1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

82 | 2017

Varia

Laurent Creton, Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5483>

DOI : 10.4000/1895.5483

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 190-195

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Laurent Creton, Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 20 janvier 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/1895/5483> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5483>

Ce document a été généré automatiquement le 20 janvier 2022.

© AFRHC

Laurent Creton, Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma*

François Albera

RÉFÉRENCE

Laurent Creton, Michel Marie (dir.), *Le Front populaire et le cinéma*, *Théorème* n° 27, 2017, 176 p.

- 1 Issu du colloque organisé par le CNC et Paris 3 qui s'est tenu le 8 juin 2017 à l'Assemblée nationale, ce numéro de *Théorème*, sous la direction de Laurent Creton et Michel Marie, reprend l'ensemble des interventions y compris les discours officiels, qui eurent lieu la veille pour certains, du premier ministre Manuel Valls, de Claude Bartolone, président de l'Assemblée et de Frédérique Bredin, présidente du CNC.
- 2 « Le cinéma du Front populaire », « le Front populaire au cinéma », « cinéma et Front populaire », autant d'expressions à déplier et interroger pour ne pas chuter dans les lieux communs et les quelques titres emblématiques censés « représenter » cette époque et ses aspirations, sur la base d'une vague conception du « reflet » du contexte social dans les œuvres où elles voient le jour. Le premier ministre et ses « plumes » ont, à cet égard, donné dans une série de poncifs remarquables que Pierre Billard avait déjà dénoncés il y a belle lurette : « Le cinéma des années 1930, c'est ce cinéma enjoué qui aspire à une forme de liberté. Je pense aux films de Julien Duvivier, de Jean Renoir, de Marcel Carné. Un cinéma qui sait aussi rester exigeant, avec son propre style – on parle alors de réalisme poétique. Et c'est en même temps un cinéma populaire, qui met le peuple au centre de l'attention, au cœur des préoccupations, et sait représenter, sans fard, sans concession, les conditions des plus fragiles – ce que Léon Blum appelait les vies difficiles. Comment oublier Jean Gabin, Arletty, tous ces acteurs de talent qui ont su si bien incarner les travailleurs, les prolétaires, les petites gens ? Le cinéma prend en somme le relais de cette littérature sociale et engagée du siècle précédent. Dans les années 1930, le 7^e art c'est, au fond, un cinéma militant qui s'engage, donne des idées,

fait bouger les lignes. Un cinéma qui parle, pas seulement parce que le ``parlant'' se répand dans ces années-là, mais qui parle aux Françaises et aux Français, à tous ceux qui veulent que le pays change : *la Belle Équipe*, *La vie est à nous*, *le Temps des cerises*, *la Marseillaise*, autant d'œuvres qui nous transportent dans cet univers de profonds changements de la société française. C'est tout cela, le cinéma du Front populaire : un art à la fois neuf, libre, et incroyablement au fait des réalités, en prise avec l'époque et ses combats. »

