



HAL
open science

Le public organisé pour la lutte : le cinéma du peuple en France et la résistance du mouvement ouvrier au cinéma commercial (1895-1914)

Luiz Felipe Cezar Mundim

► To cite this version:

Luiz Felipe Cezar Mundim. Le public organisé pour la lutte : le cinéma du peuple en France et la résistance du mouvement ouvrier au cinéma commercial (1895-1914). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Universidade federal do Rio de Janeiro, 2016. Français. <NNT : 2016PA01H046>. <tel-01820619>

HAL Id: tel-01820619

<https://theses.hal.science/tel-01820619v1>

Submitted on 22 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – BRÉSIL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE D'HISTOIRE SOCIALE DU XXIÈ SIÈCLE (UMR 8058)

LE PUBLIC ORGANISÉ POUR LA LUTTE
le Cinéma du Peuple en France et la résistance du mouvement ouvrier au cinéma
commercial (1895-1914)

Luiz Felipe Cezar Mundim

Thèse présentée pour le doctorat - cotutelle

Mention: Histoire

Directrice de thèse: Carla Brandalise

Co-directeur de thèse: Michel Pigenet

RESUMÉ :

La thèse examine la relation entre le mouvement ouvrier français et le cinéma au début du XXe siècle, plus précisément de 1895 à 1914. Elle s'articule autour de l'expérience spécifique de la coopérative Cinéma du Peuple, qui a duré d'octobre 1913 à juillet 1914. La coopérative Cinéma du Peuple participa à l'adhésion d'une partie des militants aux ressources du cinéma, sensible à partir de 1909, date à laquelle le processus d'industrialisation du film en France était déjà très avancé. Transmise au-delà de 1914, l'expérience du Cinéma du Peuple, première tentative ouvrière organisée d'appropriation du cinéma, a posé les fondements d'un nouveau terrain d'intervention en vue d'une hégémonie dans le champ culturel prolongée jusqu'à nos jours. L'hypothèse est que le public – catégorie d'analyse dans une échelle alternative de celle de *masse*, ou de *spectateur* – a montré, avec l'expérience du Cinéma du Peuple, qu'il n'est pas, par nature et de façon irrévocable, prisonnier des films commerciaux et des intérêts des distributeurs. À partir des notions de *répertoire d'action*, et de l'*expérience* de la domination idéologique par le cinéma commercial, nous nous efforçons de cerner les contours de ce public, pour partie confondu avec celui du mouvement ouvrier, notamment au moyen des trajectoires collectives et individuelles des initiateurs, propagandistes du Cinéma du Peuple et de ses spectateurs. En même temps, nous nous proposons de montrer à partir de l'analyse des films du Cinéma du Peuple le début de la formation d'un nouveau mode de représentation du monde ouvrier.

SOMMAIRE

Introduction – **Portugais – p. 5**

Chapitre 1

La Coopérative Cinéma du Peuple à Paris (1913 à 1914) – p. 14

1. *Amuser, Instruire et Emanciper* : l'idéalisation et l'émergence du Cinéma du Peuple – p. 18
2. Le fonctionnement du Cinéma du Peuple – p. 27
3. *L'utilité du Cinéma du Peuple* : quotidien, fêtes et propagande révolutionnaire – p. 35
4. *Pas de sectarisme !* : discours universaliste, pratique centraliste et difficultés administratives du Cinéma du Peuple – p. 47

Chapitre 2 - Résumé

L'expérience et le répertoire ouvrier: les mouvements sociaux en France (1890-1914) – p. 49

1. La troisième République et les nouvelles formes de lutte – p. 59
2. Un monde dispersé par multiples tendances anarchistes – p. 62
3. De retour à la CGT révolutionnaire : le syndicalisme d'action directe et la grève générale – p. 64
4. Pour une analyse de réseau des mouvements sociaux à Paris (1910-1914) – p. 68

Chapitre 3 - Résumé

Voir et agir : art, cinéma et militantisme en France au début du XXe siècle – p. 71

1. Les premières formes du cinéma non commercial : le "cinéma éducatif" et le cinéma catholique – p. 72
2. Les premières expériences du "cinéma militant" (1899-1913) – p. 76
3. Les marches de Gustave Cauvin – la première forme systématique et régulière du cinéma militant – p. 77

