



HAL
open science

Vertov, Godard, Mao. Réactivations du cinéma d'agit-prop en France après Mai 68

Sylvain Dreyer

► **To cite this version:**

Sylvain Dreyer. Vertov, Godard, Mao. Réactivations du cinéma d'agit-prop en France après Mai 68. Slavica Occitania, 2023. ⟨hal-04117260⟩

HAL Id: hal-04117260

<https://hal.science/hal-04117260v1>

Submitted on 5 Jun 2023

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.



Copyright - All rights reserved

Vertov, Godard, Mao.

Réactivations du cinéma d'agit-prop en France après Mai 68

Sylvain Dreyer

Le cinéma français des années 1960 et 1970 semble voir renaître l'utopie de l'agit-prop soviétique, alors que le pays connaît une période intense de contestation et que surgit le rêve d'une nouvelle avant-garde politique et artistique. Les films réalisés par les collectifs militants autour de Mai 68 et après, dont le plus célèbre est le Groupe Dziga Vertov initié par Jean-Luc Godard, semblent proposer une réactivation de l'agit-prop et représenter dans l'Histoire de l'art et du cinéma une des dernières actualisations du projet avant-gardiste des années 1920. Certes, il existe entre les deux moments envisagés une différence majeure en termes historico-politiques : l'avant-garde des années 1920 entend promouvoir la défense et la construction du jeune État socialiste, dans le cadre d'un cinéma étatisé, alors que le cinéma militant des années 1960 est un art oppositionnel de contre-information, porté par des groupes minoritaires.

Cependant, plusieurs rapprochements semblent possibles. Au niveau social, l'agit-prop des années 1920 entend mettre les moyens d'expression au service d'objectifs politiques précis, dans un mouvement plus général, propre à l'avant-garde, d'abolition de la frontière entre sphère politique et sphère artistique – une position défendue notamment par les constructivistes membres du LEF (Front gauche de l'art) comme Dziga Vertov. De même, les cinéastes militants français des années 1960 et 1970 mettent en avant l'idée d'un art de combat reposant sur une réalisation collective qui suppose l'égalité entre professionnels et amateurs ainsi que l'égalité entre filmeurs et filmés. Au niveau de la fonction politique de l'art, le cinéma d'agit-prop des années 1920 comme celui des années 1960 et 1970 est un cinéma d'intervention qui entend influencer idéologiquement sur son destinataire, ce qui implique le plus souvent un ton assertif et manichéen, fait de slogans et d'oppositions simplistes. Le troisième rapprochement concerne la fonction critique de l'art : si les films des années 1920 articulent une dénonciation de l'ennemi et une critique du discours adverse dans une stratégie d'offensive idéologique, certains cinéastes comme Dziga Vertov vont plus loin et proposent une mise en abyme de leurs propres films. Plusieurs films militants des années 1960 et 1970, et singulièrement ceux du Groupe Dziga Vertov, dévoilent eux aussi leur propre dénonciation et leurs propres moyens de production – mais, on le verra, dans une perspective bien différente de celle de Dziga Vertov.

Afin d'étudier ces rapprochements et ces différences et afin de cerner en quoi le cinéma militant autour de Mai 68 peut se poser en héritier de l'agit-prop soviétique, nous envisagerons d'abord les questions de réception, en essayant de définir l'influence du cinéma soviétique d'agit-prop à l'aune des copies et des textes qui sont alors disponibles en France. L'analyse des formes filmiques nous permettra ensuite d'interroger les répercussions de ces textes et de ces films en France sur le Groupe Dziga Vertov, dont le nom même indique la volonté de se poser en héritier du cinéaste soviétique, mais aussi les contradictions et les écarts entre les films de ces deux périodes.

Réception du cinéma soviétique en France

À partir du milieu des années 1920, quelques films soviétiques parviennent à toucher les spectateurs français, grâce à des copies clandestines et au Sovkino, l'organisme soviétique d'exportation (qui deviendra le Soyuz-int-org-kino en 1933 puis Sovexportfilm en 1945), et grâce au rôle des passeurs français, en particulier Henri Langlois, Léon Moussinac et Georges Sadoul. Cependant, cette diffusion est entravée par les autorités françaises, comme le montre par exemple la censure du *Cuirassé Potemkine*, et elle concerne quelques longs-métrages réalisés par des cinéastes prestigieux plutôt que de films d'agit-prop².

Du côté des publications consacrées au cinéma soviétique, on compte à la fin des années 1920 seulement deux monographies : *L'Art dans la Russie nouvelle : le cinéma* de René Marchand et Piotr Weinstein³ et *Le Cinéma soviétique* de Léon Moussinac. Le premier se focalise sur les structures étatiques et comporte notamment deux chapitres consacrés à la diffusion en direction des ouvriers, des paysans et des soldats. Le second est issu des articles rédigés par Moussinac à l'issue de son premier voyage en URSS en 1927 et de sa visite des principaux organes de production du cinéma soviétique, comme Sovkino, Meshrabpom ou Wufku. Si Moussinac met en avant les grands noms du cinéma soviétique, notamment Eisenstein, Vertov et Poudovkine, il nous renseigne peu sur le cinéma d'agit-prop et nous laisse seulement deviner son importance dans les programmes de production, mentionnant à côté des « films artistiques et sociaux de caractère général » : « Des films pour les paysans ; Des films de

² En comparaison, la diffusion de la littérature semble bien moins entravée, avec de nombreux auteurs soviétiques traduits dès les années 1920, grâce aux collections éditoriales qui lui sont dédiées et grâce au travail de traducteurs, comme Brice Parain, Maurice Parijanine, Vladimir Pozner ou Victor Serge.