- 3 On aimerait – et c'est de plus en plus possible grâce aux éditions DVD qui se multiplient – prendre plus globalement ce que fut le cinéma des années du Front populaire (1 285 films entre 1929 et 1939, 600 entre 1934 et 1938). Compulser la presse de l'époque pour vérifier si *le Temps des cerises* et *La vie est à nous* devenus omniprésents dans les discours, sont bien les films que l'on mettait alors en avant, à l'époque, si on parlait bien de « réalisme poétique », « alors », si Jean Zay, si Léon Blum œuvrèrent bien pour une intervention de l'État « préfigurant » l'avance sur recettes, voire « l'exception culturelle française », si Gabin était bien le prolétaire par excellence : voyou timoré dans *Cœur de lilas*, ingénieur dans *Tunnel*, Ponce-Pilate dans *Golgotha*, légionnaire dans *la Bandera*, voleur dans *les Bas Fonds*, maquereau dans *Pépé le Moko*, etc., était-ce vraiment le cheminot de *la Bête humaine*, le typographe de *Gueule d'amour*, l'ouvrier-sableur du *Jour se lève* qui l'identifiait aux yeux du public ? L'unanimité a régné dans les présentations officielles du colloque comme s'il fallait se garder d'évoquer les contradictions c'est-à-dire la complexité historique. Admettons que ce soit le rôle du monde politique que de célébrer, longtemps après, ce qui eut quelque mal à advenir, souvent, face aux institutions publiques (censures politique, économique idéologique). Et que ce soit encore son rôle de ne pas faire de rapprochements avec les problèmes actuels des professions du cinéma, de la production des films et leur circulation. Heureusement les interventions qui succédèrent aux discours inauguraux retrouvèrent une certaine épaisseur historique – qu'a contrario l'iconographie du numéro contredit quelque peu en faisant la part belle à *La vie est à nous*, par exemple. On pourra encore enrichir cette approche par la lecture du tome II d'*Écrans français de l'entre-deux-guerres* de Jean-Jacques Meusy (AFRHC, 2017) qui traite de la période sous l'angle de la vie des salles, des organisations sociales, de la fréquentation des publics, complétant en un sens ce numéro de *Théorème*.
- 4 « Il y a une différence de nature entre les longs métrages destinés au plus large public, comme *la Belle Équipe* ou *la Grande Illusion*, et les films militants produits en coopérative. C'est pourquoi a été retenue une grande diversité d'angles d'attaques, allant du très général (les rapports parlementaires sur l'état de l'industrie) au plus particulier (le fonctionnement d'une association militante comme Ciné-Liberté, l'étude d'un film ou d'un acteur). Il était également important de faire mieux connaître, grâce à ce colloque, des travaux de jeunes chercheurs fondés sur des dépouillements d'archives systématiques, par exemple ceux consacrés aux grèves dans les studios », disent les directeurs du numéro. Le cinéma du Front populaire est donc analysé ici selon diverses perspectives : il y a les films qui reflètent l'air du temps, les films engagés dans un combat, et le « tout-venant que le grand public allait voir dans les salles », en ces années de forte fréquentation (220 millions de spectateurs en 1938 se sont déplacés pour voir, notamment, *le Quai des brumes*, *Katia*, *la Femme du boulanger* et *Alerte en Méditerranée*, de Marcel Carné, Maurice Tourneur, Marcel Pagnol et Léo Joannon) (Introduction des éditeurs).

- 5 On pourrait s'arrêter à cette expression de « tout-venant » qui n'aura, finalement, guère été appréhendée dans le colloque et qui, pourtant, recèle des surprises et des régularités. Le projet énoncé par Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin d'aborder sérialement les années 1930 (*Générique des années 30*, PUV, 1986), celui de Noël Burch et Geneviève Sellier de les appréhender au prisme des « rapports sexuels de classe » (*la Drôle de guerre des sexes du cinéma français*) n'auront pas trouvé de prolongement ou de mise à l'épreuve sur ce cas particulier des (petits) deux ans de Front populaire, leurs prémices et leurs suites. Même si les différentes approches frayées ici peuvent, disent encore les directeurs, « offr[rir] au lecteur une perception synthétique de l'état des travaux en histoire du cinéma, tant en France qu'aux États-Unis, autour d'une date qui a fait événement, juin 1936 » et « esquisse[r] par là même un programme des recherches à venir, avec ses perspectives complémentaires que l'ouverture des archives, la mise à la disposition des titres restaurés et conservés et la diffusion numérique dynamisent à un rythme inédit et exceptionnel. »
- 6 Quoi qu'il en soit le cadre général de l'économie du cinéma français d'alors, tracé avec vigueur par Jacques Choukroun, était bienvenu à l'orée de ce colloque et de ce numéro. Il examine la genèse de ce qui aboutira au projet d'aide étatique au cinéma lors du ministère de Jean Zay à la culture et aux Beaux-Arts, en 1939 (où le Front populaire a vécu, est-il besoin de le rappeler), en partant du rapport Petsche de 1934. Jean-Pierre Bertin-Maghit, dans son intervention (« De l'exception française... »), revient sur la question du rôle de l'État dans la politique du cinéma qui finira par advenir durant l'Occupation, en remontant au discours-programme de Jean Zay de 1937 qui prenait acte de la « paralysie dans laquelle se trouvait le cinéma français et énumérait les causes de cette faillite générale : manque de centralisation administrative et absence totale d'organisation professionnelle, déficit financier du marché, surabondance des productions étrangère, fiscalité excessive qui fait du cinéma français le cinéma le plus imposé du monde, impossibilité de trouver des crédits, fraude répandue dans toute l'exploitation ». « Il faut épurer le cinéma français » déclarait-il à *l'Intransigeant* peu après... Ce constat servira au gouvernement de Vichy pour imposer un contrôle de l'État, appeler à un « cinéma de qualité » qui serve les idéaux de la nation et l'épurer, des « métèques » que dénonçait Paul Morand (entre autres) dès 1935 dans son pamphlet *France la douce*, c'est-à-dire des juifs.
- 7 L'intervention de Morgane Lefevre sur les grèves d'occupation de juin 1936 ouvre sur un domaine plutôt négligé jusqu'ici, celui des rapports sociaux dans le champ du cinéma trop souvent appréhendé comme homogène, comme une « corporation ». Ces grèves dans les studios marquèrent en effet un tournant dans l'histoire sociale des travailleurs du cinéma : ils obtinrent à ce moment-là, en résultat de leur lutte, la signature de conventions collectives. L'évocation précise des conditions de travail (durée du travail mais aussi hygiène et sécurité) fait mesurer l'importance de cette signature que, cependant, le patronat s'empressa de mettre sous le boisseau dès lors que le rapport de force dans la société revint en sa faveur. « La signature de ces différentes conventions collectives ne préjuge en rien de leur mise en œuvre effective et les lendemains de victoire ont souvent un goût amer pour les travailleurs des studios » dit Lefevre. On applique les mesures minimales d'hygiène et de sécurité mais les autres volets des conventions collectives restent souvent lettre morte. Si, dans les grands studios (Billancourt, Joinville, les Buttes-Chaumont), les libertés syndicales sont à peu près respectées, il en va autrement dans les petits (Neuilly, Courbevoie François

