

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

Bruno Benvindo, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*

Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, coll. Histoire, 2010

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4417>

DOI : 10.4000/1895.4417

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 221-224

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Bruno Benvindo, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4417> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4417>

sieurs Ghatak (Centre Pompidou), mélodrames épiques sans rapport avec la production courante et distincts tout autant des films engagés des années 1970 tels ceux de Mrinal Sen (oublié aujourd'hui). Entretiens le réalisateur est mort (1976) avec huit longs métrages, onze courts et sept films inachevés à son actif, une vie partagée d'abord entre écriture et théâtre, une vie portée par un militantisme actif (parti communiste indien puis à sa gauche tout en restant pro-soviétique), un engagement constant traversé par la déchirure de la partition du Bengale, le legs post-colonial, les contradictions d'une société qui voit l'avènement d'une *middle class* et l'arasement des traditions populaires sur lesquelles il entend s'appuyer pour contourner le modèle occidental (hollywoodien) du cinéma (position qui peut rappeler celle de Glauber Rocha au Brésil). C'est pourquoi le gros volume que Sandra Alvarez de Toledo propose vient, selon la formule consacrée, combler un vide béant. La seule lecture des deux fascinantes chronologies disposées en fin d'ouvrage – « Le Bengale dans l'histoire de l'Inde. 1905-1975. Repères » et « Ritwik Ghatak. 1925-1976 » – est déjà inspirante ; on aimerait suggérer au lecteur de commencer par elles car elles orientent, éclairent et parfois complètent l'ensemble des matériaux, documents et analyses contenues dans le livre. Un père magistrat et sanskritiste qui a fait ses études en Grande-Bretagne, une famille de neuf enfants, un frère aîné écrivain, membre d'un groupe littéraire, Kallol, qui introduit le réalisme dans la littérature bengalie, un autre frère opérateur de cinéma (il apprend son métier en Grande-Bretagne) qui travaille dans les studios de Calcutta, la fréquentation de cinéastes par le jeune Ritwik... Et puis les événements culturels et politiques liés à la lutte contre la domination britannique interfèrent avec l'évolution de Ghatak : la rupture des écrivains progressistes avec l'élite anglo-indienne, la mise en scène de pièces à caractère historique et politique d'auteurs russes et occidentaux, l'avènement, en 1944, d'un théâtre social, porté par la révolte contre

les conditions d'existence de la paysannerie (en 1943 sévit une terrible famine), où l'idéologie marxiste se combine avec les rituels populaires et religieux, puis d'un cinéma politique en 1946 (toujours le thème de la famine), tout cela retentit sur la carrière de Ghatak qui se déroule simultanément sur les plans du théâtre (il traduit le *Galileo* de Brecht, il crée le Group Theater qui monte Gorki, Sukumar Ray – père de Satyajit –, il joue lui-même), de la littérature (publication de nouvelles, d'œuvres dramatiques), de la critique, de la politique (spectacles de rue pour soutenir les candidats du PCI lors des premières élections générales du pays, rédaction d'une plate-forme politico-culturelle) et du cinéma (scénarios, assistant, réalisation, enseignement). C'est au cours de ses études universitaires qu'il publie sa première nouvelle, anime une revue – il en créera une demi-douzaine – et adhère au PC indien. On découvre sa proximité avec Mrinal Sen (ils mettront en scène ensemble une pièce de Mitra avec Tapas Sen qui collabore ultérieurement avec lui), ses lectures d'Eisenstein, de Poudovkine (qu'il rencontre en 1952 lors du premier festival de cinéma international à Calcutta), de Kracauer avec lequel il polémiquera en 1963 et 1965 dans un texte intitulé « Une attitude face à la vie, une attitude face à l'art » où il stigmatise le « désenchantement » de *Theory of Film* qu'il voit tout entier imprégné par l'idée d'une « décadence » du monde occidental. Son premier succès a lieu en 1960 avec *L'étoile cachée* auquel succèdent des échecs et des interruptions, dus aux conditions socio-économiques mais aussi à l'état de santé de Ghatak devenu alcoolique, laissant finalement une œuvre largement inachevée, toute en fulgurances entravées.

