment il joue des propriétés communes à tous les types de films (y com-

pris extra-artistiques), se prend parfois au jeu et d'autres fois les déjoue. Il semble qu'à vouloir délimiter un espace qui lui soit propre on se condamne à ignorer nombre de liens de « ce » cinéma avec « l'autre » ou les autres cinémas.

Ce système de distinction et d'exclusion fonctionne depuis les années 1910 (peut-être avant) et s'il est propre à susciter des œuvres ou des prises de position de cinéastes (de Gance à Lemaître on cherche à postuler un commencement), il peut paraître limitatif et même ruineux dès lors que ce sont les historiens, les analystes et commentateurs qui le reconduisent. Ainsi Olivier Salazar-Ferrer dans le dossier Benjamin Fondane de *la Part de l'Œil* a une démarche contradictoire dans son essai de définition d'une « esthétique du cinéma » du poète roumain, parce qu'il tient à circonscrire l'espace où Fondane se meut. Fondane, dont Michel Carassou a déjà publié les *Œuvres* sur le cinéma (Plasma, 1984) et sur qui sont parues plusieurs études (dont *Fondane/Fondoianu et l'avant-garde* à la Fondation culturelle roumaine, 1999), est mal connu, l'a en tout cas été tardivement, sinon pour la bonne formule qu'il a trouvée, celle de « l'ère des scénarii intournables » que tous les textes sur le cinéma d'avant-garde cite (ainsi récemment Wall-Romana dans son *Cine-poetry*). Dans ce dossier, Fondane n'est envisagé qu'au sein de ce qu'on appelle « avant-garde » (sans définition initiale, mais dans une acception qui exclut le courant qui avait proclamé en être une, l'Avant-garde française – L'Herbier, Epstein, etc. sont ignorés –, sans parler des Russes et de quelques autres – pourtant : « le *Cuirassé Potemkine*, la *Mère*, la *Fin de Saint-Petersbourg*, *Tempête sur l'Asie* [...] ont bouleversé de fond en comble le cinéma mondial » écrit Fondane en 1933), il ne « dialogue » qu'avec Man Ray, Duchamp, Léger, Richter, etc., y compris sur le plan des théories esthétiques (on ne mentionne que les écrivains de la mouvance du futurisme, de Dada, du surréalisme et ignore Léon Moussinac et Elie Faure notamment). D'un autre côté, on reconnaît qu'il a aimé ou admiré des cinéastes du cinéma commercial comme les burlesques américains et, finalement,