³ René Marchand et Piotr Weinstein, *L'Art dans la Russie nouvelle : le cinéma*, préface d'Henri Barbusse, Paris, Rieder, 1927.

vulgarisation scientifique ; Des films d'actualité et des documentaires ; Des films pour les enfants ; Des films d'enseignement⁴ ».

Pendant plusieurs décennies, la connaissance que peut avoir le public français du cinéma soviétique en général reste assez lacunaire, mais on assiste à partir des années 1950 à une redécouverte de ce cinéma, toujours à travers la figure des grands cinéastes qui occultent le reste de la production et singulièrement les films d'agit-prop⁵. En effet, seuls les films de Vertov relèvent (partiellement) de l'agit-prop, mais pas ceux de Dovjenko, de Poudovkine ou d'Eisenstein, même si *La Ligne générale* (1929), film consacré à l'industrialisation de l'agriculture, en comporte quelques procédés.

Sur le plan de l'édition, quelques livres généraux signés Marcel Martin, Luda et Jean Schnitzer, qui travaillaient alors à Sovexport, donnent alors un aperçu du cinéma soviétique⁶, et quelques traductions et monographies consacrées à Eisenstein voient le jour⁷. La découverte de l'agit-prop, à travers Vertov, se fait progressivement⁸. Georges Sadoul publie la traduction de quelques textes de ce cinéaste dans deux numéros des *Cahiers du cinéma* en 1963⁹. L'année suivante, Barthélémy Amengual lui consacre une monographie intitulée *Dziga Vertov*¹⁰, qui est en fait la traduction et l'adaptation d'un livre publié en URSS par Nicolai Abramov¹¹. Luda et Jean Schnitzer publient un petit volume intitulé *Vertov* en 1968¹². Le numéro 220-221 des *Cahiers du cinéma* comporte plusieurs textes et manifestes de Vertov¹³.

⁴ Léon Moussinac, *Le Cinéma soviétique*, Paris, Gallimard, coll. « Documents bleus » n°44, 1928, p. 34. À propos de Léon Moussinac, voir Valérie Vignaux (dir.), *Léon Moussinac, un intellectuel communiste et Léon Moussinac, critique et théoricien des arts* (anthologie), Paris, AFRHC 2014.

⁵ Voir les publications françaises de Sovexport qui démarrent en 1946, en particulier le *Catalogue des films soviétiques de fiction* n°1 (1958) à n°30 (1987).

⁶ Marcel Martin, *Panorama du cinéma soviétique*, Bruxelles, Club du livre de cinéma, 1960 ; Luda Schnitzer, *Vingt ans de cinéma soviétique*, Paris, CIB, 1963 ; Marcel Martin, Luda et Jean Schnitzer, *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Paris, EFR, 1966.

⁷ Seuls quelques livres de ou sur Eisenstein ont paru en France avant 1968 : Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, textes choisis par Rostilav Yourénev, trad. Lucia Galinskaïa et Jean Cathala, Moscou, Éditions du progrès, 1958 ; Jean Mitry, *S.M. Eisenstein*, Paris, Éditions universitaires, 1962 ; Léon Moussinac, *Sergei Michailovitch Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964.

⁸ Voir François Albera, « L'«avant-garde» de 68 et l'héritage soviétique », in David Faroult et Hélène Fleckinger (dir.), *Revue documentaire* n°22-23, « Mai 1968 : Tactiques politiques et esthétiques du documentaire », 2010, en particulier l'analyse éclairante des enjeux théoriques qui se cristallisent autour de l'opposition entre Vertov et Eisenstein au sein de la critique française.

⁹ Dziga Vertov, « Kinoks - révolution », trad. Ludmilla Florovskaïa, Georges et Ruta Sadoul, *Cahiers du cinéma* n°144, juin 1963, p. 32-34, et n°146, août 1963, p. 18-20.

¹⁰ Barthélémy Amengual (dir.), *Dziga Vertov*, revue *Premiers plans* n°35, 1964.

¹¹ Nikolaj Pavlovič Abramov, *Dziga Vertov*, Moscou, Éditions de l'Académie des sciences d'URSS, 1962.

¹² Luda et Jean Schnitzer, *Vertov*, Avant-scène cinéma, coll. Anthologie du cinéma, 1968.