Les matériaux du livre ce sont avant tout les articles de Ghatak qui sont réunis là, certains provenant de la revue *Chalachichitra* (l'image en mouvement) et qui permettent d'accéder à l'expression de ses positions esthétiques et idéologiques. Ainsi explique-t-il, à la faveur du tournage de son film *Une rivière nommée Titias* (1972) au Bangladesh où il

revient pour la première fois depuis l'expulsion de dix millions d'Hindous en 1947 lors de la partition de l'Inde censée éviter les conflits inter-communautaires (il prend alors la mesure de la catastrophe culturelle de cette partition où l'on imposa la langue urdue comme langue officielle que seuls 7,2% des Pakistanais parlaient contre 54,6% le bengali) : « A mon sens, la forme cinématographique, au même titre que toutes les autres formes d'art, est d'abord un simulacre. Personne n'entre dans une salle de cinéma pour voir la "réalité". Les gens viennent, en général, s'y divertir. Eh bien, qu'on les laisse se divertir d'une manière ou d'une autre. Je cherche plutôt à éduquer. Et si à cette fin il me faut recourir à des coïncidences, je le ferai. [...] Je n'ai pas peur d'avoir massivement recours aux coïncidences et aux séquences mélodramatiques, s'il le faut. Le mélodrame est un droit naturel, c'est une forme. »

L'ouvrage – introduit par sa coordinatrice – distribue les textes de Ghatak au sein d'une structure chronologique en quatre époques, où sont évoqués également quelques-uns de ses films dans une perspective à dominante esthétique (Barman, Bellour, Dautrey, Joubert-Laurencin, Tesson) et certains aspects historiques ou de positionnements du cinéaste.

François Albera

Bruno Benvindo, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, coll. Histoire, 2010, 158 p.

MALGRÉ CE TITRE sans doute délibérément dépassionné, l'ouvrage de Bruno Benvindo n'ambitionne rien de moins que de faire le point sur la polémique récente (qui éclata en Belgique durant l'été 2006) autour des activités de Storck sous l'Occupation. En effet, une nouvelle fois, plus de dix ans après un texte de Quaresima qui avait déjà fait scandale (au moins

auprès de Storck, qui lui répondit vertement) en montrant le lien que le film pouvait entretenir avec l'idéologie national-socialiste, *Symphonie paysanne* (1942-1944) s'est retrouvée accusée (jusqu'au journal télévisé) d'être le révélateur du « parcours ambigu et complexe d'Henri Storck durant la Seconde Guerre mondiale » (Vincent Geens cité par Benvindo, p. 12), parcours lui-même décrit à l'aide de sources qui ne laisseraient pas de doute sur la compromission de Storck avec l'occupant. Benvindo émet l'hypothèse que cette accusation pose problème, non sur le fond, mais plutôt en ce que, justement, elle était déjà connue et qu'elle tient surtout à la personnalité visée, co-fondateur de la Cinémathèque Royale en 1938, cinéaste considéré comme engagé (sous-entendu plutôt à gauche) puisqu'ayant à son crédit notamment *Misère au Borinage* (1933), figure du proué du film sur l'art (genre qui permit d'asseoir après-guerre la réputation du cinéma belge), et, au final, véritable « père du cinéma belge » (titre de *la Libre Belgique* au moment de sa mort). Surtout, Benvindo considère que la première polémique (allumée par Quaresima puis artisée par Frédéric Sojcher dans son livre *la Kermesse héroïque du cinéma belge* en 1999) souffrait de n'être basée « sur la consultation d'aucune pièce d'archive » (p. 63) et sa recherche a donc aussi pour but de retourner aux sources, pour tenter de cerner avec plus de justesse l'attitude de Storck sous l'Occupation. Bref, il s'agit, par le recours à l'histoire (et notamment par l'exploration systématique du très riche fonds Henri Storck), de tirer au clair une affaire dans laquelle, jusqu'à présent, on s'est contenté de travailler soit sur le film (Quaresima), soit sur des témoignages (une bonne part du discours de Sojcher, à partir des dires d'André Cauvin, grand rival de Storck et résistant sous l'Occupation), soit sur quelques documents lacunaires (la presse belge en 2006). Benvindo, de son côté, entend donc confronter l'ensemble de ces sources et recourir en plus à des documents jusqu'alors inexploités. Le tout, au final, lui permet d'affirmer que si la polé-

