HAL
open science

La migration des images : L'art du cinéma documentaire de propagande et son universalisation au XXème siècle (Histoire de l'art et cinéma documentaire)

Denis Vidal

To cite this version:

Denis Vidal. La migration des images : L'art du cinéma documentaire de propagande et son universalisation au XXème siècle (Histoire de l'art et cinéma documentaire). L'Homme - Revue française d'anthropologie, 2003, 2003/1. ird-01293928

HAL Id: ird-01293928

https://ird.hal.science/ird-01293928

Submitted on 7 Apr 2016

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.

LA MIGRATION INTERNATIONALE DES IMAGES
L'art du cinéma documentaire de propagande et son universalisation au XXème siècle

Les arts proches de la propagande présentent un paradoxe pour l'histoire de l'art. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la difficulté n'est pas liée au fait que les problématiques issues de cette discipline ne s'appliqueraient pas à ces derniers; le problème est plutôt qu'elles s'y appliquent trop bien. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne le cinéma documentaire auquel cet essai est plus spécifiquement consacré. Cela peut être, en effet, une quête fascinante de chercher les significations religieuses ou politiques implicites dans des fresques de Michel-Ange, de Ghirlandaio de Piero della Francesca, dans la 'tempête' de Giorgione ou la 'kermesse' de Rubens[1]. Mais il y a un mérite assurément moindre à

[C]*et essai est dédié à Jag Mohan qui s'était attribué le rôle d'historien officiel du cinéma documentaire indien et qui était intarissable à ce sujet. J'ai aussi beaucoup appris en ayant eu la chance de rencontrer Fali R. Bilimoria et N.S Thapa à Bombay, Mulk Raj Anand à Delhi ainsi que Jehangir Bhownagary à Paris. Tous quatre ont été acteurs et témoins des débuts du cinéma documentaire en Inde.Les premiers résultats de cette recherche ont été présentés, à la conférence sur Warburg à l'ENS, au séminaire de Nalini Delvoye à l'EPHE, à une conférence organisée par l'équipe 'identité et mondialisation' de l'IRD à Bondy et au séminaire général du Dpt d'anthropologie à Cambridge. Les réactions des personnes présentes à ces différentes occasions m'ont aidé à mieux préciser mes idées ainsi que la lecture qu'ont bien voulu faire de ce texte Carlo Severi, Alexis Tadié et Yves Goudineau.*

[1]voir: Alpers Svetlana, *La création de Rubens,* Paris, 1995; Ginzburg, Carlo *Enquête sur Pierro della Francesca,* Paris, Flammarion, 1981; Settis Salvatore*, L'invention d'un tableau,* La tempête de Giogone, Paris, Minuit, 1978;Warburg Aby,"L'art du portrait et la bourgeoisie florentine" et "les dernières volontés de Francesco Sassetti" , *Essais florentins,* Paris, Klincksieck, 1990. Carreri , Giovanni , *La torpeur*

dévoiler le contenu politique ou économique de films documentaires qui ont été ouvertement financés dans un but de propagande idéologique ou commercial. Et, pourtant, en dépit de ce qui précède, l'importance des arts associés à la propagande, au cours du siècle dernier, ne peut être comprise, si l'on cherche seulement à les interpréter par rapport au contexte social et culturel pour en déterminer le style, le contenu ou la finalité, qu'il s'agisse de la révolution soviétique ou chinoise, de la montée du fascisme, de la défense des empires coloniaux ou de celle de la démocratie. Leur histoire est faite, tout autant, d'emprunts et de ruptures de style, de contenus idéologiques ambigus ou contradictoires, de finalités mal définies et de relations de patronage équivoques: rien en somme qui corresponde véritablement à l'image traditionnelle que l'on se fait de la propagande. Mais c'est aussi la raison qui explique de manière paradoxale que les arts proches de la propagande transcendent largement en fin de compte, toute idéologie précise et tout milieu social bien défini, définissant une géographie culturelle aussi bien qu'une histoire et une sociologie tout-à-fait spécifiques que l'on ne peut véritablement réduire à aucune autre. C'est, en tout cas, ce que je voudrais argumenter dans ce bref essai, en montrant comment la tradition du cinéma documentaire de propagande s'est développée dans le monde à partir des années 20, tout en mettant plus specifiquement l'accent, dans la seconde moitié de cet article, sur la manière , particulièrment exemplaire à mes yeux, dont ce processus s'est déroulé dans le cas indien.

Histoire de l'art et propagande

Il ne faut pas prendre trop au sérieux Kenneth Clark, le célèbre historien de l'art britannique, quand il faisait remarquer que ni ses compétences personnelles ni son activité directeur de la *National Gallery* ne le prédisposaient particulièrement à prendre en charge la section du Ministère de l'Information (MoI) chargée d'organiser la propagande cinématographique de la Grande-Bretagne pendant la seconde guerre mondiale[2]. Comme il l'explique avec une certaine ironie, non

---

des Ancêtres ; Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine, Paris , Editions de l'EHESS, 2013.

[2] sur l'histoire du *Ministry of Information*, et plus particulièrment sur la propagande cinématographique en Angleterre pendant la période de la seconde guerre mondiale, voir en particulier: Chapman, James, *The British at war, Cinema, State and Propaganda, 1939-1945,* London, Tauris Publishers, 1998

seulement il ne connaissait rien au cinéma mais il ne lisait pratiquement jamais les journaux. La seule raison pour laquelle on devait l'avoir choisi à ce poste devait être liée à une confusion sémantique: le même terme de *'picture'* n'était-il pas indifféremment employé pour désigner un film ou un tableau![3]

Il n'est pas surprenant que Kenneth Clark ait pu manifester une certaine ambivalence vis-à-vis du rôle qu'il accepta quand même de jouer au Ministère de l'information[4]. Un tel sentiment fut en fait partagé par la majorité des intellectuels qui participèrent à l'action de cette institution, comme en témoignent, parfois avec génie, des auteurs comme Evelyn Waugh, Graham Green, ou bien entendu, George Orwell[5]. Mais il n'y a pas de doute que son opinion à ce sujet ait divergé sensiblement de celle d'Aby Warburg, en dépit du fait qu'il ait toujours reconnu sa dette intellectuelle envers ce dernier (il se plaisait même à souligner que l'une des conférences d'Aby Warburg à laquelle il avait assisté, sans y comprendre grand-chose, d'ailleurs, à cause de sa mauvaise connaissance de l'Allemand, avait néanmoins changé d'une manière définitive son approche de l'histoire de l'art).