Chapitre 4 - Résumé

Le public moderne et le premier cinéma – p. 86

1. L'idée de *public* comme une question d'échelle – p. 87

2. Le public de cinéma : les spectacles d'attraction et le premier cinéma (1895-1914) – p. 88
3. Le cinéma comme institution : la formation du marché et de la culture cinématographique durant le *premier cinéma* en France – p. 92
4. Visions du Militantisme sur le Cinéma – p. 95

Chapitre 5 – **Portugais** – p. 99-143

INTRODUÇÃO

Maurizio Gribaudi tem razão ao dizer em seu *Itinéraires ouvriers* que a introdução constitui operação difícil, momento em que se faz um balanço e que se busca fornecer uma síntese dos resultados da pesquisa, incluindo a própria reflexão sobre ela.¹ Essa dificuldade certamente é homóloga à que ocorre na redação da própria tese. O texto apresenta apenas uma parte do percurso da pesquisa, que se construiu de maneira mais rica e sempre contraditória. Por mais que procure resgatar por meio de recursos estilísticos toda essa riqueza da contradição, a narrativa acaba por nos impor distância em relação às intuições que tínhamos inicialmente. A narração e a reflexão escrita resgatam pequena parte da experiência produzida durante todo o processo.

Os dados acumulados em meio ao embate entre as perspectivas metodológicas e as intuições produzidas pelo contato com as fontes nos impõe questões imprevistas. Ideias que antes pareciam evidentes, se esvaem dando espaço a outras perspectivas de análise. Atores que antes pareciam importantes perdem o status “incontornável” na pesquisa; temas, e mesmo capítulos inteiros perdem a justificação da existência no corpo do texto. O que nem sempre parece evidente, ou facilmente reconhecível pelo pesquisador, é que são essas nuances descobertas acerca das perspectivas anteriores que possibilitam apresentar ao leitor nova proposta de interpretação histórica; e que nas novas perspectivas, na possibilidade de outra interpretação, residem as prováveis contribuições ao conhecimento. As dificuldades se apresentam também como questões de princípios do ofício. Abandonar posturas epistemológicas cristalinas, ou mesmo reconhecê-las no cotidiano da pesquisa, é

¹ GRIBAUDI, Maurizio. *Itinéraires ouvriers – Espaces et groupes sociaux à Turin au début du XXe siècle*. Paris: Éd. de l'EHESS, 1987.

um exercício complexo para a maioria dos historiadores, de resultado quase sempre incerto, mas invariavelmente incontornável.

O desenvolvimento da pesquisa que deu origem a esta tese reúne alguns desses clichês. A ideia de nos debruçarmos sobre o movimento operário de outro país, em sua relação com o cinema no começo do século XX, surgiu do incômodo inicial com um fenômeno social e cultural contemporâneo no Brasil, cuja origem tem fundo notadamente político.

Após a chegada do Partido dos Trabalhadores no Brasil ao poder em 2002, o diálogo com os movimentos sociais entrou com força para a agenda do governo. Movimentos com trajetória vacilante durante anos voltaram a ser consultados, ajudados, e invariavelmente absorvidos pelo governo. O cineclubismo, embora pouco conhecido, porém reconhecido historicamente e legalmente desde havia pelo menos oitenta anos no Brasil², foi um desses movimentos que há anos não era ouvido em suas demandas e suas bandeiras, e que rapidamente foi acolhido pelas novas políticas culturais do novo governo. Denominou-se enquanto movimento social e cultural ao longo da história, principalmente no Brasil, porque empreendeu luta pelos direitos do público de cinema e das obras audiovisuais frente ao circuito comercial.

Por outro lado, a resposta positiva às demandas de movimentos sociais por parte de governos tem como resultado, em geral, não apenas a transformação das exigências em política de governo. O acolhimento resulta também, e principalmente, no crescimento desses movimentos enquanto organizações dotadas de burocracia homólogas ao próprio estado. No caso do cineclubismo brasileiro, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) conseguiu reunir, já em 2004, cerca de 130 iniciativas não comerciais que envolviam atividades de exibição e distribuição de filmes alternativos, a maioria brasileiros que dificilmente chegavam às salas de cinema convencionais.³ Desde então, o cineclubismo formou mais outras mil iniciativas com o perfil histórico de cineclube, os chamados “Cine

² O cineclubismo brasileiro tem como data de nascimento, por convenção, a fundação do Chaplin Club em 13 de junho de 1928. Essa convenção, dentro do movimento, se justifica no fato de o Chaplin Club ser a primeira congregação em torno de filmes no Brasil que envolveu a eleição de diretoria, tendo a frente Otávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, e por não visar lucro com suas atividades, além de promover o cinema, com a publicação da revista *O Fan*. Ver sobre a Chaplin Club e *O Fan*: LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *O Cineclubismo na América Latina: Idéias Sobre o Projeto Civilizador do Movimento Francês no Brasil e na Argentina*. Pp. 351-369. In.: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo, Alameda, 2007; AMANCIO, Tunico. *No subsolo do cinema: cineclubismo, emoção e ação*. Prefácio. In: CLAIR, Rose. *Cineclubismo – Memórias dos Anos de Chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária, 2008; XAVIER, Ismail. *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.