mique a sa raison d'être, en ce sens que l'attitude de Storck sous l'Occupation s'avère selon lui contestable (mais non répréhensible; d'ailleurs Storck fut inquiet lors de l'épuration belge, sans qu'aucune condamnation ne le frappe finalement), elle n'a pas pour autant totalement lieu d'être, parce qu'elle se serait nourri d'un mythe: celui d'un Storck cinéaste engagé dans les années 1930, qui aurait renoncé à ses idéaux pour servir une cause opposée. La polémique reposerait donc moins, en un sens, sur des faits que sur un jugement moral construit à partir d'une vision idéalisée du Storck d'avant-guerre (une forme de trahison, suprême faute morale). Le livre peut alors s'achever (ou presque) en renvoyant dos-à-dos défen-seurs et contempteurs du cinéaste: «Henri Storck, s'il n'est pas le sombre collaborateur que certains ont cru découvrir, n'est pas non plus le cinéaste engagé que d'autres ont voulu voir» (p. 133).

En un sens, toute la démonstration du film tient dans cette conclusion: si Storck a pu, par opportunisme, tourner un documentaire dont certaines idées paraissent proches de l'idéologie d'extrême-droite, s'il a pu, pour les mêmes raisons (ayant une famille à nourrir) faire des offres de service à la Tobis (qui n'auront pas de suite), participer, à Paris, en 1943, au 1^{er} Congrès du film documentaire placé explicitement sous l'égide du Maréchal Pétain, enseigner dans une école de cinéma (l'Inraci-Narafi) dirigée par un collaborationniste notoire qui en fit un haut lieu du prosélytisme en faveur de l'engagement auprès des nazis, c'est parce que tout cela n'entraîne pas en contradiction avec des principes politiques... qu'il n'avait tout simplement pas. On comprend ainsi que le travail de Benvindo ne consiste pas à révéler quelque secret enfoui de la biographie de Storck (tout cela était plus ou moins connu et Storck eut même à s'en défendre aux alentours de 1945) mais plutôt à préciser les choses (le rôle tenu, par exemple, qu'il joua dans l'écriture du commentaire de *Symphonie paysanne*, éclairé notamment par des extraits de la correspondance qu'il entretint avec Marie

Gevers, poétesse et romancière flamande, auteure de ce commentaire)... et surtout à déplacer l'enjeu, en tentant de montrer combien Storck fut un homme dépolitisé. Or si le livre s'avère très convaincant sur le premier point, en grande partie grâce à un usage méticuleux et judicieux de sources peu ou pas exploitées, il peine à mener à son terme la deuxième direction de son programme. D'abord sans doute à cause d'un plan un peu trop simple, qui découpe la biographie de Storck en trois temps (les années 1930, l'Occupation, l'immédiate après-guerre), et semble donc induire l'existence sinon de césures du moins de revirements, qui paraissent contredire l'idée du désengagement comme attitude récurrente de Storck. Surtout, le livre désigne presque malgré lui, dans cette tentative de démonstration, le revers de sa médaille: à force d'exposer quantité de sources, il offre au lecteur la possibilité de produire une analyse totalement opposée à l'hypothèse qu'il défend. Car, outre ce qui est déjà largement connu de la biographie de Storck (ses liens d'amitiés avec Ivens et Vigo, qui cadrent mal avec l'idée d'un Storck insensible à la question politique, sans parler de son rôle décisif dans la création de la section belge de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, en 1933), Benvindo apporte d'autres éléments créditant la thèse d'un Storck engagé, mais il le fait presque en se contredisant. Ainsi, après avoir affirmé que c'est Ivens «qui donne à *Misère au Borinage* sa dimension idéologique» (p. 26), il commente *les Maisons de la misère* (1937) en ces termes: «C'est enfin pour lui l'opportunité de revenir à des sujets qui lui tiennent à cœur: l'injustice et la misère sociale» (p. 31). Mais, surtout, certaines lettres inédites citées par Benvindo témoignent d'un engagement qui ne se dément pas, même pendant l'Occupation! En effet, en 1941, alors qu'il espère pouvoir partir aux Etats-Unis pour y poursuivre sa carrière, Storck indique clairement dans sa correspondance que son «répondant là-bas» pourrait certainement être Waldo Salt, scénariste membre du parti communiste américain. Voilà une