Aby Warburg, pour sa part, était totalement convaincu, en effet de l'applicabilité des enseignements de l'histoire de l'art à la propagande. Il avait même édité en 1914 et au début de 1915 quelques numéros d'un magazine illustré (*Rivista*) dont le but explicite de renforcer l'alliance entre son pays et l'Italie[6]. Et il se plaisait à inventer des slogans ou des images allégoriques qu'il essayait ensuite de placer auprès des éditeurs de journaux allemands pour qu'ils les utilisent dans leur propagande contre l'Angleterre ou les États-Unis. Son plus grand regret, durant la première guerre mondiale, était de pas avoir disposé d'occasions plus décisives de mettre ses compétences d'historien de l'art au service de l'Allemagne.

Warburg était particulièrement fier d'un slogan de son invention *'Britannia rules the slaves'*. Il y a là une certaine ironie quand l'on sait que la bibliothèque qu'il avait créée - et à laquelle il tenait par dessus tout - n'avait pu être sauvée des nazis

---

[3] Clark Kenneth, *The other half, A self-portrait,* London, John Murray, 1977, p.10.

[4] Il fût, en effet, l'auteur, du premier rapport officiel sur la politique à suivre par la Grande-Bretagne pendant la seconde guerre mondiale dans le cadre de la propagande cinématographique; voir: Pearson, Nicholas, *The State and the visual arts,* Milton Keynes, Open University, 1982, p.50.

[5] Evelyn Waugh,*Put out more flags ,* London, Penguin, 1942; Graham Green, *The Ministry of Fear, an entertainment*, Harmondsworth, Penguin, 1978 (première édition, 1943); Georges Orwell,.....

[6] Chernow Ron, *The Warburgs,* London, Chatto and Windus, 1993, p.176

dans les années trente que grâce à son transfert à bord de deux péniches qui traversèrent la mer du Nord pour accoster à Londres [7]. Mais il ne faudrait pas croire pour autant qu'Aby Warburg ait été le seul historien de l'art à s'impliquer d'aussi prés dans la propagande de son pays. Le ton employé à la même époque par Emile Mâle, le célèbre historien de l'art français, en apporte peut-être la meilleure démonstration : "mais il ne s'agira ni d'admiration ni de dénigrement: nous voudrions simplement rassembler des faits qui prouvent que dans le domaine de l'art, l'Allemagne n'a rien inventé.... L'Allemagne avait la prétention d'être le grand peuple créateur, il faut lui montrer qu'elle se trompe. Chacun de ceux qui ont étudié un aspect de sa civilisation devrait s'y employer, en attendant que la défaite la remette à son rang qui ne sera pas le premier". [8]

Pendant l'entre deux-guerres, ce fut également à un historien de l'art (Hans Curlis) que revint un rôle prépondérant dans l'utilisation du cinéma documentaire à des fins de propagande nationaliste en Allemagne, sous couvert de films consacrés à différents thèmes artistiques et culturels. Et si l'on reconnaît aujourd'hui encore une réelle valeur à l'oeuvre de Joseph Strzygowski, qui fut le premier historien de l'art à donner toute son importance à l'art des steppes, ce n'en est pas moins avec une certaine gêne, étant donné son implication avec l'idéologie nationaliste puis avec le nazisme[9]. Ce dernier fut d'ailleurs, pour la même raison une des cibles d'un autre grand historien de l'art français, Pierre Francastel, quand ce dernier rédigea à son tour, en 1940 un livre au ton au moins aussi violent que celui qu'avait publié Émile Mâle lors de la guerre précédente et dont le titre suffit amplement à indiquer la teneur: "L'Histoire de l'art, instrument de la propagande Germanique"[10]

Peut-être, cependant, sur le plan méthodologique, l'intervention la plus paradoxale, mais aussi la plus révélatrice des liens entre l'histoire de l'art et la

---

[7] *ibid.,* p.406

[8] Mâle Émile, *L'art allemand et l'art fançais du Moyen-Âge, Paris, Armand Colin, 1922.*

[9] il fut peut-être le premier historien de l'art important à dénoncer systématiquement l'ethnocentrisme qui continue d'ailleurs plus ou moins de régner dans cette discipline et à ouvrir ainsi de nouveaux domaines à l'histoire de l'art; voir Udo Kultermann, *The history of art history,* New-York, Abaris Books, 1993, pp. 164-165, voir aussi le jugement assez favorable de Gombrich, pourtant peu suspect de sympathie envers le nazisme, sur l'oeuvre (sinon sur la personnalité) de Strzygowski, Gombrich, Ernest, *Ce que l'image nous dit, Entretiens sur l'art et la science,* Paris, Adam Biro,1991, p.26.

[10] Francastel, Pierre*L'Histoire de l'art, instrument de la propagande Germanique"* Paris, Librairie de Médicis, 1945

propagande, est celle d'Ernest Gombrich. Il faut dire aussi que ce dernier avait ses propres raisons pour s'intéresser à la question. Il n'avait pas dû seulement s'exiler d'Autriche sous la menace du nazisme dans les années 30, comme la majorité des historiens de l'art allemands ou autrichiens les plus novateurs de cette période[11]. Une fois arrivé à Londres, il avait passé toute la durée de la guerre à déchiffrer et analyser la propagande hitlérienne pour le compte du même Ministère où travaillait Kenneth Clark[12].

On sait que Gombrich a systématiquement dénoncé toutes les tentatives qui ont pu être faites pour définir une période historique donnée dans des termes que l'on puisse assimiler de près ou de loin à l'*esprit du temps*. La cible privilégiée de Gombrich est ce qu'il définit comme la conception romantique allemande de l'histoire de l'art, incarnée d'ailleurs plutôt à ses yeux par l'oeuvre de Hegel que par celle de Winckelmann[13]. Mais il est prompt à en retrouver les traces jusqu'à la période contemporaine dans des oeuvres aussi variées que celles de Burckhardt, de Huizinga ou de Panofsky[14].

Si Gombrich critique de la sorte avec une telle vigueur toute tendance à identifier le style d'une époque avec ce qu'elle représente plus généralement, partageant de la sorte avec Karl Popper, son ami de toujours, une méfiance profonde vis-à-vis de toute croyance en une conception globalisante de la culture, ce n'est pas simplement parce qu'il y voit une démarche erronée sur le plan épistémologique; c'est d'avantage encore à cause des dérives idéologiques auxquelles une telle conception peut donner lieu.

On ne saurait douter, en effet, qu'une conception globalisante de la culture ait joué un rôle clé dans la propagande des régimes totalitaires. Et nul n'est prêt à oublier les sinistres connotations qui ont pu être associées au cours du siècle dernier à la mise en place d'un art expressément 'socialiste' ou encore

---

[11]On assista ainsi en Angleterre, pendant les années 30, à l'immigration d'un nombre considérable d'historiens de l'art (40 au minimum) en provenance des pays sous influence germanique, Hately-Broad, Barbara: *Refugees art historians*, M.A. Dissertation, Oxford Brookes Univ., 1996.

[12] Gombrich, Ernest *Ideals and Idols,* Oxford, Phaidon Press, 1979, p.93.

