HAL
open science

# Ciné-Liberté ou l'autre cinéma du Front populaire

Valérie Vignaux

## To cite this version:

Valérie Vignaux. Ciné-Liberté ou l'autre cinéma du Front populaire. Théorème : travaux de l'IRCAV, Université de Paris, 2017, Laurent Creton et Michel Marie (dir.), Le Front populaire et le cinéma français, 27, pp. 55-62. hal-01956159

**HAL Id: hal-01956159**

**https://normandie-univ.hal.science/hal-01956159**

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

# Ciné-Liberté ou l'autre cinéma du Front populaire

La coopérative Ciné-Liberté est bien présente dans les histoires du cinéma en France, toutefois, en dépit des travaux pionniers de Pascal Ory, Elisabeth Grottle Strebel, Bert Hogenkamp ou Jonathan Buschbaum[1], elle n'est généralement mentionnée qu'à travers les films de Jean Renoir comme *La vie est à nous* ou *La Marseillaise*. Et, lorsque sont signalés les noms des personnalités qui ont œuvré en son sein, tels Jean Epstein, Jean Renoir, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jean-Paul Dreyfus (dit Le Chanois) ou Luis Buñuel, les films qu'ils y ont réalisés sont le plus souvent placés en marge de leurs filmographies respectives. Or, l'étude de Ciné-Liberté, à travers sa genèse, ses modalités de production et de diffusion, révèle des processus et des dispositifs peu envisagés dans l'étude des œuvres filmiques. Pour restituer cet « autre » cinéma du Front populaire, on rappellera tout d'abord les modalités de constitution de Ciné-Liberté puis on s'attachera à partir des films à restituer quelques-uns des enjeux de ce cinéma militant de l'entre-deux-guerres.

*Le 9e Grand Prix cycliste de l'Humanité,* collectif, Ciné-Liberté, 1935.

[1] Pascal Ory, « De Ciné-Liberté à *La Marseillaise* : espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », dans Madeleine Rebérioux (dir.), « Culture et militantisme en France : de la Belle Époque au Front populaire », *Le Mouvement social* nº 91, avril-juin 1975, p. 153-175 et Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon, 1994, réédition Paris, 2016, CNRS éditions, coll. « Biblis ». Pour les chercheurs étrangers, on pourra se référer à Elisabeth Grottle Strebel, « French Social Cinema and the Popular Front », *Journal of Contemporary History*, vol. 12, juillet 1977, p. 499-519 et « Le droit à la libre critique et le procès Moussinac-Sapène (1928) », *Travelling* nº 43, mars 1975, p. 17-19 ; Jonathan Buchsbaum, « Toward Victory : Left Film in France, 1930-35 », *Cinema Journal*, vol. 25, nº 3, Austin, University of Texas Press, Spring 1986, p. 22-52 ; Bert Hogenkamp, « Le mouvement ouvrier et le cinéma », *Image et Son* nº 346, novembre 1981, p. 125-135, « Léon Moussinac and the Spectators'Criticism in France (1931-34) », *Film International* nº 2, 2003, p. 4-13, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande,* Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 215-232.

## Ciné-Liberté une coopérative de production et de réalisation

Ciné-Liberté, officiellement déclarée en juillet 1936, est dès sa création domiciliée à la Maison de la Culture dirigée par Louis Aragon[2]. Or, la Maison de la Culture, inaugurée le 17 mars 1935, a vocation à se substituer, en raison du succès rencontré, à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR), fondée en mars 1932 par Paul Vaillant-Couturier et Léon Moussinac. L'AEAR avait été mise en œuvre pour convaincre les sympathisants de se rapprocher des organisations communistes afin de contribuer par l'entremise d'actions de démocratisation – théâtrales, cinématographiques, artistiques – au développement d'une culture populaire. Si ses débuts sont timorés, à la suite des événements du 6 février 1934, le groupement est rejoint par nombre de personnalités majeures concourant au développement d'un centre intellectuel et artistique très prestigieux. La création de la Maison de la Culture est donc l'aboutissement d'une politique culturelle communiste mise en œuvre à l'aube des années 1930. Le groupement cinématographique connaît un développement similaire, une première Fédération Ciné-Photo est créée en 1932, puis en 1935, lorsque commence le rassemblement des forces de gauche, la coopérative prend le nom d'Alliance du cinéma indépendant (ACI) avant de devenir en 1936, Ciné-Liberté. Ces changements de « raison sociale » témoignent de l'influence grandissante du collectif qui a vu le rapprochement de personnalités de premier plan comme Germaine Dulac, Jean Renoir ou Gaston Modot. Mais ces variations de dénomination ne sauraient recouvrir la permanence des personnes ou des objectifs et en l'occurrence l'influence de Léon Moussinac[3], qui des années 1920 aux années 1930, à travers ses critiques parues au *Mercure de France* ou à *L'Humanité* ou avec ses engagements au sein des ciné-clubs, aura agi pour instaurer d'autres modalités d'appréhension du cinéma. Ciné-Liberté a en effet été créée afin de mettre le cinéma au service du peuple et les films ont principalement vocation à valoriser, en les montrant, les modes de vies et les pratiques culturelles populaires, généralement écartés des écrans commerciaux, lorsqu'ils n'y sont pas caricaturés ; présentation qui en déjouant un appareillage culturel de classe, doit favoriser des prises de conscience émancipatrices.