¹³ « Russie années vingt », *Cahiers du cinéma* n°220-221, mai-juin 1970. Ce numéro comporte également des textes de et/ou sur Lénine, Eisenstein, les formalistes, Khlebnikov, Maïakovski, Meyerhold, Koulechov et la FEKS.

Certains articles de Georges Sadoul sont publiés sous le titre *Dziga Vertov* en 1971¹⁴, un livre important dont le dernier chapitre est une réflexion sur les héritiers de Vertov et pose la question du rapport entre *kino pravda* et « cinéma-vérité », expression employée par Rouch et Morin pour qualifier leur film *Chronique d'un été* (1961). En 1972 enfin paraît un livre rassemblant des textes de Vertov intitulé *Articles, journaux, projets*¹⁵, livre qui est la traduction assez imparfaite d'un volume lui-même discutable publié à Moscou en 1966¹⁶. Ces quelques textes et les quelques copies de certains films de Vertov qui circulent en France vont alimenter les réflexions et les pratiques des groupes de cinéma militant qui se développent dans l'après Mai 68.

De Vertov au Groupe Dziga Vertov

Ces groupes, dont plusieurs ont fait l'objet d'études récentes¹⁷, semblent en effet réactiver le projet d'un art d'agit-prop au service de la lutte politique, en reprenant l'idée de la suprématie du collectif de création sur l'individu-artiste, idée qui est alors d'actualité avec les réflexions de Roland Barthes ou Michel Foucault sur « la mort de l'auteur¹⁸ ». Cependant, la référence explicite au cinéma soviétique d'agit-prop est généralement absente des films de ces collectifs, même si leur visionnage révèle une influence formelle diffuse du cinéma soviétique, en particulier des films d'Eisenstein et de Vertov.

Parmi les divers collectifs qui essaient alors (Arc, Cinélutte, Unicité, UPCB, Cinéthique, Groupe de cinéma de Vincennes, Vidéo out, etc.), celui qui représente de la manière la plus probante cette influence est le groupe à géométrie variable qui se constitue autour de Jean-Luc Godard, d'abord anonymement puis sous le nom Groupe Dziga Vertov en 1969. David Faroult ayant consacré un livre important à cette expérience¹⁹, rappelons simplement qu'en 1968, Godard renonce au cinéma commercial et entame une série de onze films tournés en 16

¹⁴ Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Champ libre, 1971 (posthume). Jean-Paul Fargier s'oppose à la panthéonisation de Vertov par Sadoul et les autres auteurs évoqués dans l'article « Ne copiez pas sur les yeux, disait Vertov », *Cinéthique* n°15, 1973.

¹⁵ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, 10/18, 1972.

¹⁶ Dziga Vertov, *Stat'ï, dnevniki, zamysly*, dir. Sergej Drobašenko, Moscou, Editions Iskustvo, 1966. Il faudra attendre 2019 pour que paraisse une édition plus fiable des articles et manifestes de Vertov : Dziga Vertov, *Le Ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, dir. François Albera, Antonio Somaini et Irina Tcherneva, Dijon, Les Presses du réel, 2019. Voir David Faroult, « Vertov : « pour qui ? contre qui ? » Dziga Vertov, *Le Ciné-Œil de la Révolution. Écrits sur le cinéma* », 1895 n°90, p. 231-237.

¹⁷ Voir en particulier Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau monde, 2008, et Catherine Roudé, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, PUR, 2017.

¹⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits 1954-1969*, vol.1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

¹⁹ David Faroult, *Godard : inventions d'un cinéma politique*, Paris, Prairies ordinaires, 2018.

mm, en général coproduits par des télévisions étrangères. Dans la foulée de Mai 68, il réalise quatre films (*Le gai savoir*, *Un film comme les autres*, *One american movie* – projet avorté – et *One + one*). En 1969, il tourne *British sounds* avec Jean-Henri Roger et *Pravda* avec Jean-Henri Roger et Paul Bourron, deux films qui sont rétrospectivement revendiqués par le Groupe Dziga Vertov – d’ailleurs, le titre même de *Pravda* peut être vu comme un clin d’œil à la série d’actualité *Kinopravda* dirigée par Vertov de 1922 à 1925. Au printemps 1969, Godard et Gorin fondent officiellement le Groupe Dziga Vertov, au moment du tournage de *Vent d’est*, avec quelques techniciens et militants d’extrême-gauche comme Paul Bourron, Armand Marco, Gérard Martin et Antoine Bonfanti. Le groupe constitué réalise encore deux films : *Lutte en Italie* (1970) et *Vladimir et Rosa* (1971), puis Godard et Gorin co-réalisent enfin une ultime fiction, *Tout va bien*, et un ultime essai, *Letter to Jane*, en 1972. Afin de nourrir ses films, Godard a consacré avec ses camarades une partie de son énergie à lire (voire traduire²⁰) les textes de Vertov, mais aussi de Poudovkine, de Koulechov et d’Eisenstein. Pourquoi nommer ce groupe « Dziga Vertov » ? Lors d’un interview donné au cours d’une tournée dans les universités nord-américaines en avril 1970, Godard définit Vertov comme le parangon du cinéaste révolutionnaire :

The group name is to indicate a program, to raise a flag, not just to emphasize one person. Why Dziga Vertov? Because at the beginning of the century he was a really Marxist moviemaker He was a revolutionary working for the Russian revolution through the movies. He wasn’t just an artist. He was a progressive artist who joined the revolution and became a revolutionary artist through struggle. He said that the task of the Kinoki was not moviemaking – Kinoki does not mean moviemaker, it means film workers – but to produce films in the name of the World Proletarian Revolution.