[13] pour comprendre plus précisément ce que Gombrich entend par une conception hégèlienne de l'histoire de l'art, voir Gombrich, Ernest, "The Father of Art history" *Tributes, Interpreters of our cultural tradition*, Oxford, Phaidon, 1984, pp 51-71

[14] "In Search of Cultural History", Gombrich, Ernest 1979, *op. cit.* pp.24-60

authentiquement 'national'. Mais il n'en demeure pas moins que la réalité soit plus complexe que Gombrich semble le considérer.

Si les idéologues des régimes totalitaires croyaient véritablement, en effet, que tout art et toute culture fasse spontanément écho à ce qui caractérise une époque, pourquoi consacreraient autant d'énergie à la propagande et à la censure? Et pourquoi, seraient-ils si fréquemment insatisfaits, non seulement par les formes d'art qu'ils rejettent mais aussi par celles qu'ils ont eux-mêmes choisi le plus souvent de patronner? Paradoxalement ainsi, l'accent qui est mis sur la propagande ne témoigne pas seulement d'une conception totalisante de l'art et de la culture; le fait même d'y avoir recours est aussi bien la preuve d'un manque radical de confiance dans toute conception purement 'hégélienne' de l'histoire.

Ainsi pour en revenir au cinéma documentaire, il pourrait sembler que la conception qu'Eisenstein se faisait de son art confirme les analyses de Gombrich quand il insiste, par exemple - dans une lettre ouverte aux journaux - sur l'impossibilité radicale de produire un film comme le *Cuirassé Potemkin* ailleurs qu'en Union soviétique et autrement que sous un régime soviétique[15]. Mais il n'en demeure pas moins, également, que les circonstances qui ont donné lieu à une telle lettre donnent aux propos d'Eisenstein une signification plus complexe. Ce dernier entendait, en effet, dénoncer, par ce biais, l'appel fait par Goebbels aux cinéastes allemands de s'inspirer directement de ses films pour produire un "Cuirassé Potemkin national-socialiste"[16]

Une telle anecdote illustre clairement, me semble-t-il, les deux versants de l'analyse que l'on doit mener si l'on veut comprendre, non seulement l'importance centrale prise par la propagande dans la première moitié du XXème siècle mais aussi l'évolution de l'histoire de l'art à la même époque; et expliquer ainsi, du même coup, la raison pour laquelle les deux domaines ont eu alors tendance à se rapprocher[17]. Si l'on se permet en effet, de détourner quelque peu la terminologie

---

[15] " It is only the genuine socialist system of the Soviet Union that is capable to giving birth to the grandiose realistic art of the future and the present" Bergan, Ronald; *Eisenstein, a Life in Conflict*, London, Little, Brown and Company, 1997, p.260

[16] *idem*

[17] On en a encore une démonstration a posteriori dans l'oeuvre d'Edgar Wind qui est l'un des historiens de l'art dont l'oeuvre a été la plus étroitement associée à celle de Warburg. La lecture de son ouvrage *Art and Anarchy* qui fait un peu figure de manifeste dans son oeuvre, permet de saisir en particulier à quel point certaines façons de s'approprier l'héritage intellectuel de Warbug peuvent contribuer à

de Gombrich, on pourrait qualifier le paradigme sous-jacent qui est en jeu dans un tel rapprochement de post-hégélien ou post-romantique. Car ce qui caractérise aussi bien l'histoire de l'art que de nombreuses autres manifestations intellectuelles, culturelles ou idéologiques de l'époque, ce n'est pas seulement la filiation avec une conception totalisante de l'histoire de l'art et de la culture; c'est tout autant la prise de conscience du décalage existant entre une telle conception et la réalité ; et aussi pour certains, la volonté cynique d'y pallier par tous les moyens dont ils peuvent disposer. C'est là précisément que la propagande et les arts qui en sont proches entrent en jeu.

Ainsi, dans un premier temps, prenant comme exemple les débuts du cinéma documentaire en Grande-Bretagne, je montrerai les difficultés spécifiques que l'on rencontre en essayant de mettre en correspondance la tradition cinématographique que représente le mouvement documentaire anglais avec le contexte qui a été à son origine. Puis, déplaçant alors l'analyse vers le sous-continent indien, je montrerai dans un second temps pourquoi il n'est pas possible, en fait, de rendre compte de ces premières décades du cinéma documentaire sans élargir le champ de l'analyse et analyser le devenir de cette tradition à l'échelle du monde entier.

Harengs saurs et Christmas Pudding

Les débuts de la tradition documentaire en Grande-Bretagne ont de quoi faire rêver tout historien matérialiste de la culture[18]. Il est rare, en effet, de trouver une situation où l'on dispose de tous les éléments d'information qui permettent d'établir un lien causal sans ambiguïté entre l'émergence d'un nouveau médium artistique et une série de décisions politiques qui sont elles-mêmes l'expression

---

estomper les distinctions existantes sur un plan conceptuel entre l'art et la propagande. Non seulement Wind y insiste sur le caractère souvent fructueux de l'intervention des commanditaires dans le cours même du processus artistique Mais il insiste aussi sur la nécessité de reconnaître le fait que l'art le meilleur peut avoir un contenu didactique important et il demande d'en tirer toutes les conséquences sur le plan méthodologique aussi bien que dans une perspective plus pragmatique; voir Wind Edgar, *Art and Anarchy,* London, Faber &Faber, 1963

[18] sur les origines de cette tradition, voir en particulier, Aitken, Ian, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary film Movement,* London, Routledge, 1990, Chap.4.

d'intérêts économiques bien définis. Qui plus est, il n'y a aucune difficulté dans ce cas à observer la conversion de différentes variétés de capital entre elles (économiques, politiques, culturels, familiaux, etc..) et à proposer, par conséquent, une analyse à la manière de Bourdieu.

Après la première guerre mondiale, et malgré la victoire des alliés, le parti conservateur était particulièrement inquiet de la perte d'influence de la Grande-Bretagne dans le monde qui était liée non seulement aux difficultés politiques toujours plus grandes que celle-ci rencontrait dans l'Empire mais aussi au déclin économique qui en résultait.

Aussi, l'une des premières ambitions de ce parti était de contrecarrer une telle tendance en cherchant à intensifier par tous les moyens les échanges économiques existant entre les différentes régions de l'Empire. Plus précisément, la proposition adoptée lors de la Conférence Économique Impériale de 1923 était de transformer progressivement ce dernier en une sorte de 'marché commun' où toutes les barrières douanières seraient abolies tandis que des mesures protectionnistes sévères seraient dressées à ses frontières.Quand Stanley Baldwin parvint au pouvoir en 1924 à la tête d'une coalition politique dominée par les Conservateurs, celui-ci fût obligé cependant de respecter l'engagement qu'il avait pris au préalable avec ses alliés politiques et de renoncer à toute mesure protectionniste. Aussi, pour satisfaire malgré tout leur électorat, les conservateurs durent trouver d'autres moyens de manifester leur volonté de renforcer la cohésion de l'Empire. C'est ainsi qu'il en vinrent à créer une nouvelle institution gouvernementale (l'Empire Marketing Board) disposant de fonds extrêmement importants et dont la visée exclusive était de promouvoir un tel objectif en utilisant plus particulièrement les techniques relativement récentes alors du marketing et de la publicité[19].