³ Amancio fala em 127 cineclubes filiados ao CNC em 2008. 2008. p. 5.

Mais Cultura”, através do programa “Mais Cultura” do governo Lula.⁴ Tal empreendimento, evidentemente, envolveu quantia substancial de financiamento público e mobilização de mão de obra técnica e intelectual, de onde se produziu os diversos questionamentos que cercam a história do próprio movimento.

Em contato com esse fenômeno, como ministrante de cursos de história do cinema para a formação desses novos locais de exibição financiados pelo governo, é que pude reconhecer a riqueza documental e bibliográfica já produzida e disponível sobre o período denominado *primeiro cinema* (1895-1914). Foi nessas condições, a partir do movimento cineclubista, que se especulou pela primeira vez que na França teria ocorrido a primeira experiência organizada de luta contra o cinema comercial no seio do movimento operário do começo do século XX.⁵

Em meio à franca burocratização do movimento cineclubista, provocada pela necessidade do controle das verbas disponibilizadas e pela disputa do poder interno, o embate se tornou endógeno na organização. Alcançou o nível ideológico separando, de um lado, os militantes que disputavam em nome de um cineclubismo de caráter liberal, disposto a se associar aos mais diversos níveis institucionais e comerciais do meio cultural para reproduzir e expandir o cineclubismo; e, de outro lado, os militantes mais antigos e ligados à perspectiva a que o movimento se identificava nas décadas de 1970 e 1980, de caráter mais centralizador e romântico das lutas da esquerda relacionadas ao cinema. Foi nesse momento, em 2011, quando o CNC enfrentava seu primeiro refluxo substancial desde a retomada de 2004, causado em parte por essas disputas, que as origens reivindicadas pelo movimento chamaram a atenção para uma necessidade de melhor compreensão e estudo das questões históricas em jogo. Espero que este trabalho possa contribuir com a resolução de algumas dessas questões.

Diante da afirmação de que o cineclubismo teria surgido a partir do movimento operário francês com o Cinema do Povo em 1913, algumas perguntas me pareciam incontornáveis: de que forma essa experiência se relaciona com as demais atividades

⁴ As referências ao Cine Mais Cultura e os números de cines ou cineclubes são vastas em documentação do governo federal e do movimento cineclubista, mas quase sempre restrito ao ambiente virtual: Cf.: Sítio do Ministério da Cultura <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>; sítio da autarquia do Ministério da Cultura, o Centro Técnico Audiovisual <http://www.ctav.gov.br/2010/03/08/cine-mais-cultura-fomenta-a-difusao-de-filmes-brasileiros/>; o sítio do CNC, que em 2013 já informava um número de 454 cineclubes filiados ao movimento: <http://www.cineclubes.org.br/secao/249-cnc-brasil>.

⁵ Caracterizado pelo viés militante, e pelo efeito da notícia, os textos produzidos por Felipe Macedo foram os que primeiro apontaram nesse sentido. Cf.: MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*. The Cineclub's Review, (n.1). Editora Praxis, 2010. p.77-90. E o sítio pessoal do autor: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2010/03/cinema-do-povo-o-primeiro-cineclub.html>

precedentes e consequentes de organização do público? Qual o quadro efetivo da contribuição do Cinema do Povo à luta dos trabalhadores franceses, e mesmo do mundo, nos anos de 1913 e 1914? Desconfiava que tal acontecimento, praticamente esquecido na história do cinema, e pouco citado na história do movimento operário francês, pudesse não ter tamanha relevância.⁶ A proposta de realizar esta pesquisa se originou desses questionamentos, com o objetivo de compreender melhor o que era o público de cinema e qual a importância da história da sua organização na luta para se apropriar dos filmes enquanto bem comum.