1^{er}). « L'arbitraire et la loi du producteur continuent bien souvent de régner, les ouvriers et techniciens isolés et trop peu nombreux n'ayant pas les moyens de se mobiliser. » Il en va de même à Marseille où l'inspection du travail signale au ministère du Travail, en février 1938, que les studios de Marcel Pagnol ne comptent aucun représentant du personnel élu et qu'« aucune organisation ouvrière régulièrement constituée n'existe dans cette ville ». Effet pervers des conquêtes de juin 1936, les hausses de salaires obtenues par les conventions déclenchent des licenciements massifs, ou des mises en chômage partiel. Le 1^{er} septembre 1937, l'ensemble du personnel de Pathé est licencié et les studios fermés sans préavis, puis une partie du personnel est réembauchée avec des salaires moindres le 15 octobre. La presse corporative se déchaîne contre les 40 heures hebdomadaires, « folie définitive [et] dictature de la bêtise » pour Paul-Auguste Harlé. On brandit la menace d'un exode des réalisateurs et des producteurs si la loi est appliquée. Dommage que le premier ministre eut déjà quitté la salle du colloque quand ces évocations aux accents très actuels furent prononcées.

- 8 Après 1937, les luttes se poursuivent dans les studios y compris des grèves de solidarité entre studios, ainsi que de nombreuses actions et manifestations politiques en solidarité avec l'Espagne républicaine ou avec les victimes de la fusillade policière de Clichy de mars 1937 qui fait 5 morts dans les rangs de manifestants anti-fascistes (et marque la fin de l'alliance politique du PC et de la SFIO, Blum étant accusé d'avoir fait tirer sur les manifestants).
- 9 Aspect important souligné par M. Lefevre, mal connu, lui aussi, quand on englobe sous la catégorie de « métiers du cinéma » les divers protagonistes : les distinctions entre catégories de travailleurs du film. On peut même parler d'un « fossé entre techniciens et ouvriers », qui réapparaît après la guerre et qui se reproduit parfois au sein même d'une activité où s'institue une hiérarchie et des prérogatives.
- 10 Denis Gravouil intervenant lui aussi sur l'apport syndical de la période et faisant le lien avec des luttes plus actuelles, insiste de son côté pour distinguer dans la nébuleuse « films du Front populaire » les films produits par les organisations du CGT, PC, SFIO de la production commerciale.
- 11 Justement Valérie Vignaux se penche sur le cas d'une coopérative de production et de diffusion de films, Ciné-Liberté, sa formation et son fonctionnement, que Jonathan Buchsbaum (dont l'intervention en anglais ne fut pas traduite – l'Assemblée nationale manquant sans doute des moyens d'une traduction simultanée... – ni l'article dans la revue, ce qui la marginalise manifestement) replace dans un contexte international, celui du cinéma militant. L'URSS et l'Allemagne développent en effet ce type de production – ainsi que la Grande Bretagne et les États-Unis – plus tôt et plus amplement qu'en France et ils servent de modèles aux tentatives françaises. L'influence non seulement par l'exemple mais d'un point de vue matériel et pratique, de Willy Münzenberg dans le lancement d'un certain nombre de productions culturelles et politiques – comme le magazine *Regards*, le mouvement de la photographie ouvrière et le cinéma militant – reste à étudier. Buchsbaum, après des généralités sur le cinéma « de gauche » et le contexte politique (non exemptes de simplifications), énonce la thèse selon laquelle le retard de la France lui a épargné de sacrifier à la politique préconisée par le Komintern de « classe contre classe » (en fait seule la production liée aux partis communistes est envisagée ici). En développant son cinéma militant après la prise de pouvoir de Hitler, la gauche française aurait tiré la leçon de la division entre

