



PROJECT MUSE®

*Les communistes et le cinéma. France, de la Libération aux années 60* by Pauline Gallinari (review)

Mélisande Leventopoulos

Le mouvement social, Numéro 268, juillet-septembre 2019, pp. 183-185 (Review)

Published by Association Le Mouvement Social



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/746811>

Cette attention ne peut être éclairée que par un « dialogue des rigueurs » (C. Boulaire) entre chercheurs, ingénieurs et informaticiens. L'un des freins à cette conversation réside dans la difficulté à trouver un vocabulaire commun : les historiens ont des pratiques, des cultures et des habitudes très variées et peu standardisées, ce qui ne rend pas aisée la formalisation et la normalisation des concepts et objets, processus indispensable à l'informatisation. Faute de culture basique en informatique et statistique, nous dit Philippe Rygiel, ce dialogue n'est pas possible et nous sommes alors condamnés à user d'outils qui possèdent des « caractéristiques qui ont été fixées par d'autres, qui sont rarement des historiens et prennent rarement en compte les besoins » (p. 61). Cela donne une responsabilité renouvelée quant à la formation des futurs historiens « qui seront appelés à manipuler des archives numériques » (p. 100). Cette transformation des formations doit permettre aux nouveaux venus d'avoir « une connaissance minimale des principes de l'informatique » et une « compréhension des modes de structuration de l'information ».

Plusieurs conclusions émergent du parcours de lecture proposé dans ces textes qui photographient année après année les transformations de la recherche historique à l'ère numérique. La première serait que, loin des invocations magiques ou des peurs paniques, l'environnement des historiens est désormais numérique et il reste beaucoup de travail à mener pour comprendre comment cela influence les récits que nous produisons. L'ouvrage offre une profondeur de champ qui permet de quitter un instant les débats contemporains :

À peine averti qu'il est l'heureux possesseur d'un ordinateur, voilà l'historien sommé de décider s'il se range parmi les tenants des humanités numériques (*digital humanities*), d'une histoire numérique (*digital history*) ou incline à se définir comme un historien pris en un contexte numérique (p. 180).

Dans cette discussion, Philippe Rygiel tranche résolument : vouloir identifier une « histoire numérique » qui serait une sous-discipline – ou une transdiscipline – a peu de sens. Ainsi que le rappelle le titre, il s'agit d'être « historien à l'âge numérique » dans tout ce que cela comporte d'effort réflexif et prospectif, tout autant d'exercices auxquels les historiens ne sont pas toujours habitués.

Caroline MULLER

## HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS MÉDIATIQUES

**Pauline GALLINARI, *Les communistes et le cinéma. France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2015, 302 p.**

Organisé en trois parties chronologiques (1945-1947, 1948-1953, 1953-1966), l'ouvrage de Pauline Gallinari vient enrichir le champ des études sur les communistes et le cinéma en France. En 1975, un premier article, « De "Ciné-Liberté" à *La Marseillaise*. Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », signé par Pascal Ory, avait été publié dans *Le Mouvement social*<sup>4</sup>. Puis, les travaux de Tanguy Perron – concernant notamment, mais non exclusivement, l'avant-Deuxième Guerre

4. *Le Mouvement social*, n° 91, 1975, p. 151-174.

mondiale – se sont inscrits dans cette filiation pour proposer une typologie des films du mouvement ouvrier et interroger les formes d'un cinéma militant. Ce questionnement sur le matériau filmique se retrouve appliqué à la période postérieure, chez Pauline Gallinari, pour qui la découverte du fonds de plus de mille titres conservé par l'association Ciné-Archives a constitué le point de départ d'une recherche l'amenant à consacrer une place importante aux films produits dans l'orbite du Parti communiste français. Le choix de cette focale explique sans doute le peu de circulations entre ce travail et l'historiographie contemporaine du cinéma, qui appréhende l'engagement cinématographique des communistes français après 1945 plutôt du point de vue de l'histoire intellectuelle. De la sorte, la monographie qu'elle propose croise celle de Laurent Marie sur les relations du PCF avec le cinéma français entre 1945 et 1990<sup>5</sup>, sans que le propos des deux livres ne se confonde. Si la critique cinématographique, faisant par ailleurs l'objet du neuvième chapitre, n'est pas absente de l'ouvrage de Pauline Gallinari, elle demeure moins centrale que chez son prédécesseur. L'auteure offre ici une étude plus institutionnelle, reposant sur de précieuses collectes d'archives orales comme écrites, en vue de cerner les conditions politiques, sociales, entrepreneuriales d'intervention du parti dans le cinéma. Pour ce faire, elle distingue l'« agir sur le cinéma », c'est-à-dire l'implication du parti dans la politique publique du cinéma – cristallisée par l'affaire des accords Blum-Byrnes – et l'« agir avec le cinéma », qui regroupe les pratiques cinématographiques des sphères communistes. Les modalités du militantisme communiste dans la profession cinématographique sont interrogées par une étude prosopographique qui, filée dans les trois parties, donne à voir de nombreux portraits de techniciens et de réalisateurs ; de même, l'ouvrage suit pas à pas les structures de production du parti.