Il faut dire aussi que la passion développée par Rudyard Kipling à la même époque pour le cinéma, joua également un rôle important dans les événements que je voudrais décrire ici. Non seulement celui-ci était considéré alors comme l'un des plus fameux écrivains de l'époque et comme un des idéologues les plus virulents dans la défense de la vocation impériale de la Grande-Bretagne; mais c'était aussi un cousin de Stanley Baldwin. Disposant ainsi - pour suivre encore la terminologie de Bourdieu - d'une impressionnante variété de capitaux politiques, littéraires ou familial, on ne s'étonnera pas que ce dernier obtint sans difficulté le support de l'Empire Marketing Board quand il suggéra de donner une place

---

[19] sur le contexte politique de la création de l'EMB par l'un de ses principaux acteurs, voir en particulier, Amery L *My political life*, vol.2, London, Hutchinson, 1953, ch.4

véritable au cinéma dans la stratégie de cette institution[20]. Il fut ainsi demandé à Kipling de rédiger le scénario d'un film de propagande en faveur du renforcement des liens commerciaux dans l'Empire. Et pour s'assurer de sa collaboration, il fut également entendu que la mise en scène en serait assurée par son ami Walter Creighton, qui ne connaissait strictement rien au cinéma mais avec qui il avait été récemment associé pour organiser l'exposition impériale de 1924 à Wembley.

Ce fut exactement une semaine après que Walter Creighton fut nommé responsable du cinéma à l'Empire Marketing Board que John Grierson, le fondateur du mouvement documentaire anglais (plus connu sous le nom de British Documentary Film Movement[21]) revint des États-Unis - et de Chicago, en particulier - où il avait été grâce à une bourse de la fondation Rockfeller. Grierson appartenait, en effet, à la première génération d'étudiants qui s'étaient intéressés aux phénomènes de communication de masse. Après avoir étudié le rôle des journaux populaires aux États-Unis, il s'était passionné pour les possibilité nouvelles apportées par le cinéma dans le domaine de la propagande. Il s'arrangea aussi, dés son retour en Angleterre, pour être introduit auprès de Stephen Tallents, le directeur de l'Empire Marketing Board. Et il sut le convaincre sans difficulté qu'il était l'homme idéal dont ce dernier avait besoin pour prendre en charge la propagande cinématographique de son institution. Mais Tallents s'était déjà engagé auprès de l'ami de Kipling et il ne pensait pas être en mesure d'obtenir aisément l'autorisation administrative dont il avait besoin pour financer deux films en même temps.

Stephen Tallents et Grierson ne manquaient cependant pas d'ingéniosité. Or, il avaient découvert que le secrétaire gouvernemental, responsable du financement de tels projets, était aussi l'auteur d'un petit chef d'oeuvre littéraire intitulé: *Le harang-saur et son impact sur l'histoire de l'Angleterre*. Le problème pût donc être rapidement réglé; et c'est pourquoi le scénario de *Drifter* , un des plus célèbres

---

[20] L'ensemble de cet épisode est bien décrit dans Swann, Paul *The British Documentary Film Movement, 1926-1946,* Cambridge, Cambridge university Press, 1989, chap.2. p.21-48

[21] Bien qu'il soit généralement moins bien connu en France, le *British Documentary Film Movement* occupe une place importante dans l'histoire du cinéma qui peut se comparer à celle du néo-réalisme en Italie ou encore à celle de la Nouvelle Vague ou du Cinéma Vérité en France. En dehors de leur intérêt historique et sociologique, un petit nombre de ces documentaires sont d'un réel intérêt cinématographique. Tel est le cas, en particulier, de *Night Mail,* de Basil Wright et Harry Watt, dont certaines séquences sont de purs chefs-d'oeuvre.

films de toute l'histoire du cinéma documentaire, est entièrement axé sur la pêche aux harengs.

il faut dire que John Grierson bénéficia également d'une seconde chance. Il n'y a pas de doute, en effet, que le film de Kipling et de son ami ait été un véritable navet. Le film était intitulé: *Une seule famille*; il montrait pour l'essentiel comment étaient récoltés divers produits agricoles dans l'Empire. Mais surtout le film culminait dans une scène solennelle où tous les produits qui avaient été précédemment montrés étaient cérémonieusement apportés à Buckingham Palace afin de préparer..... un Christmas Pudding pour le roi-empereur. De plus, chaque colonie et chaque dominion de l'Empire était incarné et personnalisé dans ce film par une femme de la haute société. Je n'ai pas vu le film moi-même; mais il n'est pas entièrement surprenant d'apprendre qu'il fût descendu par la critique et que ce fut un véritable échec; d'autant plus qu'il avait coûté fort cher[22].

En revanche, le film de Grierson obtint un vrai succès. Tel fut particulièrement le cas quand il fût présenté pour la première fois à Londres, lors d'une séance de ciné-club ou assistait toute l'*intelligentsia* de l'époque (en particulier, les membres du cercle de Bloomsbury comme Virginia Woolf ou Keynes). Il est vrai aussi que tout ce beau monde ne s'était pas seulement déplacé pour voir un film consacré à la pêche aux harengs. Grierson avait eu, en effet, la bonne idée de présenter son propre documentaire en première partie d'un programme où *Le cuirassé Potemkine*- interdit jusque là par la censure mais dont la réputation était déjà considérable - était présenté pour la première fois au public anglais en présence de l'auteur[23]. Cela valut d'ailleurs à Grierson d'être considéré à son tour comme une sorte d'Eisenstein anglais. Il est vrai que ce dernier s'en était ouvertement inspiré. Il connaissait d'autant mieux ce film, en effet, qu'il en avait lui-même traduit les sous-titres pour sa présentation aux États-Unis.

Il semble également - quoique on ne saurait être trop prudent sur ce point, - que le film de Grierson ait rencontré un certain succès d'audience quand il fût montré à un public plus large que celui de la seule *intelligentsia*[24]. Ce qui ne fait pas de doute, en tout cas, est que Tallents ait considéré l'expérience réussie. Et cela le convainquit - ainsi que quelques autres fonctionnaires haut-placés - que le cinéma documentaire pouvait effectivement devenir un instrument précieux de propagande gouvernementale.

---

[22] Swann, Paul, 1989, *op.cit.*, p.35

[23] voir en particulier le récit de cette séance dans Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946,* Cambridge, Cambridge university Press, 1989, p.34

[24]Winston, Brian *Claiming the real*, London, BFI, 1995, pp.