communistes et socialistes en Allemagne et engagé une politique d'unité ouvrière. Il y a sans doute du vrai dans cette thèse qui souffre cependant de faiblesses dans son argumentation en privilégiant des aspects et en omettant d'autres. Toujours la crainte des contradictions ! Pour ne pas s'appesantir sur la division des partis ouvriers en Allemagne (qui ne serait due qu'au seul KPD et laisse intouchée la pratique politique social-démocrate pourtant au pouvoir sous Weimar selon les régions), on élude, dans l'opposition entre Henri Barbusse et l'Internationale des écrivains révolutionnaires, ce qui opposait l'auteur du *Feu* aux Surréalistes, par exemple, y compris Sadoul et Aragon, ou on signale la reconnaissance du groupe Octobre à Moscou sans dire que Prévert rompit alors avec le PC parce qu'il tournait le dos à un certain radicalisme idéologique, afin de mieux aboutir « naturellement » au Congrès antifasciste de 1935.

- 12 Dans la partie dévolue aux analyses partant des films (sinon aux analyses de films), Pascal Ory, cédant à son penchant favori pour la comparaison entre deux films – ici *le Crime de Monsieur Lange* et *Le jour se lève* –, relève quelques-unes de ces contradictions, notamment touchant Prévert. La comparaison des deux films se justifie, commence-t-il, selon un triple lien d'intrigue, d'auteur et d'acteur. L'intrigue c'est celle d'un schéma narratif où un dominé, auquel le spectateur est censé s'identifier, tue un dominant ; l'auteur c'est Jacques Prévert qui signe les deux scénarios ; l'acteur c'est Jules Berry : un patron-voyou et un artiste suborneur, tous deux « justement » assassinés. Dans le premier film un jury populaire absout Lange de son crime : ce sont les lendemains qui chantent, l'utopie de la coopérative émancipant les travailleurs de l'exploitation. Dans le second le jour ne se lève que sur un cadavre et une voie sans issue, y compris pour les camarades du meurtrier qui l'ont en vain exhorté à compter sur eux. L'espace social a éclaté.
- 13 *Le Crime de Monsieur Lange* est-il « prophétique » du Front populaire ? C'est ce qu'affirme Dudley Andrews, en contradiction avec Ory. Il l'associe à *la Belle Équipe* de Duvivier, tous deux « représentant le Front populaire non en tant que position politique » (ce qui impliquerait fixité et immobilisme, selon l'auteur) mais comme suggestion d'un mouvement politique (un mouvement naît, se développe et expire). En revanche *la Marseillaise* est, lui, un projet de film de propagande explicite pour le Front populaire, mais qu'Andrews voit, en fin de compte, comme réalisant l'utopie de la coopérative du *Crime de Monsieur Lange* (production non commerciale, acteurs en participation, techniciens acceptant des rémunérations moindres) et mettant en jeu une approche du genre historique proche de ce qu'engageaient alors *les Annales* – histoire par le bas, éviction des grands hommes et des événements spectaculaires, ouverture du côté d'une historiographie féminine (Nicole Vedrès, Noémie Martel-Dreyfus travaillent à la documentation, Marguerite Houllé collabore au découpage) voire féministe (place des femmes dans les situations filmées). À l'hostilité des historiens (lesquels ?), Andrews oppose le soutien de Georges Lefebvre à Renoir puis envisage la vision de la révolution par Renoir avec les mots de Merleau-Ponty : une « vague qui s'est dessinée sur le fond des faits parcellaires avec son écume de passé et sa crête d'avenir, et c'est toujours en regardant mieux comment elle s'est faite qu'on en donne et qu'on en donnera de nouvelles représentations. C'est [la Révolution] elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui se métamorphose et devient la suite, les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changent qu'en elle-même. » (*l'Œil et l'esprit*)