Le nom du groupe entend indiquer un programme, brandir un drapeau, pas mettre en avant une personne. Pourquoi Dziga Vertov ? Parce qu’au début du siècle il était un véritable cinéaste marxiste. Il était un révolutionnaire travaillant pour la révolution russe grâce à ses films. Il n’était pas uniquement un artiste. Il était un artiste progressiste qui a participé à la révolution et il est devenu un artiste révolutionnaire à travers la lutte. Il a dit que le devoir d’un Kinoki (*sic*) n’est pas de faire des films – Kinoki ne veut pas dire cinéaste mais ouvriers du cinéma – mais de produire des films au nom de la Révolution Proletarienne Mondiale²³.

Ces propos paraissent assez généraux, bien que Godard connaisse alors parfaitement les textes alors disponibles de Vertov, mais ils disent bien l’ambition principale du groupe, qui est de réaliser des films d’intervention politique.

Les années « Mao » apparaissent comme une charnière dans l’évolution du rapport qu’entretient Godard au cinéma soviétique. Dès les années 1950, le cinéaste exprime une fascination pour Eisenstein, en écho avec sa propre préoccupation pour les problèmes de

²⁰ Selon Antoine De Baecque, *Godard Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 482.

²³ Kent E. Carroll, « Film and revolution: interview with the Dziga Vertov Group » (1970), in Royal S. Brown (dir.), *Focus on Godard*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1972, p. 50 (je traduis).

montage. Dans les contributions de Godard aux *Cahiers du cinéma* des années 1950 et 1960, Eisenstein arrive à égalité en nombre d'articles avec Hitchcock et Rossellini²⁴. Au début des années 1960, le cinéaste adopte le « montage-attraction » – un des plus beaux exemples de cette tentative est peut-être l'ouverture de *Pierrot le fou* en 1965 – et pastiche Eisenstein dans ses films, en particulier dans les *Carabiniers* (1963), dont une séquence rejoue la scène des matelots sur le point d'être fusillés dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925). En 1971, il a même le projet de reconstituer *Le Pré de Béjine*, film censuré et avorté auquel travaille Eisenstein en 1937²⁵.

À la fin des années 1960, lors de la période « Mao », Godard décide cependant de rejeter Eisenstein au profit de Vertov et déclare lors d'un interview : « Eisenstein (...) à l'analyse est déjà un cinéaste révisionniste alors que Vertov au début du cinéma bolchevique, avait de toutes autres théories consistant simplement à ouvrir les yeux du prolétariat²⁶. » Cette opposition entre Vertov et Eisenstein est d'ailleurs développée par une voix *over* féminine qui énonce une Histoire (assez fantaisiste) du cinéma soviétique au début de *Vent d'Est* (1969), premier film réalisé « officiellement » par le Groupe Dziga Vertov :

Victoire du cinéma révolutionnaire. 23 juillet 1920, après le rapport du camarade Lénine lors du deuxième Congrès de la troisième Internationale sur les tâches principales de l'Internationale communiste, le camarade Dziga Vertov déclare à la tribune : « Nous, cinéastes bolchéviques, savons qu'il n'y a pas de cinéma en soi, de cinéma au-dessus des classes. » [...] Défaite du cinéma révolutionnaire. 18 novembre 1924, quelques jours après la mort de Lénine, Eisenstein sort bouleversé d'une projection d'*Intolérance*. Confusion de la tâche principale et de la tâche secondaire, Eisenstein filme la révolte des marins du cuirassé Potemkine au lieu de glorifier les luttes du moment.

Vent d'Est comporte justement deux plans montrant une main brandissant le volume édité par Barthélémy Amengual en 1964 (illustration 1).

²⁴ J'excepte les articles consacrés par Godard à ses camarades de la Nouvelle vague.

²⁵ Antoine De Baecque, *Godard Biographie*, *op. cit.*, p. 482.

²⁶ « Le Groupe Dziga Vertov », entretien avec Marcel Martin, *Cinéma 70* n°151, décembre 1970 ; repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éd. Alain Bergala, vol. 1, Paris Cahiers du Cinéma, Édition de l'Étoile, 1998, p. 343.



Illustration 1. Le numéro *Dziga Vertov* de la revue *Premier plan* dans *Vent d'est*.

Godard dans le même interview écorne au passage les tenants du « cinéma vérité » comme Rouch et Morin, refusant le lien établi par Sadoul entre leur projet d'enregistrer directement le réel dans *Chronique d'un été* et Vertov : « À cette époque, le terme de Kino-pravda n'avait rien à voir avec le reportage ou la caméra "candide", ce avec quoi Dziga Vertov est

abusivement assimilé aujourd'hui sous le concept de "cinéma vérité" : cela voulait dire cinéma politique²⁷.