preuve, parmi d'autres, d'une certaine continuité d'esprit, du refus de renier certaines valeurs politiques.

Reste néanmoins que Benvindo a probablement raison lorsqu'il affirme que ces données politiques (et les quelques films qui lui sont liés) ont été sans doute survalorisées par une certaine exégèse, qui a défendu Storck au nom de ses œuvres militantes, alors que cette dimension politique demeure très largement absente de la majeure partie de ses travaux. Mais on ne peut s'empêcher de penser, à la lecture, que l'auteur tombe à son tour dans l'excès inverse, consistant à minorer cet aspect pour mieux convaincre de la validité de son hypothèse. Finalement, ces deux approches se confrontent à une impasse méthodologique habituelle des travaux biographiques: le refus d'octroyer à l'objet de l'étude le droit de changer d'opinions, de pensées. Storck n'aurait donc la possibilité que d'être soit militant soit non-militant, alors qu'on peut aussi bien l'imaginer, comme tant d'autres, engagés dans les années 1930 et très prudent durant l'Occupation, au point de se fondre dans le cadre institutionnel du cinéma belge pourtant éloigné de ses premières aspirations idéologiques.

Ce problème est d'autant plus gênant que la lecture qu'il s'accompagne effectivement de l'impression d'une thèse quelque peu forcée, reposant sur l'accumulation de présomptions plus que sur des preuves de ce prétendu désengagement: on spéculer sans réel fondement sur les intentions de Storck (qui aurait contacté la Tobis en 1941 uniquement par «ambition», ce qui cadrerait mal avec son soi-disant philocommunisme, voir p. 53); on charge sans nécessité le portrait de certains proches de Storck, comme Jeanne De Bruyn (qui fut condamnée à perpétuité pour collaboration: il n'est donc pas nécessaire d'en ajouter) accusée dans le même élan (p. 55) d'être engagée pendant la guerre au côté du parti nationaliste flamand... et rédactrice des sous-titres de ce «film culturel allemand» (sous-entendu

presque explicite: «nazi») qu'était le *Michelangelo* de Curt Oertel (en fait une co-production suisse, et quand bien même...); surtout, on ne se livre à aucun moment à une véritable analyse de discours. De fait, s'il faut louer sans réserve la méticulosité de Benvindo qui l'amène à exhumer la note d'intention (et même son brouillon) rédigée par Storck pour présenter *Symphonie paysanne* (pp. 69-70), l'usage qu'il en propose ne laisse pas de surprendre: Benvindo en tire la conclusion que Storck veut faire de ce film une œuvre déconnectée de tout *hic et nunc* (puisque c'est à peu près ce qu'il affirme), sans jamais envisagée la possibilité que ce discours puisse être une sorte de stratagème afin de faire accepter son projet. Et, en effet, l'auteur prend systématiquement ses sources pour ce qu'elles disent et non pour des discours qui peuvent parfois reconstruire le passé (lorsque venant après-coup) ou travestir le présent. Cette sacralisation de la source, en quelque sorte, se double d'une forme de sacralisation de l'auteur (sans doute explicable par le fait que l'essentiel des documents provient du fonds Henri Storck): ainsi, par exemple, la production, notamment pendant l'Occupation, est pensée essentiellement en terme de contraintes pesant sur Storck (par exemple, p. 68), alors qu'on aurait pu aussi bien se demander plus simplement si dans ce contexte particulier (voire dans d'autres!) la notion-même d'auteur a encore un sens.