*Comœdia*, 14 juillet 1936.

[2] La coopérative Ciné-Liberté est créée à la suite de Radio-Liberté dans la mouvance de l'Alliance du cinéma indépendant (ACI). C'est une « coopérative ouvrière de production à capital variable ». Elle publie le périodique *Ciné-Liberté* et le ciné-club de l'ACI devient le ciné-club Ciné-Liberté (publications des statuts dans *Les Petites Affiches* du 14 août 1936, cités par *La Cinématographie française*), d'après Pascal Ory, *La Belle Illusion*, *op. cit.*, p. 442 et note 134 de la page 929.

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

## Ciné-Liberté une coopérative émancipatrice

La direction de Ciné-Liberté a été confiée à Jean Renoir et son secrétariat général à Gaston Modot. Elle agrège aux collaborateurs de Jean Renoir – comme Jacques Becker mais aussi nombre de ses acteurs –, des surréalistes transfuges tels Georges Sadoul, Pierre Unik, Luis Buñuel ou Henri Cartier-Bresson, des personnalités déjà engagées comme Jean-Paul Dreyfus dit Le Chanois, qui dirige par ailleurs l'Union des théâtres indépendants, un organisme où officient Jacques Prévert et le Groupe Octobre, mais aussi des anonymes, c'est-à-dire des militants intéressés au cinéma. Les objectifs sont très clairement définis et ce dès 1936, puisque Ciné-Liberté est décrite comme « une vraie coopérative de techniciens, d'ouvriers, d'artistes qui ensemble, en plein accord, réaliseront des actualités populaires, des documentaires et des films romancés[4] ». Ces visées seront pleinement réalisées, puisque la vingtaine de films produits par le collectif peut être partagée entre des sujets d'actualités présentant en une dizaine de minutes des événements situés au temps présent, des documents, d'environ une demi-heure dont les récits se déploient dans un temps long, voire la très longue durée – par exemple, réalisé par Jean Epstein, *Les Bâtisseurs* se réfère à la construction des cathédrales – et des films romancés, œuvres de plus d'une heure, où prévalent la fiction et son interprétation par des acteurs.

STUDIO PARNASSE
11, rue Jules-Chaplain - Métro : Vavin
CINE-LIBERTE (Présid. Jean Renoir) présente
LES BATISSEURS
de JEAN EPSTEIN
film de la Fédération Nationale des Travailleurs du Bâtiment
et
le chef-d'œuvre des films contre la guerre
NO MAN'S LAND
(La Zone de la Mort) Le premier film pour la Paix

*Ce soir,* 23 mars 1938.