« Produire des films au nom de la Révolution Proletarienne Mondiale » et « ouvrir les yeux du prolétariat » : finalement, ce qui intéresse Godard et ses camarades chez Vertov, c'est apparemment moins ses innovations formelles en termes de tournage et de montage que le but politique qu'il se fixe en qualité d'agitateur-propagandiste.

Entre agitation et propagande

Dans les années 1970, les films que réalise le Groupe s'inscrivent clairement dans la poursuite du même but, faisant aussi bien œuvre d'agitation que de propagande, selon la définition que Lénine donne de ces deux termes (voir la Présentation de ce volume). Du côté de l'agitation, plusieurs films alertent le spectateur sur les luttes en cours. Ainsi, à la fin de chaque journée-chapitre du *Gai savoir*, les deux personnages d'Emile et de Patricia se quittent en précisant qu'ils vont rejoindre un des foyers contestataires du moment. *British sounds* comme *One PM* (même si ce film est désavoué par Godard) comportent de longs discours ou échanges de militants et d'ouvriers en lutte. Les voix *over* de *Vent d'Est* mentionnent l'actualité européenne ou chinoise, par exemple le développement d'une médecine du peuple à la campagne. *Le gai savoir* se veut, comme le dit la voix *over* conclusive, un « film de guérilla » et donne le mode d'emploi du cocktail molotov, de même que *Vent d'Est* prône la lutte armée en instruisant les militants à la fabrication d'armes et aux techniques de la clandestinité. Sur le plan formel, les films empruntent plusieurs procédés de l'agitation soviétique. Tous les films comportent des slogans, énoncés sous forme de cartons ou par des voix *over* ou encore des chansons. Ils donnent aussi à voir des images allégoriques simples comme le poing déchirant le drapeau britannique à l'ouverture et à la fermeture de *British sounds*, ou la rose piétinée traduisant la répression du Printemps de Prague dans *Pravda*, ou encore la bourgeoise lisant Proust attaquée par une faucille et un marteau (*Vent d'Est*). Enfin, ils comportent plusieurs saynètes symboliques jouées par un petit nombre d'acteurs : un Indien répète en bégayant un discours militant dans *One PM*, des militants noirs évoluent dans un cimetière de voitures (*One + one*), un délégué syndical vêtu en officier US lit *L'Avenir du PCF* de Waldeck-Rochet (*Vent d'Est*), etc.

Cependant, le Groupe Dziga Vertov semble également accorder une grande importance à la propagande. Lors d'une de ses réunions, le Groupe précise d'ailleurs qu'il refuse de

²⁷ « Le Groupe Dziga Vertov », entretien avec Marcel Martin, *op. cit.*, p. 234.

« retomb[er] dans le cinéma d'agitation des États Généraux²⁸ ». Ainsi, deux films (*Un film comme les autres* et *Pravda*) ne sont pas des films de mobilisation mais des films-bilans qui entendent tirer la leçon idéologique de Mai 68 ou du Printemps de Prague. Dans l'ensemble des films, le travail de propagande redouble donc le travail d'agitation et se concentre sur la promotion d'une ligne marxiste-léniniste et la dénonciation du « révisionnisme ». Ce travail idéologique opère à travers des démonstrations politiques (plus ou moins convaincantes) qui se développent tout au long des films et qui empruntent souvent, de manière assez curieuse, la métaphore du cinéma. Plusieurs films se conçoivent en effet comme des processus où la prise de conscience se traduit en termes audiovisuels. Ainsi, les deux personnages qui échangent au début du *Gai savoir* se fixent le programme suivant : « La première année, ramasser des images-sons ; la deuxième année, critiquer, décomposer, recomposer ; la troisième année, proposer des modèles d'images-sons ». *Pravda*, *Vent d'Est* et *Luttes en Italie* obéissent schématiquement au même scénario. En général, l'argumentation présente dans les films est assez serrée, mobilisant de nombreuses références historiques et théoriques au mouvement ouvrier et à la théorie marxiste, en particulier dans *Pravda* et *Vent d'Est*. *Luttes en Italie* est carrément une mise en image d'un article d'Althusser²⁹. Un souci simple de dialectique est aussi sensible à travers le dédoublement voire la démultiplication de la voix (voix *in* dans *Le gai savoir*, voix *over* dans *Pravda* ou *Vent d'Est*) en voix masculine(s) et féminine(s).