Em meio à coleta de dados, percebemos que essas questões não constituíam um problema de pesquisa em si. A ideia de comunidade a partir do grupo Cinema do Povo se mostrou frágil, pois as origens sociais e de perspectivas de militância eram diversas, o que não significava que o grupo fosse irrelevante no movimento operário. Pelo contrário, a partir dessa diversidade, e do posicionamento na rede social com os demais movimentos sociais e militantes, o Cinema do Povo desempenhou papel de relativa centralidade no fluxo de informações entre os diversos grupos existentes. Percebemos, com isso, que o problema se deslocava para a compreensão dos limites a que o próprio movimento operário francês se viu confrontado no pré-guerra, pois eram esses limites que pareciam orientar o percurso individual dos militantes pertencentes ao Cinema do Povo. A partir desse problema, nos cabia investigar a maneira com que o cinema se inseriu no repertório de ação do movimento operário, assim como os traços de um imaginário coletivo da luta operária que configurava a representação da classe trabalhadora, e que pela primeira vez eram transmitidos ao cinema pelas mãos do próprio movimento. Por fim, parecia cada vez mais claro que o movimento só poderia ter firmado o uso do cinematógrafo como repertório e cultura mediante uma experiência da dominação do próprio cinema comercial, aspecto incontornável à pesquisa.

⁶ O Cinema do Povo, após ter completado cem anos, ainda foi pouco abordado nos estudos históricos. É mencionado por alguns poucos historiadores do cinema, sempre em breves artigos e textos que reavivaram sua memória apenas recentemente, como o artigo de Laurent Mannoni, *28 octobre 1913: création de la société Le Cinéma du Peuple*, de 1993; o artigo de Tanguy Perron para a revista “Le Mouvement Sociale” com o título *‘Le contrepoison est entre vos mains, camarades’ – C.G.T. et cinéma au début du siècle*, de 1995; o artigo *A iniciativa da cooperativa Cinéma du Peuple*, de Eric Jarry, de 2009; o artigo de Felipe Macedo, *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub* de 2010; o livro “Cinema e anarquia” de Isabele Marinone, no capítulo com o título *1913-1914: uma experiência fundamental, a Cooperativa libertária do Cinema do Povo*, publicado no Brasil em 2009; e, por fim, a dissertação de mestrado de Nina Almqvist, *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d’Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011.

A intenção desta tese é, portanto, a de apresentar os resultados dessa pesquisa sobre casos relevantes de envolvimento do movimento operário francês com o cinema, no período de 1895 a 1914, tendo como ponto de partida o episódio pioneiro de luta organizada pelo público, que foi a criação do Cinema do Povo. A iniciativa da cooperativa Cinema do Povo ocorreu em meio a uma crescente aproximação da militância operária francesa com o cinema iniciada por volta de 1908-1909 com as conferências cinematográficas nas *Universités Populaires*, momento em que o processo de industrialização cinematográfica na França já estava praticamente concluído. Para que o problema da relação entre o movimento operário francês e o cinema neste período fosse esclarecido, foi necessário compreender não apenas aspectos internos à militância, suas vertentes e diretrizes políticas. O contexto econômico e social no qual o cinema assentou suas bases, a representação que os próprios filmes criaram do meio social e a resposta do movimento operário a ela foram o ponto de partida para a análise da relação entre os militantes e o cinema.

A variação de escala como função da escrita da tese

Nicole Brenez, no prefácio ao livro *Cinema e Anarquia* de Isabelle Marinone, evoca a passagem da *Dialética do Esclarecimento* em que Adorno e Horkheimer falam sobre o caráter eminente da função do riso, como meio fraudulento, de ludibriar a felicidade na indústria cultural e, portanto, no cinema. Os frankfurtianos em questão asseveram que “Fun é um banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente”, e que “na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade”.⁷ Foi pela via da totalidade que esses autores encontraram nas definições de *massa* e *espectador* o aporte para os estudos que deveriam ser realizados no âmbito da teoria crítica da cultura. O que não pode ser esquecido, entretanto, é que o cinema também é capaz de produzir riso ofensivo que, conforme Nicole Brenez atenta, “conduz a explosões de uma alegria verdadeira no mundo concreto devastado pela injustiça, pelo individualismo e pelo

⁷ ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1985. pp. 131-132.

conformismo”.⁸ Trata-se de uma escolha do que se quer fazer ver ou, mais especificamente: das estratégias de pesquisa sobre cinema e história, e não exclusivamente sobre os filmes. Trata-se, em outros termos, de uma questão de escala de análise.