Les deux prismes historiographiques distincts (Laurent Marie/Pauline Gallinari) traduisent l'incapacité des acteurs à joindre production et réception, soulignée par l'historienne qui revient en outre à plusieurs reprises sur la place des projections militantes. Or, cet éclatement de l'activité cinématographique – qui semble constituer le handicap principal à tout investissement militant du média, par-delà le cas communiste – aurait pu être appréhendé plus frontalement à partir de la notion de conglomérat mobilisée ici. En effet, comme l'explique Pauline Gallinari, les films du parti sont très largement ignorés par la presse communiste, au premier chef par *L'Écran français* durant les premières années de l'après-guerre. Seul *Aubervilliers* (Éli Lotar, 1945) – qui correspond d'ailleurs à un objet particulier du corpus – y est évoqué sur l'ensemble des films réalisés au sein du PCF entre 1945 et 1947. Ceux-ci ne bénéficient pas d'une diffusion efficace malgré les structures de distribution qui voient le jour. Leur circulation peut en outre être condamnée par un changement de ligne idéologique, à l'instar de *Voilà Marseille* (Georges Baze, 1947), film d'après-guerre, réalisé en vue des élections municipales de l'automne 1947 et dépassé par les positions de guerre froide alors énoncées par Maurice Thorez. De même, malgré le resserrement des structures cinématographiques durant la période 1948-1953, la production foisonnante et ambitieuse de guerre froide – dont font partie *L'Homme que nous aimons le plus* (1949-1950), *Vivent les dockers* (Robert Menegoz, 1950-1951), *Les Américains en Amérique* (1950) – peine à être diffusée. Le renforcement du cadre censorial implique une plus grande étanchéité du secteur commercial et *L'École buissonnière* (Jean-Paul Le Chanois, 1949), sur la pédagogie Freinet, est le seul long métrage de la Coopérative générale du cinéma français à déclencher l'engouement du grand public. Au demeurant, les pratiques de diffusion se renouvellent à partir de 1953 grâce au développement du réseau non commercial de la Fédération française

5. L. MARIE, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.

de ciné-clubs (toutefois sans rattachement officiel au PCF), alors que le parti continue d'encourager les projections dans ses structures militantes. Le nombre de copies en circulation et de commandes permettent d'évaluer cet effort projectionniste pour *La Terre fleurira* (Henri Aisner, 1954), qui commémore le cinquantième de *L'Humanité*. Mais sur les quatre-vingt-cinq fédérations de province ayant répondu à un questionnaire d'évaluation en 1962, dix-huit affirment n'avoir aucune activité cinématographique. Dans ces conditions, la promotion du cinéma soviétique paraît être, tout au long de la période, l'échappatoire en vue de la propagande par le film.

Mélisande LEVENTOPOULOS

**Sophie CRAS, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les Presses du réel, « Œuvres en sociétés », 2018, 298 p.**

Tout comme le parcours de son auteure, maîtresse de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et diplômée de finance à Sciences Po Paris, l'ouvrage de Sophie Cras fait preuve d'une grande originalité méthodologique car il croise avec brio l'histoire de l'art et l'économie, de la fin des années 1950 au début des années 1970. Le choix de cette période n'est pas anodin : selon l'auteure, celle-ci correspond à la fin de l'exclusion mutuelle entre l'art et l'économie. Certains artistes interrogèrent explicitement, dans leurs œuvres, l'actualité économique de la seconde moitié des Trente Glorieuses – l'affirmation triomphante de la propagande capitaliste, les premiers signes d'écroulement du système de change-or mis en place par les accords de Bretton Woods et la croissance sans précédent du marché de l'art. Cette interrogation n'était pas une simple représentation, mais bien une critique réflexive et vivante de l'économie, une véritable « mise à l'épreuve » dans la création artistique. L'étude de Sophie Cras révèle ainsi comment les artistes de cette période s'emparèrent de la dimension visuelle et plastique de l'« esprit du capitalisme », et portèrent un regard lucide sur leur propre statut, au sein du marché de l'art.

Cette problématique est déclinée selon treize études de cas qui couvrent le spectre des principales avant-gardes artistiques, de la fin des années 1950 au début des années 1970 à New York, Paris, Turin, Cologne et Düsseldorf – les Nouveaux Réalistes, le pop art, l'Internationale situationniste, l'art conceptuel, la performance et le *mail art*. Tout en sollicitant une large bibliographie d'économistes et de sociologues – Adam Smith, David Ricardo, Karl Marx, Léon Walras, John Maynard Keynes, Georg Simmel, Max Weber, Milton Friedman, André Orléan, Viviana Zelizer, Luc Boltanski et Ève Chiapello – Sophie Cras revendique une approche traditionnelle en histoire de l'art, reposant sur l'analyse formelle et minutieuse des œuvres, et « s'écarte des nombreux et riches travaux de sociologie, d'économie et d'histoire culturelle du marché de l'art qui [...] demeurent extérieurs aux œuvres d'art qui n'apparaissent qu'au titre d'illustrations » (p. 12).

L'ouvrage est articulé autour de quatre chapitres thématiques. Le premier, intitulé « Estimer l'inestimable », analyse la notion de valeur, interrogée et critiquée dans les œuvres d'Yves Klein, de l'Américain Edward Kienholz et de l'artiste italien Giuseppe « Pinot » Gallizio, membre de l'Internationale situationniste. Le deuxième chapitre décortique les *Dollar Bill Paintings* d'Andy Warhol et les *French Money Paintings* de Larry Rivers, qui interrogèrent les mécanismes du papier-monnaie comme instrument de l'échange reposant sur la confiance. Dans le troisième chapitre, l'auteure explore comment certains artistes conceptuels, comme Bernar Venet, Dennis Oppenheim, Dan Graham, Les Levine, Lee Lozano et Robert Morris, se saisirent des marchés financiers, en intervenant directement dans le processus spéculatif, en