Grierson ne fut pas cependant le seul cinéaste, loin s'en faut, à s'inspirer ainsi directement d'un autre cinéaste dont l'oeuvre se situait dans un contexte idéologique complètement opposé du sien. Comme on l'a vu précédemment, Goebbels avait exigé la même chose des cinéastes allemands. Et quand Frank Capra fut chargé à son tour de la propagande cinématographique pour le compte de l'armée américaine, ce furent, en ce qui le concerne, les films de Leni Riefensthal qui lui furent montrés en privé pour qu'il s'en inspire, alors que ces derniers étaient officiellement censurés aux États-Unis. Ainsi ce à quoi l'on assiste par le biais de ces influences croisées est à l'émergence d'un nouveau style international qui ne saurait être identifié exclusivement aux intérêts spécifiques d'un pays, d'une idéologie ou d'un régime politique bien déterminé.

Ce qu'il y a également de fascinant dans l'épisode précédent est qu'il correspond très exactement à la confrontation entre deux des plus grandes traditions de représentation du début du XXème siècle: la première d'entre elles, que personnalise parfaitement le personnage de Kipling, correspond à l'idéologie et à l'esthétique qui dominèrent largement la seconde moitié du XIXème siècle; et la seconde - qui incarnera durablement l'idée de modernisme - va s'imposer pratiquement jusqu'à nos jours. Cela ne veut pas dire, cependant, qu'un tel épisode ait été complètement unique en son genre. Mais il n'en est pas moins étonnant de constater qu'un film inspiré par Kipling et qui commémorait ouvertement la grandeur de l'Empire britannique ait pu être finalement rejeté par des politiciens conservateurs et des fonctionnaires gouvernementaux alors que ceux-ci n'étaient pas seulement des défenseurs farouches de l'empire britannique mais aussi des hommes qui jouèrent un rôle clé dans la lutte idéologique en Grande-Bretagne contre le socialisme (Stephen Tallents ou Leo Amery, en particulier). Et pourtant, ce seront les mêmes personnes qui seront ainsi prêtes à promouvoir un créateur ouvertement inspiré par des films à la gloire de la révolution bolchevique. La question est alors de comprendre comment on peut interpréter dés lors le contenu et la fonction véritable des oeuvres qui résultaient d'une telle association?

Il n'y a pas de doute, en effet, que Grierson ait été considéré comme un metteur en scène progressiste à son époque. Cela était d'ailleurs vrai également de l'ensemble des cinéastes qui constituaient l'école documentariste anglaise même si - comme on peut s'y attendre - tout le monde n'était pas d'accord sur le degré de radicalisme qu'on devait leur prêter. Il ne s'agissait pas seulement là d'un jugement complaisant porté sur eux-mêmes par les cinéastes ou les intellectuels associés au Mouvement; c'était aussi l'opinion des commanditaires de leurs films qui faisaient montre parfois de leur inquiétude devant ce radicalisme supposé. Grierson n'a d'ailleurs pas seulement été suspecté d'être trop à gauche; il s'en est fallu de peu

qu'il soit également accusé d'être un espion au service de l'Union soviétique pendant la guerre froide.[25]

La réputation de Grierson et de ses collègues n'était pas due au seul fait qu'ils reconnaissaient ouvertement leur admiration pour le cinéma soviétique; il se flattaient également d'être les premiers cinéastes à montrer réellement les conditions de vie des travailleurs et à leur donner aussi la possibilité de s'exprimer plus ou moins directement à l'écran. Ce qui correspondait moins bien évidemment avec une telle réputation de progressisme était le fait tout aussi indiscutable que leurs films furent - comme on l'a vu - essentiellement financés par des politiciens conservateurs, soucieux de défendre des formes d'impérialisme surannées ou encore par des entreprises multinationales, tout aussi désireuses d'en promouvoir des variantes plus contemporaines. Aussi la question est-elle de savoir comment expliquer ce paradoxe qui semble contredire aussi bien la logique de la propagande que celle du patronage et dont Grierson lui-même s'était étonné.

Il est d'ailleurs frappant de constater, qu'à l'exception de quelques marxistes radicaux, personne ne semble s'être véritablement soucié de cette question jusqu'aux années 80. On dispose ainsi, encore en 1988, du témoignage d'une spécialiste canadienne des *media* décrivant dans l'introduction du livre qu'elle avait consacrée à Grierson sa stupéfaction et son horreur lorsqu'elle découvrit que ce dernier n'était peut-être pas, après tout, le progressiste qu'elle avait toujours imaginé qu'il était [26]. Du même coup, celle-ci n'eut d'ailleurs de cesse de démontrer dans son livre que Grierson n'était en réalité qu'un valet de l'impérialisme et un propagandiste déguisé.

Il y a eu cependant depuis lors des tentatives à la fois plus subtiles et plus nuancées - comme celle de Brian Winston, en particulier[27] - pour démontrer que les documentaires anglo-saxons de cette période n'étaient pas tant caractérisés, en fait, par une intention propagandiste que par un art consommé d'éviter toute question politique de fond. Et c'aurait été précisément ce talent que les commanditaires de ces films auraient apprécié par dessus tout. Il n'y a pas de doute, en effet, qu'une telle interprétation puisse sembler vraisemblable quand on voit la plupart de ces films aujourd'hui. On peut se demander cependant si elle ne souffre pas cependant d'un certain anachronisme comme la précédente.

A bien y réfléchir, en effet, il n'est pas complètement surprenant que des documentaires habituellement consacrés à des sujets aussi fascinants que le

---

[25] Nelson, Joyce, *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson legend*, Toronto, between the lines, 1988, ch. 9, pp 153-163

[26] Nelson, Joyce, *idem*

[27] Winston, Brian *Claiming the real*, London, BFI, 1995, ch.12

chauffage au gaz ou le fonctionnement des postes, ne brillent pas toujours par un contenu politique manifeste quand on les regarde aujourd'hui. Ce qui est plus surprenant, en revanche est le fait que leurs auteurs mais aussi leurs commanditaires et leurs critiques - et parfois même, peut-être, leur public - aient pu y déceler aussi fréquemment, non seulement de réelles intentions sociales, mais aussi un progressisme politique sous-jacent .

De la même façon, il n' y a pas beaucoup de sens non plus à postuler l'existence d'une logique propagandiste sous-jacente à de tels films. Non seulement, une telle intention n'était pas déguisée; mais - comme on vient de le dire - la connaissance de ce fait semble avoir empêché peu de gens à l'époque de juger qu'il s'agissait malgré cela de films authentiquement progressistes. Il peut y avoir des exceptions, bien sûr; mais dans l'ensemble, on doit prendre acte du fait qu'un grand nombre de ces films documentaires - qui servaient pourtant de manière explicite à des buts de propagande ou de publicité - n'exprimaient pas de manière aussi claire que l'on pourrait s'y attendre, l'idéologie ou même les intérêts supposés de leurs commanditaires. Il leur arrivait parfois même de les contredire ouvertement[28]. Là encore, il ne s'agissait pas d'une situation exceptionnelle. Aussi n'y a-t-il pas de doutes que de tels faits contredisent l'image traditionnelle qui est celle de la propagande et de la publicité; c'est d'ailleurs là tout leur intérêt.