Vladimir et Rosa (1971) est peut-être le film le plus abouti du groupe et celui qui témoigne le plus nettement d'une influence du théâtre et du cinéma d'agitation soviétique, la propagande théorique se faisant plus discrète. Le film met en scène un procès imaginaire, genre très pratiqué dans le théâtre soviétique des années 1920 et destiné à une large postérité, à l'encontre de huit militants gauchistes. Il entend évoquer les « procès menés actuellement par la justice bourgeoise contre les militants », afin que « le résultat soit utile à ceux qui le voient », comme le dit la voix *over* initiale. Son scénario s'inspire en particulier du « procès des 8 de Chicago » en 1969 (huit militants de la gauche radicale accusés d'avoir provoqué une émeute lors de la Convention démocrate de Chicago en 1968) et des divers procès en cours contre les dirigeants et les militants de la Gauche Prolétarienne (Jean-Pierre Le Dantec, Michel Le Bris, Alain Geismar, etc.). On y retrouve plusieurs procédés de l'agit-prop : slogans énoncés par un personnage ou sous forme de discours choral, chansons, documents

²⁸ Compte-rendu de la réunion du 6 juin 1970, cité par David Faroult, *Godard. Invention du cinéma politique*, op. cit., p. 293. Selon David Faroult, l'objectif du Groupe est moins de « rallier de nouveaux militants » que de « fabriquer des films qui puissent être utiles aux militants eux-mêmes » (*Ibid.*). L'allusion aux États Généraux renvoie aux assemblées des professionnels du cinéma en Mai 68.

²⁹ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *La Pensée* n°151, juin 1970. Voir Louis Althusser, *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995.

graphiques, photomontages ou installations allégoriques (le profil de Lénine sur une table de montage), saynètes symboliques (un juge et un policier hilares incarnés par Gorin et Godard proférant « Sieg Heil » ou encore un couple de militants se disputant autour de la question du féminisme, lui lisant un tract et elle fabriquant des affiches, afin d'illustrer la division entre la théorie et la pratique). L'ironie et la satire, dans la tradition guignolesque de l'agit-prop, sont également très présentes : satire des figures d'autorité à travers le personnage du juge qui écoute distraitemment les accusés tout en annotant une revue pornographique, mais aussi satire autocritique. L'exemple le plus cocasse est sans doute la séquence montrant les deux preneurs de son Friedrich Vladimir (Godard) et Karl Rosa (Gorin) qui arpentent un court de tennis alors qu'une partie s'y joue, et qui tentent de définir en bégayant leur projet de film. Cette séquence repose sur plusieurs jeux de mots, associant cour de justice et court de tennis, terrain des luttes et terrain de sport, balles de fusil et balles de tennis, sans parler des « balles enrobées de sucre » de la propagande (Illustration 2). Le bégaiement manifeste quant à lui la difficile recherche d'un langage (cinématographique et théorique), mais aussi le rabâchage des deux cinéastes qui s'enregistrent et s'écoutent en boucle, ignorant le monde qui les entoure.





Illustration 2. Godard et Gorin en personnages farcesques dans *Vladimir et Rosa*.

Finalement, les films collectifs de Godard durant la période « Mao » fonctionnent bien comme des œuvres d'agit-prop, sans qu'il soit clair si ce couple notionnel se conçoit comme une opposition ou une complémentarité entre agitation et propagande. Un bon exemple de cette incertitude apparaît dans les deux voix conclusives de *Pravda* qui émettent un regret rétrospectif (« Finalement, c'est un ton d'affiches et de slogans que tu as adopté. »), puis martèlent : « Vive la résistance du peuple tchèque contre le social-impérialisme soviétique ! Vive la pensée Mao-Tse-Toung ! » On peut ajouter que, si le groupe entend se démarquer de l'agitation « large » pratiquée par les autres collectifs dans ses films les plus théoriques comme *Luttes en Italie*, le travail de propagande prend des aspects parfois si byzantins qu'il ne peut s'adresser qu'à une poignée de destinataires avertis. Il peut également apparaître comme une illustration de la course un peu vaine à la pureté idéologique que se livrent les divers groupuscules gauchistes de l'époque – mais peut-être n'est-ce qu'une illusion rétrospective.

Contradictions

Si les collectifs de cinéma militant réactivent, à des degrés divers, le projet de l'agit-prop soviétique, il convient cependant de nuancer cette influence et de mettre en évidence les écarts et les contradictions entre ces deux entreprises. En effet, dans le cas de Godard (comme dans

celui de Marker et du Groupe Medvedkine dont il est l'initiateur), le projet collectif n'efface pas pour autant complètement la stratégie auteuriste³⁰. De même, l'examen approfondi des rapports formels entre les films du Groupe Dziga Vertov et ceux de Vertov lui-même peut nous amener à nuancer l'idée d'un héritage politique et esthétique intégral.

Le cinéma tel que le conçoit Vertov présente schématiquement quatre caractéristiques principales. La première serait l'affirmation d'un point de vue strictement marxiste. Vertov prône « un ciné-déchiffrement communiste du monde³¹ », convaincu du rôle historique que doivent jouer les cinéastes : « *Voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétaire mondiale*, voilà la formule élémentaire des kinoks³². » La deuxième caractéristique réside dans la revendication d'un cinéma documentaire détaché des mensonges de la fiction jouée. La troisième se situe dans l'ontologie de l'image que semble défendre Vertov, ontologie qui passe par la croyance dans l'existence de faits : le cinéaste définit en effet le cinéma comme « Filmage des faits. Triage des faits. Diffusion des faits³³. » Selon lui, l'image cinématographique est capable de saisir la « vie à l'improviste », pour reprendre le titre d'un de ses films (*Kinoglaz, žizn'' vrasploz*, 1924). La quatrième caractéristique concerne la confiance du cinéaste dans la technique, la caméra se révélant supérieure à l'œil dans la perception de la réalité.