Pour autant, disons clairement que ces réserves sur la validité de l'hypothèse développée par Benvindo ne doivent pas dissuader les lecteurs intéressés par ce sujet et cette période de lire cet ouvrage dans lequel on apprend beaucoup et qui livre avec générosité un nombre prodigieux de sources. Mais, curieusement, on n'y trouvera pas la réponse à ce qui est pourtant le point de départ du livre: comment comprendre le retour de cette polémique, en 2006, en Belgique, alors qu'elle est passablement éventée? Cette histoire méticuleuse oublie finalement son ambition «mythologique» (au sens bar-

thésien) : révéler le sens du présent. Mais peut-être est-ce simplement parce que l'histoire politique contemporaine de la Belgique paraît répondre d'elle-même à cette question...

Laurent Le Forestier

Historiens et programmeurs

Cinéastes en campagne, Ronald Hubscher, Paris, Cerf-Corlet, 2011, 350 p.

RONALD HUBSCHER DANS SON INTRODUCTION présente son projet en le reliant à l'encyclopédie parue en 2005 et consacrée à La Ville au cinéma, son livre en constituerait donc le pendant rural, mais là où « quatre-vingt dix spécialistes reconnus » avaient été nécessaire pour le premier ouvrage, Ronald Hubscher se lance seul dans cette entreprise, peut-être parce que selon lui, les films où il est question des campagnes « représentent moins de 1 % de la production nationale des œuvres de fiction » depuis le début du cinéma. L'auteur dans un premier temps définit son sujet et il précise qu'il ne se limitera pas seulement aux films ayant rencontré du succès. Il déclare préférer substituer à paysan le terme de campagne (ce qui lui permet dans un de ses chapitres d'évoquer la question du paysage) car : « la campagne si elle est d'abord un espace de travail, est également un décor, un lieu investi épisodiquement par les citadins, ensuite durablement ».

Définition qui contribue à l'élaboration d'un corpus constitué de deux cent trente films « visionnés pour l'essentiel au Centre national de la cinématographie, à la Cinémathèque et au Ministère de l'agriculture. Ils n'ont malheureusement pas toujours répondu à notre choix initial, faute de copies, en particulier pour les films muets ou en raison de leur mauvais état. Cette étude a été complétée par l'analyse de scénarios, des découpages existants, des résumés comparés parus dans des annuaires ou des dictionnaires du cinéma, mais également des cri-

tiques formulées dans les revues spécialisées (*Cahiers du Cinéma*, *les Cahiers de la Cinémathèque*, et la revue *Positif*). Nous ne nous interdisons pas d'utiliser des moyens et des courts métrages, ni des œuvres adoptant une démarche de type documentaire, comme le fait parfois le « cinéma vérité », d'autant que la distinction entre films de fiction et documentaires est souvent artificielle dans la mesure où ces derniers reposent sur une mise en scène, une trame romanesque, aussi réduites soient-elles ». Déclaration qui situe le projet, en signale l'ampleur mais en suggère aussi les limites, car il n'y a pas de hiérarchisation entre les œuvres et les revues sollicitées sont les plus évidentes, sans que les organes ne soient au préalable distingués : les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* sont des mensuels, véhiculant un discours cinéphilique parisien, tandis que *les Cahiers de la Cinémathèque* est une revue scientifique, réalisée en province par des historiens afin de rendre compte de leurs recherches. Des revues comme *Image et Son* ou *Cinéma 55*, etc. auraient, il me semble, permis d'apporter un point de vue moins parisien – donc citadin – plus provincial, en lien avec les ciné-clubs, dans des actions comparables à celles portées par la cinémathèque du Ministère de l'Agriculture.