Si l'on observe plus en détail ce corpus d'une vingtaine de films – et celui-ci au vu de la presse communiste consultée, *L'Humanité*, *Ce soir*, *Regards* etc., paraît complet – on constate que les premiers films réalisés sont les actualités. Celles-ci sont matériellement plus aisées à mettre en œuvre, des techniciens sont chargés d'enregistrer les événements, d'en assurer les prises de vues, tandis que d'autres ou les mêmes en assurent le montage. Les images sont possiblement enregistrées par des opérateurs qui peuvent être des militants, des amateurs formés au maniement des appareils. Usages collectifs qui expliqueraient le fait que les réalisateurs des sujets d'actualités ne soient pas crédités au générique. Les actualités sont toutes entières dévolues aux événements, elles gardent traces des manifestations culturelles, sportives ou politiques. La seconde catégorie générique, à savoir les documents, sont des films commandités par les syndicats : ces films inscrivent leurs sujets dans l'histoire – on a évoqué les cathédrales pour *Les Bâtisseurs*, mais aussi l'invention de la locomotive pour *Sur les routes d'acier* (Boris Peskine) –, et leur réalisation a été encadrée par des techniciens plus aguerris ou par des professionnels du cinéma, comme Jean Epstein ou Jacques Becker. La dernière catégorie générique, à savoir les films romancés, ont la particularité d'agencer en les croisant plusieurs récits, les histoires se déroulant dans des temporalités parallèles pour se rejoindre au final. Ciné-Liberté produira trois films romancés, soit

[4] Anonyme, « La coopérative Ciné-Liberté est créée », *Comœdia*, 30e année, n° 8555, 14 juillet 1936, p. 4.

*La vie est à nous,* l'équipe du film : on peut reconnaître, entre autres, Thorez, Renoir, Vaillant-Couturier, Duclos…

*La Vie d'un homme, Paul Vaillant-Couturier*.

*La vie est à nous*, *Le Temps des cerises* et *La Vie d'un homme* : le premier est un film collectif dirigé par Jean Renoir et les deux autres sont signés par Jean-Paul Le Chanois. Ces trois longs métrages, associés aux films précédents, confirment sans conteste le dynamisme de l'association. Or, les trois catégories génériques – actualités, documents, films romancés – reposent, comme on a pu le signaler, sur des constructions temporelles diverses – événements au temps présent, longue durée, ou généalogie – attestant ainsi, à travers les mises en récit, d'une réflexion sur l'histoire. Ces films paraissent avoir été conçus en fonction de trois objectifs, ils auraient vocation à donner forme et donc conserver une mémoire ouvrière, politique, mais aussi cinématographique, spécifique à la période.

## Une mémoire ouvrière ou l'invention d'une culture

Les actualités sont la première des formes filmiques à émerger et si on a déjà évoqué les mises en œuvre, on peut ajouter, au vu des images, que celles-ci ont possiblement été entreprises afin de constituer la version audiovisuelle du journal *L'Humanité*. Proposition que paraît confirmer la réitération de plans sur la camionnette à l'effigie du périodique, servant probablement au transport du matériel cinématographique, rendue visible dans six films, tandis que les arrière-plans et les cadres choisis suggèrent de surcroît que la camionnette a été mise en scène par les opérateurs. À ces images, s'ajoutent les nombreuses références au périodique à travers les figures de Marcel Cachin et de Paul Vaillant-Couturier, respectivement directeur et rédacteur en chef de *L'Humanité*, mais aussi à travers la présentation de l'immeuble, des rédacteurs et des typographes. Ces saynètes auraient fonction, par la mise en abyme, de rendre visible des conditions de production mais aussi de créer, grâce à l'identification du périodique, des processus de reconnaissance destinés à faciliter la réception des œuvres filmiques par les spectateurs-lecteurs du quotidien.

Les actualités ont l'ambition de donner à voir des modes de vie absents des bandes commerciales, celles-ci étant le plus souvent organisées autour d'une spectacularisation des nantis. En

*Magazine populaire n°1*, anonyme, réalisé par l'équipe technique de *La Marseillaise*, Ciné-Liberté, 1938.
On reconnaît Louis Aragon et Georges Sadoul (2e et 3e en partant de la gauche).

enregistrant et en rendant visibles des pratiques ordinaires, comme des manifestations sportives ou festives, les films les valorisent et les érigent en culture. Légitimation des pratiques ou des arts populaires qui en raison des visées apologétiques repose aussi sur des processus de mythification. Les cultures populaires bretonnes dans *Breiz Nevez* (collectif, 1938) ou arlésiennes dans *La Grande Espérance* (Jacques Becker, 1937), par exemple, sont dites équivalentes aux pratiques culturelles qui se développent dans les usines et Georges Sadoul, dans la critique qu'il rédige pour *Regards* du film *Grèves d'occupations* (collectif, 1936), emploiera pour décrire les grèves le terme de « folklore » :

> Les meilleurs folkloristes […] ont eu le tort, en développant une science qui ne date que d'un demi-siècle, de considérer le folklore, la coutume populaire comme une manifestation purement paysanne. [*Grèves d'occupations*] prouve tout le contraire. La verve ouvrière a créé dans les mille divertissements qui furent les à-côtés de la grande grève, des cérémonies qui se lient aux traditions populaires et qui font partie elles-mêmes de ces traditions. […] Ceci n'est qu'un des côtés de l'excellent film réalisé par Ciné-Liberté. Mais ce détail montre tout l'intérêt historique et culturel de ce grand documentaire[5].