À quarante ans de distance, la conception du cinéma que proposent Godard et le Groupe Dziga Vertov apparaît bien différente. Premièrement, le positionnement politique du groupe semble bien moins univoque qu'au temps de Vertov : le groupe semble moins intéressé par l'affirmation d'un point de vue marxiste offensif que par la déconstruction des deux idéologies dominantes, le capitalisme et le révisionnisme soviétique, au profit d'un maoïsme (excessivement) théorique, même s'il ne cesse d'en appeler à une pratique... informée par la théorie. Cet aspect purement politique est d'ailleurs mineur et il est toujours loisible d'imaginer qu'un Dziga Vertov vivant au début des années 1970 eût été maoïste... Deuxièmement, si Godard s'aventure parfois, comme la plupart des collectifs un cinéma militant, du côté du documentaire (notamment dans *Un film comme les autres* et *Pravda*), les partis-pris de mise en scène et l'élaboration du discours filmique au moment du montage indiquent bien son refus du cinéma direct. La plupart des films qu'il réalise collectivement recourent à la fiction et à la mise en scène, impliquant un (embryon de) scénario, des acteurs,

³⁰ Voir David Faroult, *Godard : inventions d'un cinéma politique*, op. cit. Voir aussi le chapitre « Les cinéastes ensemble » que j'ai consacré à cette question : Sylvain Dreyer, *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013.

³¹ Dziga Vertov, cité par Barthélémy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1981, p. 458.

³² Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 65.

³³ Dziga Vertov, « Une fabrique des faits » (24 juillet 1926), *Articles journaux projets*, op. cit., p. 85.

des décors, etc. Ce choix est clairement revendiqué dans l'interview de 1970 : « With *Vladimir and Rosa* we'll try to begin again with fiction. (...) We think that movies are fiction, and reality is reality. We don't think documentaries are reality. » (« Avec *Vladimir et Rosa*, nous allons essayer de recommencer avec la fiction. (...) Nous pensons que le cinéma c'est la fiction, et que la réalité c'est la réalité. Nous ne croyons pas que les documentaires soient la réalité³⁵. ») Évidemment, cette fiction est aussi une anti-fiction qui repose sur une esthétique brechtienne révélatrice des mensonges inhérents à la fiction. En effet, et c'est notre troisième point, Godard et le Groupe Dziga Vertov s'opposent de plus en plus au fil de leur production à toute ontologie de l'image, le rôle du cinéaste critique consistant avant tout à défaire les images du monde, à creuser l'écart inhérent à la re-présentation. Quatrièmement enfin, Godard et son groupe expriment les mêmes réserves par rapport à la technique que les rédacteurs des *Cahiers du cinéma* ou de *Cinéthique* : loin d'être un instrument de progrès ou de libération, la caméra ne ferait que donner une image bourgeoise du monde, et ce depuis l'usage de la *camera oscura* à la Renaissance.

Par-delà les conceptions théoriques du groupe concernant le fonctionnement socio-politique du cinéma, l'écart semble encore plus évident si l'on questionne la fonction assignée au montage dans les films respectifs de Vertov dans les années 1920 et de Godard dans l'après Mai 68. Examinons successivement deux extraits tirés l'un de *L'Homme à la caméra* (1929), l'autre du sketch « Camera eye » (faut-il voir dans ce titre une allusion au « Kino glaz » de Vertov ?), réalisé par Godard pour le film collectif *Loin du Vietnam* (1967), film-manifeste où Godard élabore sa nouvelle esthétique qui sera celle des années « Mao ». Le point commun à ces deux extraits réside en un montage faisant alterner des plans représentant l'opérateur et des aperçus de ce qu'il est en train de filmer. Le film de Vertov donne à voir des ouvriers au travail dans une mine et dans une usine sidérurgique, le cameraman en train de les filmer et la monteuse en train d'assembler ces images. L'association de ces trois motifs semble proposer un hymne au travail « en général », c'est-à-dire sans distinction entre le travail productif et le travail artistique : les ouvriers comme les techniciens du cinéma œuvrent à la construction de la société socialiste. Elle permet aussi une mise en abyme du film par l'identification de la source d'énonciation, faisant de la séquence un moment de pédagogie du cinéma en direction du spectateur, pédagogie qui relève davantage de l'éloge que de la démystification (Illustration 3).

³⁵ Kent E. Carroll, « Film and revolution », art. cit. (je traduis).





Illustration 3. L'ouvrier, le cameraman et la monteuse dans *L'Homme à la caméra*.