- 14 C'est à propos de ces analyses de « grands films emblématiques » – et même des photos emblématiques qu'a retenues Françoise Denoyelle (« La photographie du Front populaire ») – que l'on se remémore quelques-unes des mises en garde méthodologique du trio Lagny-Ropars-Sorlin et leur traitement d'une cinquantaine de films. Michel Marie et Béatrice de Pastre, en choisissant d'évoquer l'ensemble de la production, en se focalisant sur des films de second rang – de ceux où « bruissent des aspirations sous-jacentes » –, rompent avec une certaine tendance à la célébration, sans aller jusqu'à vouloir « cerner le vide où se meut » le navet comme le proclamaient les auteurs de *Général des années 30. Dédé* (René Guissart, 1934, adaptation d'une opérette de Willemetz avec Préjean, Darrieux, Dauphin) était présenté à sa sortie comme un remède à la crise (« Vous en sortirez avec l'optimisme et la joie au cœur, que désirer de plus aujourd'hui ! » écrivait *Cinémagazine*... Il y est pourtant question de la faillite d'un magasin de chaussures, d'une grève des vendeurs. *Prends la route* (Jean Boyer et Louis Chavance, 1937, avec Pills et Tabet) exprime « l'aspiration à la liberté, aux vacances pour tous » et à la possibilité pour les femmes de choisir leur activité et leur partenaire. Une dénonciation des oisifs s'y fait entendre, de même que dans *Gaspard de Besse* (André Hugon, Carlo Rim, 1935, avec Raimu, Berval), situé dans la France de 1780 évoque ce « précurseur de la révolution » proche de la figure de Mandrin. Michel Marie relève de son côté les films qu'on appellerait aujourd'hui « populistes » (anti-parlementarisme, xénophobie) et ceux qui se moquent des acquis du Front populaire, comme *Rendez-vous Champs-Élysées* (Jacques Houssin, 1937 avec Jules Berry, « prince du cynisme »), vaudeville burlesque tournant en dérision les problèmes du chômage. Comme *Choc en retour* (Georges Monca, Maurice Kéroul, Pierre Mac-Orlan, 1937, avec Michel Simon, René Lefèvre) qui ridiculise une occupation d'usine par des grévistes.
- 15 Au-delà des péripéties contées par ces films, des phrases qui font mouche des dialoguistes et d'un certain « esprit » du temps, on pourrait donc s'attacher à la fonction sociale qu'ils assument, celle de divertir – y compris de la réalité ambiante –, de masquer les problèmes sociaux ou de les détourner vers l'auto-satisfaction nationaliste (du comique troupier à la ligne Maginot). On relève que dans les recherches proposées ici il n'en est plus – comme l'avait amorcé Geneviève Nestérenko – qui s'intéressent au cinéma « colonial » pourtant très présent à cette époque. Apparaissent aussi les liens de bon nombre de ces films avec d'autres spectacles (l'opérette qui fournit sujets, acteurs, dispositifs scéniques au cinéma, la chanson, le music hall – terreau dans lequel Resnais replongera comme on sait) qui mériterait d'être creusés. Enfin il y a, en dehors de la politique économique de l'État (du moins ses projets), la réalité économique du mode de production du cinéma, les faillites des grandes compagnies et la présence allemande sur le marché de la production comme de la distribution : *Prends la route* (parmi bien d'autres) est produit par l'Alliance cinématographique européenne, filiale de l'UFA allemande, grosse pourvoyeuse de films « 100 % français ».