Ainsi, il y a d'un côté, le labeur, la peine des hommes, et de l'autre, la transformation du réel par les gestes, l'artisanat[6], l'industrie, mais aussi par le corps, la danse ou le sport, et cette transmutation du réel est culture. Les films ont donc vocation à garder traces des mouvements sociaux mais aussi, par l'entremise des mises en formes, de transmettre des recommandations politiques. Ils véhiculent des prescriptions idéologiques, voire philosophiques, en proposant une vision du monde égalitariste et humaniste.

## Une mémoire politique

Compréhension culturelle des activités humaines que l'on retrouve dans la représentation du politique, second des objectifs visés par ces œuvres. S'ils archivent les mouvements sociaux et populaires, les films conservent aussi les visages des dirigeants : Marcel Cachin, Paul Vaillant-Couturier, Henri Barbusse, Jacques Duclos ou Marthe Desrumeaux, pour en citer quelques-uns. Ces personnalités sont filmées au cours de manifestations ou de meetings et s'ils le peuvent, les opérateurs recourent volontiers aux

5 Georges Sadoul, « Documentaires », *Regards* n°137, 27 août 1936.

6 L'ébéniste du *Temps des cerises* se définit comme un créateur de beauté.

gros plans, voire aux très gros plans, afin de conférer de la force aux expressions et aux regards. Les situations où s'exerce le politique peuvent aussi être mises en scène, comme par exemple dans *La vie est à nous* où les cadres du Parti se succèdent pour interpréter face caméra des discours énoncés ailleurs. Représentations filmiques du politique qui s'inspirent d'une iconographie soviétique et, derrière les orateurs français, on reconnaît des bannières à l'effigie de Marx, Lénine ou Staline. Pour autant, la répétition du dispositif filmique qui associe au patronyme en gros plan, l'orateur en situation, place le spectateur face à ce qui peut être comparé à un livre d'images, dont on tourne les pages. Le dispositif confère à la représentation une dimension didactique et celle-ci est possiblement une spécificité française, ce dont témoigne en particulier le prologue de *La vie est à nous*. Nous entrons en effet dans le film par l'entremise d'images d'archives présentant des scènes agricoles, accompagnées par une voix off, avant de découvrir qu'il s'agit d'une leçon faite par un instituteur. Le spectateur est donc dans une salle de classe tout autant que dans une salle de cinéma[7]. Objectifs didactiques qu'on retrouve encore dans la représentation répétée des réunions de cellules. On le sait, les films ont majoritairement été montrés au cours de rassemblement où ils étaient commentés afin de convaincre du bien-fondé des organisations. Les spectateurs sont donc formés par le film aux modalités de l'action politique, tandis que les mises en abyme ont vocation à susciter l'adhésion à la représentation. En inventant ces modalités de représentation du politique, les films produisent une forme de démocratie par l'image, mais contribuent tout autant à son institutionnalisation.