Une carrière variée

Déplaçons-nous maintenant dans une autre région du monde pour examiner les débuts du cinéma documentaire dans l'Inde indépendante, deux à trois décennies plus tard. Mais avant de le faire, je voudrais donner quelques indications rapides sur les antécédents de cette tradition cinématographique alors que le sous-continent indien était encore inclus dans l'Empire britannique. Il est commode,

---

[28] Il y a ainsi l'exemple spectaculaire de Joris Ivens, employé par le Gouvernement Hollandais en 1945, pour tourner un documentaire qui montrerait sous un jour glorieux la libération de l'Indonésie par une flotte alliée. Mais après que les évènements aient pris une tournure inattendue, avec la proclamation de l'indépendance par Sukarno, Ivens fit un film (*Indonesia Calling)* dont le ton était complètement différent de celui qu'on attendait de lui et qui scandalisa totalement ses commanditaires qui le censurèrent. Le même film fut utilisé, en revanche, comme un outil de propagande par les forces indonésiennes qui combattaient les anglais et les hollandais; voir Barnouw, E; *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*: New-York, Oxford University Press, 1974, pp.170-171.

dans cette perspective, de distinguer schématiquement trois périodes avant l'Indépendance du pays.

La première de ces périodes est celle que l'on peut faire débuter avec l'arrivée à Bombay en 1896 de Maurice Sestier, un collaborateur de Louis Lumière, une année, à peine, après que la première séance publique de cinéma ait pris place dans un café des Grands Boulevards. Pendant les trente années qui suivent, un grand nombre de cinéastes indiens tourneront des films extrêmement courts puisqu'ils duraient généralement quelques minutes seulement, sur divers aspects de la réalité du pays. Mais en dépit de cela, les cinéastes indiens qui jouèrent un rôle clé dans le développement et l'institutionnalisation d'une véritable tradition documentaire en Inde au cours des années 30 et 40 semblent avoir été ceux qui étaient fraîchement retournés de l'étranger et qui jouèrent de ce fait un rôle assez semblable à celui joué par Grierson en Angleterre, quand il était revenu des États-Unis. Il est aussi remarquable de constater dans ce cas que l'expérience combinée de cette poignée d'individus avait été acquise pratiquement dans tous les lieux importants où le cinéma se développait alors dans le monde.

C'est ainsi, par exemple que D.G. Tendulkar, qui allait devenir le biographe officiel de Gandhi commença sa carrière comme un auteur de films documentaires, formé en Union soviétique auprès d'Einsenstsein. K.S. Hirelekar, fondateur de la *Motion Picture Society of India*, avait été formé, quant à lui à l'UFA en Allemagne et qui était alors un des principaux centres de films documentaires dans le monde, avec la tradition des *kulturfilms*. Ezra Mir avait été formé à Hollywood et apportait de ce fait sa connaissance de la tradition américaine de documentaires *(March of the Time*). Mais il y a surtout une personne que je dois mentionner ici: P.V. Pathy n'a pas été seulement, en effet, un des cinéastes les plus importants de cette première période du cinéma documentaire en Inde. Il avait aussi soutenu à la Sorbonne une thèse de doctorat d'Etat sur "Le théâtre contemporain en Andra Pradesh" sous la direction de Sylvain Lévi avant de se passionner pour le cinéma et de suivre un formation de cameraman à Vaugirard [29].

Mais en dépit de tentatives variées pendant les années 30, le développement d'une véritable tradition de cinéma documentaire dans le sous-continent indien n'en a pas moins été lié essentiellement aux besoins de propagande des Britanniques dans la région pendant la seconde guerre mondiale. C'est aussi dans ce cadre que des cinéastes formés par Grierson (Alex Shaw et James Beveridge, en particulier) aidèrent à mettre sur pied une base institutionnelle susceptible de permettre la production régulière de films documentaires avec l'assistance de producteurs et de

---

[29] Jag Mohan; *Dr P.V. Pathy*, Poona, National Film Archive of India, 1972

cinéastes indiens. L'institution qui avait été ainsi établie par le gouvernement impérial *(l'Information Film of India*) fut cependant dissoute par Nehru, juste après la seconde guerre mondiale et quelques mois seulement avant l'Indépendance. Il voyait en effet, essentiellement dans celle-ci un instrument de propagande au service des anglais. Mais cette institution n'en fut pas moins remise sur pied, à peine un an plus tard, sur la recommandation de Valabhai Patel, le premier Ministre de l'Intérieur de l'Inde indépendante, et qui était alors l'homme d'État le plus puissant du pays après Nehru. La raison de ce revirement administratif avait été la découverte tardive faite par le gouvernement indien qu'en l'absence d'une telle institution, la couverture cinématographique des cérémonies de l'Indépendance était entièrement laissée à l'initiative de compagnies étrangères.

Une conséquence curieuse d'une telle situation fut - pendant les mois qui suivirent immédiatement l'Indépendance - le succès inattendu d'un film documentaire qui avait été commandé par un important industriel indien (Scindia) pour mettre en valeur ses chantiers navals et qui avait été tourné par P.V. Pathy, l'ancien élève de Sylvain Lévy en collaboration avec un autre cinéaste qui s'appelait Paul Zils. Le film s'intitulait " *India'struggle for national shipping* " et son succès était dû au fait qu'il incorporait une importante compilation d'images d'actualité sur le Mouvement Nationaliste et sur ses leaders, des années 20 jusqu'à l'Indépendance.

il est paradoxal que cela fut ainsi un cinéaste allemand qui devint pendant une décennie au moins, un des plus connus sinon le plus connu des auteurs de films documentaire dans l'Inde indépendante. Paul Zils avait alors l'habitude de s'introduire comme un réfugié allemand qui avait fui le nazisme pendant les années 30 à cause de la tournure politique prise par les événements dans son pays. Il était passé par Hollywood puis avait fait quelques films dans différents pays d'Asie avant de se trouver en Indonésie au cours des années 40. Il y aurait été ainsi interné quand la Hollande avait été envahie par l'Allemagne Mais il semblerait que le bateau dans lequel il avait été évacué lorsque la menace japonaise s'était précisée en Indonésie ait été coulé par un sous-marin; Zils avait été alors rescapé par un navire de la flotte indienne et il s'était retrouvé interné à nouveau, mais en Inde, cette fois, pendant tout le cours de la seconde guerre mondiale, comme l'avaient été de nombreux autres allemands qui avaient été arrêtés dans un des territoires contrôlés par la Grande-Bretagne, au début de la seconde guerre mondiale.