L'auteur déclare encore : « Analyser sur la longue durée le cinéma de la campagne, c'est montrer dans leur dynamique les pratiques et les relations qu'entretiennent avec elle les acteurs sociaux. Filmer la campagne dans tous ses états répond moins au souci de rendre compte de la vie réelle au nom du cinéma-vérité théorisé par Dziga Vertov et formalisé dans *l'Homme à la caméra*, que d'interpréter un imaginaire citadin peuplé de clichés et nourri d'utopie, que de transmettre de manière ouverte voire subliminale un message idéologique, ou de servir d'outil de combat. En faire la démonstration est la justification de cet ouvrage », et il ajoute en note : « Nous nous attacherons essentiellement à une analyse de contenu, en laissant aux spécialistes de l'esthétique du cinéma le soin d'analyser en détail la plastique de

ces films ». Le projet est ambitieux, trop sans doute, ce qui crée un certain nombre d'écueils. La construction du corpus, telle qu'évoquée précédemment, le choix très orienté et non interrogé des revues sollicitées, et le mode d'analyse des films. En effet, distinguer l'image du contenu conduit à envisager les films à partir de leurs scénarios, ou de leur seule dimension verbale, alors que plus d'un film par l'entremise d'un axe ou d'un mouvement de caméra crée de l'ambivalence, effet de distance destiné à questionner ce qui est énoncé par le personnage. De plus sans réelle étude de la réception des films, comment évaluer leur réalité idéologique, où et comment les films ont été diffusés ? Sachant par exemple que les films de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture ont principalement été montrés en région dans des séances accompagnées de débat, alors que les longs métrages de fiction commerciaux étaient plutôt diffusés en zone urbaine.

L'ouvrage est divisé en trois parties : « Une campagne au prisme de la ville » ; « Du retour à la terre au retour à la nature » ; « L'écran empathique ». Le style est clair et enlevé, la gestion du large corpus en fait tout son intérêt mais malheureusement c'est aussi ce qui en limite la portée, les assertions semblent non fondées et les analyses paraissent parfois trop générales, dès lors l'ouvrage intéressera moins les historiens que les curieux du cinéma à la campagne, il demeure cependant l'outil indispensable pour les programmeurs soucieux d'une telle thématique.

Valérie Vignaux

Dimitri Vezyroglou,
le Cinéma en France à la veille du parlant,
Paris, CNRS Editions, 2011, 382 p.

ISSU D'UNE THÈSE préparée sous la direction de Pascal Ory – qui préface l'ouvrage –, le livre de Dimitri Vezyroglou s'inscrit dans les perspectives de l'histoire

culturelle et constitue une contribution importante à l'histoire du cinéma français – ou du cinéma en France, la nuance est d'importance – des années vingt. Comme le souligne l'auteur dans son introduction, « l'histoire du cinéma muet en France reste souvent abordée sous l'angle monographique et mobilise peu d'entreprises à ambition synthétique, à l'exception, notable, des études sur le cinéma des premiers temps » (p. 13). De fait, c'est aux Etats-Unis que l'on trouve le seul ouvrage de synthèse sur les années vingt, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, de Richard Abel. Quant à la prééminence des études sur le cinéma des premiers temps, il faut sans doute y voir la conséquence d'un objet plus facile à circonscrire alors qu'à l'inverse les années vingt voit le territoire de l'historien devenir de plus en plus complexe. A la fin du muet, le cinéma a atteint un équilibre socio-culturel qui sera remis en cause par l'arrivée du parlant. Vezyroglou nous présente donc une synthèse et un bilan sur une forme d'expression parvenue à son apogée. Il s'intéresse à un objet souvent négligé et constate que la plupart des travaux sur l'histoire du cinéma français commencent en 1930 : « La césure technique de l'arrivée du parlant semble avoir établi une barrière infranchissable, comme si les choses sérieuses ne commençaient vraiment, dans l'histoire du cinéma, qu'avec le son. Il demeure donc nécessaire d'appliquer une approche historique globale à la période muette » (p. 14).

L'auteur analyse avec précision le contexte de production, de réalisation et de réception des œuvres cinématographiques, insistant longuement sur une contextualisation nécessaire par le recours aux sources les plus diverses, la presse sans doute, mais aussi les documents administratifs, les archives de production, les papiers des cinéastes. Il analyse les films en tant que produits culturels conditionnés par l'environnement social, économique, politique, et montre par là la source irremplaçable qu'ils constituent pour la compréhension de l'époque pendant laquelle ils ont été tournés.