Le sketch de Godard fait quant à lui alterner des images du réalisateur installé derrière une énorme caméra Mitchell à Paris et des images de la guerre du Vietnam (bombardements américains et combattants en armes) : les images du Vietnam ne peuvent pas être celles que le cinéaste est en train de prendre, ce qui est une manière de refuser l'identification entre filmeur et filmés que posait Vertov. La voix *over* précise d'ailleurs : « C'est difficile de parler des bombes alors qu'on les reçoit pas sur la tête. (...) Je ne lutte pas les armes à la main, on a beau dire que notre cœur saigne, mais ce sang n'a aucun rapport avec le sang de n'importe quel blessé. » Ainsi, le montage vertovien associe filmeurs et filmés, quand le montage godardien les dissocie. À l'autre bout de la production des années « Mao », certains plans des séquences de conférence de presse dans *Vladimir et Rosa* donnent simplement à voir un moniteur montrant un magnétophone, dissociant là encore l'objet représenté et les outils de sa représentation (illustration 4).



Illustration 4. Dissociation de la re-présentation dans *Vladimir et Rosa*.

Par ces effets de sens produits par le montage ou l'agencement, le sketch de 1967 soulève un doute éthique sur la légitimité d'un témoignage à distance et pose la question du lien entre cinéastes et combattants, entre Occidentaux et Vietnamiens, entre sujet et objet de la représentation, ou encore entre le « Je » du cinéaste et le « Ils » des peuples en lutte, incapables de fusionner dans un « Nous ». Le titre « Camera eye » peut donc aussi s'entendre « Camera I ». On peut ainsi mesurer la distance qui sépare le montage synthétique de Vertov du montage analytique de Godard.

Finalement, l'esthétique du montage de Godard semble plus proche des théories d'Eisenstein que de celles de Vertov, et évolue sensiblement au cours des années 1960. Il passe progressivement du « montage-attraction » d'Eisenstein, comme a pu le montrer Jean-Pierre Esquénazi³⁶ (pensons encore une fois à l'ouverture de *Pierrot le fou*) à un montage anti-idéologique et oppositionnel au cours des années « Mao ». Au cours des décennies suivantes, on assiste à un nouveau retournement esthétique qui passe par un déplacement de la fonction du montage. Il s'agirait alors pour Godard d'effacer le montage d'Eisenstein *et* de Vertov. Pour rester sur le terrain de la question de l'héritage soviétique, pensons à *Les Enfants jouent à la Russie* (1993) : le montage y est remplacé par des ralentis et des fusions d'images, par

³⁶ Jean-Pierre Esquénazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2006.

clignotements et surimpressions, ce qui permet au cinéaste de désenchaîner les plans de la syntaxe du montage, sans pour autant restaurer la notion de plan.

Un héritage critique

La confrontation entre la production cinématographique de l'agit-prop soviétique des années 1920 et la production militante française des années 1960 et 1970 révèle ainsi des lignes de continuité mais aussi de rupture. D'un côté, les films militants tentent de repenser le rôle social du cinéaste, dans la lignée des soviétiques comme Dziga Vertov qui entend immerger le cinéma dans le champ politique et social, ou comme Medvedkine pour qui le cinéma doit aller dans les usines – même s'il reste à déterminer si cette entrée dans l'usine permet aux ouvriers d'élaborer leurs propres représentations, comme le voudrait Chris Marker, ou s'il permet plus prosaïquement de contrôler leur productivité voire de punir les « mauvais » ouvriers³⁷. D'un autre côté, la fonction politique de certains films, en particulier ceux du Groupe Dziga Vertov, semble minorée par rapport à celle de l'agit-prop historique : l'intervention cinématographique se déplace progressivement du terrain de la propagande et de l'agitation politique vers le terrain de la réflexion sur les représentations.

Sur le plan formel, les films du Groupe Dziga Vertov, même s'ils semblent hériter du montage d'Eisenstein ou de Vertov, confèrent à ce montage une portée bien différente. Le montage est alors exploité essentiellement pour son potentiel analytique : la fin politique se double, voire est supplantée par une fin pédagogique, sous la forme d'une leçon sur les tenants et les aboutissants de la représentation. Ainsi, s'il est possible de parler d'un héritage de l'agit-prop dans les années 1960 et 1970, il apparaît que Godard et son groupe explorent une voie médiane – entre d'un côté des cinéastes soviétiques novateurs comme Kalatozov, Tarkovski ou Guerman qui tournent le dos à Eisenstein et Vertov en revendiquant une esthétique de l'immersion spectatorielle et du plan-séquence, et de l'autre côté certains cinéastes tiers-mondistes, comme Santiago Alvarez à Cuba ou Fernando Solanas en Argentine qui restent plus proches de l'agit-prop des origines – en proposant une *réinvention* de l'agit-prop dans le contexte de la modernité cinématographique.

Laboratoire ALTER

Université de Pau et des Pays de l'Adour

³⁷ François Albera, « L'«avant-garde» de 68 et l'héritage soviétique », art cit., p. 35. Voir également la fin de l'article de Victor Barbat présent dans notre volume, qui va dans le même sens.