En 1946, cependant, Zils recommença de travailler comme cinéaste en Inde, d'abord pour les Anglais dans le cadre de l'*Information Film of India* pendant les quelques mois qui précédèrent sa dissolution, puis durant une douzaine d'années dans le cadre de l'Inde indépendante. Il fit ainsi de nombreux films à titre d'indépendant; ses commandes émanaient aussi bien du nouveau gouvernement indien que de services de coopération étrangers, d'institutions internationales

comme l'Unesco ou encore d'entreprises multinationales comme la Shell. Pendant toute cette période, Zils fut considéré comme l'une des personnalités les plus importantes du monde du cinéma documentaire à Bombay. Il fut aussi pendant quelques années l'éditeur en chef du seul magazine indien (*Indian Documentary*) entièrement consacré à ce domaine et il obtint plusieurs prix pour ses films dans des concours internationaux. Il était aussi généralement fait référence à ses films à cette époque quand il s'agissait de donner les preuves de l'émergence d'une nouvelle tradition de films documentaires de qualité dans le "tiers-monde". En 1958 cependant, ce dernier revint en Allemagne de l'Ouest où il créa sa propre compagnie de films tout en travaillant comme consultant pour divers pays en voie de développement dans le cadre de la coopération ouest-allemande - et en particulier à Sri Lanka. On lui demandait alors de favoriser l'émergence d'une tradition nationale de cinéma documentaire dans ces différents pays.

Ce qui m'avait surpris cependant est que Zils ait nommé sa compagnie en Allemagne -*Condor Film Productions* - étant donné les connotations associées avec ce nom dans les années 30 et la manière dont Zils avait toujours laissé entendre qu'il avait été un réfugié politique. Cela me conduisit à examiner sa biographie d'un peu plus près. Encore en 1977, le directeur de l'institut Culturel Allemand à Sri Lanka avait introduit une rétrospective de ses films en précisant que ce dernier avait été formé "comme un jeune cinéaste durant l'âge d'or du cinéma allemand avant la seconde guerre mondiale"[30]. Cet âge d'or correspond, en fait, à la période où le cinéma allemand était complètement passé sous le contrôle des nazis qui avaient également pris en charge à cette époque la formation de très jeunes cinéastes par le biais des jeunesses hitlériennes.

Dans un des derniers entretiens qu'il eut l'occasion de donner vers la fin de sa vie, Zils se fit, finalement, un peu plus prolixe sur son passé. Effectivement formé au cinéma sous l'hitlérisme, puisqu'il avait fait son apprentissage de metteur en scène aux studios de Neubabelsberg en 1933, il s'y flatte, en particulier, de la relation privilégiée qu'il aurait eu avec Goebbels alors qu'il travaillait à l'UFA[31]. Ce qui n'est pas clair cependant - étant donné le vague des déclarations de Zils à ce sujet - est la raison pour laquelle il avait fui le régime nazi. Cela rend difficile toute reconstitution précise de son itinéraire personnel. Mais quelle qu'ait pu en être la raison véritable, ce qui est plus significatif ici est la manière dont un cinéaste comme lui a pu travailler au cours de sa carrière pour des patrons aussi variés et

---

[30] Greiner, D; *Paul Zils cine creations*, German Cultural Institute, Sri Lanka, April 1977

[31]- Barnouw, E; *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*: New-York, Oxford University Press, 1974, p.166-167.

aussi différents. Il y a une certaine ironie, en effet, à découvrir le fait que l'homme que l'on voit en train de sourire à Nehru sur une photo dédicacée par ce dernier lors de la présentation de son film de fiction *Hindustan hamara* ("Notre Inde") soit aussi le même homme qui avait successivement travaillé au service des nazis puis de l'empire britannique avant d'être finalement financé par la république ouest-allemande.

Mais là encore, comme dans les cas précédents, le cas de Paul Zils serait assez peu intéressant s'il était totalement singulier. Tel n'est cependant pas le cas et, pour en donner seulement un autre exemple, j'ai été personnellement surpris d'apprendre - même si c'est un fait connu des cinéphiles avertis- que Rossellini, avant de devenir le cinéaste respecté de "Rome, ville ouverte" avait tourné, lui-même, plusieurs films de propagande à la gloire de l'armée fasciste italienne. L'un d'entre eux avait d'ailleurs été tourné sur la base d'un scénario du fils de Mussolini, avec l'assistance d'Antonioni.

De tels cas viennent ainsi confirmer ce qui semble avoir été un trait véritablement constant du cinéma documentaire entre les années 20 et les années 60: c'est d'abord la manière dont son émergence et son développement ont transcendé - comme on l'a vu auparavant - toutes les frontières, idéologiques, culturelles ou nationales. Mais c'est aussi l'art consommé avec lequel un nombre restreint de cinéastes sont ainsi parvenus à s'imposer à travers le monde en n'hésitant pas à mobiliser toutes les formes de patronage dont ils pouvaient disposer, indépendamment, là encore, de toute barrière culturelle, nationale ou idéologique .

Le paradigme perdu

l'audace véritablement anthropologique de Warburg aura été de questionner avec une fraîcheur renouvelée ce qui était la dimension non seulement la mieux connue mais aussi la plus caractéristique de la Renaissance: à savoir l'influence exercée par des modèles de l'antiquité sur les arts visuels à cette époque.

Cela l'a conduit, en particulier à découvrir que des formes de représentation qui étaient attribués au regard nouveau que les artistes de la Renaissance posaient sur les gens et sur les choses - avaient été en fait directement inspirées par des modèles empruntés à l'antiquité. De même chercha-t-il à montrer que des motifs allégoriques que l'on aurait pu attribuer à la seule imagination des artistes de cette période pouvaient renvoyer, en fait à des origines lointaines et variées (dont l'Inde

en particulier)[32]. C'est cette recherche qui inspira aussi à ce dernier la formule laconique et magnifique par laquelle il conclut l'un de ses essais en se référant à cette "époque de migration internationale des images que nous appelons - de façon un peu trop mystique - la Renaissance". [33]

Cet aspect de l'oeuvre de Warburg a été développé et enrichi par ses successeurs, non seulement sur le plan des faits par des érudits comme .....[34] - mais aussi sur le plan épistémologique. Il y a, en particulier, dans l'oeuvre de Gombrich, des pages magnifiques sur les nouvelles perspectives qui s'offrent à 'histoire culturelle dés lors qu'on tire des conclusions rigoureuses de la substitution méthodologique de la notion de 'mouvement' à celle de 'période'[35] .

Aussi peut-il sembler, en fin de compte, que Warburg n'ait pas eu nécessairement tort quand il considérait qu'une telle inspiration pourrait être également d'un grand profit pour la compréhension d'un phénomène apparemment aussi éloigné de l'art de la Renaissance que pouvait l'être la propagande au XXème siècle. Dans les pages qui précèdent, j'ai cherché à montrer le bénéfice que l'on peut tirer en cherchant à s'inspirer, pour l'étude de films documentaires, de la fraîcheur de regard dont Warburg avait su faire preuve vis-à-vis de l'art de la Renaissance.