S'ils gardent trace des mouvements sociaux, s'ils témoignent des idéologies, c'est sans doute parce que les films ont immédiatement été conçus comme une matière historique, comme des archives. Compréhension dont témoignent en particulier les divers emplois des images. On peut tout d'abord remarquer la présence de plans réalisés au cours de manifestations antérieures aux sujets traités ou présentés dans les films. Ces plans attestent de la présence d'opérateurs chargés d'enregistrer les événements afin de constituer une sorte de banque d'images, mise à la disposition des coopérateurs. Ils ont par la suite été intégrés aux montages, sans doute parce qu'ils étaient représentatifs : citons le défilé dans lequel les manifestants arborent des portraits de Descartes ou de Victor Hugo, ou la présence des femmes dans les cortèges. Les films ont donc recours à des images inédites ou, au contraire, réemploient des plans dont la valeur historique est avérée et l'on retrouve dans nombre d'entre eux, la banderole du Rassemblement de 1935. Ces réutilisations ne sont pas seulement le fait d'images documentaires et on remarque également le réemploi de plusieurs saynètes empruntées à *La vie est à nous*, comme celle qui montre un vendeur de *L'Humanité* (voir photo p. 32). La fiction peut remplacer le réel, sans doute parce que la personne filmée, possiblement un militant, accomplissait pour la fiction une action empruntée à son quotidien. Or, ces réemplois de scènes fictives créent des filiations entre les œuvres. Ainsi, dans *La Vie d'un homme*, Jean-Paul Le Chanois organise son montage en empruntant à *La vie est à nous*, un plan sur le visage de Paul Vaillant-Couturier. On peut supposer que ce choix devait faciliter le montage, toutefois, ce plan a aussi une identité visuelle forte et il est possiblement reconnu des spectateurs. Le Chanois en inscrivant son film

**7** Dans *La vie est à nous*, lorsque Brunius, qui interprète le président du conseil d'administration, décide de licencier le vieil ouvrier, il est placé en transparence devant un écran de projection et nous voyons défiler derrière lui un montage d'images d'archives, des actualités de la crise, qui se substitue ensuite à son image.

*La vie est à nous.*

dans l'identité d'un autre, produit de cette façon un regard rétrospectif. Les réemplois ont donc la particularité d'ajouter une épaisseur temporelle aux images en façonnant des historicités cinématographiques. Le montage organise ainsi une temporalité où le présent est à la fois passé et futur, c'est-à-dire histoire. Compréhension qu'on retrouve dans *La Vie d'un homme*, puisque Vaillant-Couturier nous est montré sur son lit de mort, puis vivant, afin de suggérer que son œuvre lui survivra car, en raison de ses actions, il est entré dans l'histoire. Historicité du présent qui est aussi symbolisée par l'entremise des nombreux plans ou séquences consacrés à l'enfance. Engagement pour l'histoire dont témoignait Jean Renoir en intégrant dans la dernière séquence de *La vie est à nous*, celle où le peuple avance vers des horizons nouveaux en chantant *l'Internationale*, le visage de son propre fils, Alain.

## Ciné-Liberté ou une autre histoire du cinéma français

L'étude de ce corpus s'avère particulièrement complexe car obligeant à croiser trois niveaux d'analyse : sémantique, politique et cinématographique. Les agencements rhétoriques pour être compris doivent être inscrits dans un temps donné, à savoir l'entre-deux-guerres ou le Front populaire, tandis que les films sont aussi la trace d'un moment singulier de l'histoire du cinéma français. Or, il apparaît que ce groupe composé d'artistes, de techniciens, d'ouvriers, a aussi interrogé, à travers leur action militante, les usuels emplois du cinéma. Questionnement dont témoignerait en particulier leur volonté de se rendre visible à l'image. On découvre en effet, aux côtés des personnalités politiques (Marcel Cachin, Paul Vaillant-Couturier), des acteurs (Jean Dasté, Jacques Brunius ou Roger Blin), des militants, la foule des anonymes, les visages ou les silhouettes des cinéastes eux-mêmes (Jean Renoir, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jean-Paul Le Chanois ou Jacques Lemare). Présences à l'image qui suggèrent qu'ils ont souhaité donner corps à leur action afin de témoigner visuellement de leur participation à ce moment singulier de l'histoire du cinéma français. Engagement cinématographique dont l'influence paraît sous-évaluée, sans doute parce qu'eux-mêmes en raison de la Guerre froide l'ont occulté. Ciné-Liberté n'est pas un épisode de l'histoire du cinéma simplement circonscrit au Front populaire, car nombre de ses membres historiques seront présents dans la Résistance et, aux lendemains de la guerre, ils tenteront avec la création de la Coopérative générale du cinéma français – une structure reposant sur des modalités de financement « mutualistes » – ou avec la Fédération française des ciné-clubs de poursuivre les actions qui furent les leurs. L'étude de Ciné-Liberté permet donc de rendre manifeste une autre histoire où prévalent les possibles usages des films, ceux-ci étant destinés à affranchir les spectateurs, mais surtout le cinéma, de ses carcans industriels et commerciaux.