Étant donné, en particulier, l'importance des déterminations institutionnelles, commerciales ou politiques qui ont toujours lourdement pesé sur la production de documentaires, l'étonnant n'est pas, en effet, que de telles contraintes aient pu déterminer dans une certaine mesure, le contenu comme le style de ces films; c'est plutôt le fait que ces dernières les aient, en fin de compte, déterminés aussi peu. Autant, on dispose, en effet, de tentatives très élaborées (et de débats persistants) pour évaluer exactement le degré de l'autonomie de l'art vis-à-vis du contexte qui est le sien [36]; autant, il peut sembler que la même question soit souvent tranchée - avant même qu'on l'ait posée - dans le cas des arts proches de la propagande. Supposons cependant que l'on constate une bien moindre influence que celle que l'on imagine habituellement des commanditaires sur les créateurs et des oeuvres sur leur audience dans le cas même de la propagande où de

---

[32]Warburg, Aby ," Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare"*Essais florentins,* Paris, Klincksieck, 1990 , pp.200-216

[33] *ibid.* p.216

[34]

[35]Gombrich, Ernest *Ideals and Idols,* Oxford, Phaidon Press, 1979, pp.50-51

[36] voir, en particulier Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art,* Paris, Le Seuil, 1998

telles déterminations sont censées, au contraire s'exprimer dans toute leur force! Cela oblige, du même coup, à réviser considérablement la portée conceptuelle des analyses qui sont faites dans les cas de figure où les manifestations culturelles qui sont étudiées sont communément identifiées à de l'art 'pur'.

De même, personne n'ignore véritablement l'internationalisme des avant-gardes artistiques au XXème siècle, ne serait-ce qu'en raison des attaques dont ces dernières ont fait l'objet de la part des idéologies totalitaires. Mais il n'est peut-être pas suffisamment souligné que des formes d'art ou d'activités culturelles qui s'affichaient à la même époque comme des traditions purement 'nationales' et dont l'un des traits récurrents était leur hostilité déclarée face à toute forme de cosmopolitisme, étaient loin de pouvoir être réduites elles-mêmes, sinon de manière tout-à-fait superficielle, à leurs seules spécificités culturelles ou nationales. Tel est le cas, en particulier, en ce qui concerne le cinéma documentaire.

Il est difficile de trouver, en effet, aucun autre domaine d'activité culturelle qui se caractérise à un tel degré, non seulement par une 'circulation internationale' systématique des images, des styles, et des contenus; mais aussi par un telle capacité des metteurs en scène à passer ainsi de causes en causes, d'idéologies en idéologies, de pays en pays, de patrons en patrons. C'est d'ailleurs cette capacité, bien plus que l'adéquation des films documentaires au contexte du moment qui explique la manière dont une telle tradition a pu se développer et se diffuser, bien au-delà des idéologies ou des circonstances auxquelles elle a pu servir temporairement d'amplificateur.

Mais cela veut-il dire pour autant que la capacité du cinéma documentaire à s'imposer plus ou moins dans le monde entier, presque indépendamment du contexte précis où il est produit, témoigne également du caractère plus ou moins 'universel' des ressorts esthétiques ou psychologiques sur lesquels il fonderait son pouvoir de séduction ? Si tel était le cas, une telle explication renverrait, de fait, à un autre et important versant de l'oeuvre de Warburg.

Celui-ci a longtemps cherché -comme on le sait - à baser sa conception de l'art et de son histoire sur l'impact psychologique et émotionnel durable de certaines images. Car c'est précisément, aux yeux de Warburg, la manière dont leur puissance émotionnelle peut être toujours réactivée qui explique aussi la manière dont certains types d'images ne cessent de connaître une nouvelle 'vie' dans les contextes et les circonstances les plus variées. Comment ne pas noter dés lors, dans la perspective qui nous intéresse ici, qu'une telle conception de l'esthétique non seulement fait écho aux préoccupations des praticiens de la propagande; on pourrait presque la considérer comme la promesse d'une assise théorique sur laquelle fonder leurs ambitions.

Toujours dans la même perspective, il est également curieux de constater que Gombrich, usuellement plus réservé quant au versant psychologique de l'oeuvre de Warburg, semble entériner lui-même une telle perspective dans son analyse de la propagande. Selon ce dernier, en effet, la propagande nazie à la radio devrait son influence à la manière dont celle-ci serait à même de faire écho aux tendances paranoïaques qui existent chez chacun d'entre nous. Inutile de le préciser cependant; une telle explication trouve rapidement ses limites. Ainsi pour prendre un simple exemple que j'emprunterai, cette fois encore, au sous-continent indien, c'est un fait avéré que la propagande nazie à la radio a trouvé une certaine audience dans les milieux éduqués de la région pendant les premiers temps de la seconde guerre mondiale. Cependant, un tel impact n'avait rien à voir avec la paranoïa de quiconque; sa cause en était plutôt liée à l'espoir entretenu par certains nationalistes à l'époque de voir l'Angleterre relâcher son emprise sur l'Empire si elle était défaite par l'Allemagne.

Aussi j'aimerais conclure cet essai en suggérant que si le cinéma documentaire a pu se diffuser avec un tel succès à travers le monde, ce n'est probablement pas dû au fait qu'il ait su correspondre aux attentes spécifiques de ses commanditaires ou de ses audiences. Mais ce n'est probablement pas non plus parce qu'il aurait véhiculé des images dont l'impact aurait pu toucher en profondeur la psychologie de chacun. D'ailleurs la majorité des historiens qui s'intéressent de près à la propagande semblent penser que cette dernière a probablement eu un impact moindre que celui qu'on avait tendance à lui prêter à l'époque où elle fut ainsi utilisée à une telle échelle. Mais quelle que soit la vérité à ce sujet, il n'y a pas de doute, en revanche, que la croyance en l'existence d'un impact décisif des images sur le plan psychologique a constitué, quant à elle, un facteur essentiel pour expliquer l'importance qui a été donnée à la propagande et la rapidité avec laquelle l'usage s'en est répandu dans le monde au cours du siècle dernier[37]. Et c'est précisément cette croyance que l'on retrouve en particulier chez Warburg. Aussi, le fait que ce dernier n'ait jamais réussi à articuler une théorie satisfaisante de la puissance émotive qu'il prêtait aux images a probablement été un terrible drame épistémologique pour lui-même. Mais pour le reste d'entre nous, il fallait probablement mieux qu'il en soit ainsi.

---

[37] voir, en particulier, Pronay, N.; Springg, D.W. (ed.) *Propaganda, Politics and Films, 1918 -1945*, London, Macmillan, 1982.