Inverter a tendência dos grandes conjuntos que superam a complexidade do objeto não significa cair na tentação do encanto do individual ou do excepcional, mas, sim restaurar uma visão analítica mais dinâmica da realidade social. Não se trata de opor o micro e o macro de maneira estanque. Nos dizeres de Giovanni Levi “a escala não é um dado preestabelecido, mas resulta de uma escolha estratégica que envolve a própria significação da pesquisa: o que vemos é aquilo que escolhemos fazer ver”.⁹ A partir dessa preocupação que o procedimento de Levi em *A herança imaterial* parece ser sempre o de inventar um contexto pertinente que leva a história do vilarejo de Santena até uma escala maior de apreensão, a do absolutismo piemontês em expansão no final do século XVII.¹⁰

O cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada na espetação do filme. Ainda que grande parte das hipóteses iniciais desta pesquisa tenha sido contradita, essa é uma ideia que resistiu, e que confirmou o que outros especialistas já diziam sobre este ponto. A historicidade da domesticação do público para o espetáculo cinematográfico expõe a alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial.

A operação para a resolução desse problema envolve dois níveis de abordagem empírica e, portanto, dois níveis de narrativa. Falamos da necessidade em contemplar não apenas as estruturas e contextos pertinentes à ação dos grupos, mas, também dos diversos sujeitos envolvidos na rica trama de relações políticas e culturais no movimento operário francês. Pretendemos, assim, percorrer o problema a partir de uma variação de escala que corresponda a essa demanda. No primeiro capítulo, por meio do método da narrativa de ação por ação, apresentamos o objeto inicial da pesquisa, o Cinema do Povo, a partir dos relatórios policiais produzidos para a vigilância do grupo e de seus militantes no período de sua atuação, confrontados com uma grande diversidade de dados presentes na imprensa militante no mesmo período. Trata-se de uma aproximação em escala reduzida, observando percursos individuais e aspectos específicos do cotidiano do grupo.

⁸ BRENEZ, Nicole. *O cinema e o “uso das representações”*. In: MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p. 13.

⁹ LEVI, Giovanni. *Comportamentos, recursos, processos: antes da “revolução” do consumo*. In: *Jogos de Escalas: a experiência da micro-análise*. REVEL, Jacques (Org.). 1998, p. 203.

¹⁰ REVEL, 2000. pp. 28-29.

Em seguida, no segundo capítulo, nos distanciamos do Cinema do Povo para observarmos a formação dos movimentos sociais que englobavam o movimento operário, dando ênfase ao sindicalismo da CGT, aos repertórios do movimento anarquista (assim como a sua dispersão de tendências) e a uma breve proposta de análise de rede desses movimentos no período de 1910 a 1914. Para tanto, a operação com as fontes seguiu a opção pela escala maior, e assim procedemos com a seriação dos dados dos grupos, dos militantes, das estatísticas de greves e de composição do mundo do trabalho visando, a partir da quantificação de determinados aspectos do movimento operário, a qualificação desse ambiente em que foi possível o surgimento do Cinema do Povo.

No terceiro capítulo, voltamos a reduzir a escala e tratamos do uso das projeções com outros fins que não o comercial. Desde o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, forma tecnológica otimizada para a exploração comercial das imagens em movimento, o cinema foi empregado nos meios populares e educativos, especialmente para fins científicos ou como elemento complementar à catequese católica e ao ensino. As projeções ambulantes combinadas às conferências educativas, políticas e religiosas, assim como as projeções itinerantes da *Université Populaire* e de militantes como Émile Kress e Gustave Cauvin, compuseram esse quadro de experiências não comerciais que antecederam ao Cinema do Povo. Essas experiências são o objeto do capítulo, que busca identificar em publicações como o *Ciné-Journal*, a *Cinéma-Revue*, a *Revue Critique de Médecine et de Chirurgie*, jornais da imprensa militante, relatórios de polícia, sequências e fotogramas de filmes, entre outros documentos, os elementos de um curto período que, para o movimento operário e para o cinema, se estabeleceu como um processo de construção de uma experiência e transição a um diálogo que ressoaria ao longo da história do cinema, com fortes impactos tanto no movimento operário quanto no cinema.

Alçada a dúvida acerca do que seria a experiência da dominação do cinema comercial, partimos para o estudo do surgimento do mercado cinematográfico e do que denominamos de público moderno no quarto capítulo. A evolução da arquitetura da espectação, assim como o desenvolvimento da narrativa cinematográfica e da ideia de autoria e fator artístico do cinema proporcionam a estabilização do objeto fílmico como produto principal da sessão cinematográfica, característica até então muito vaga no primeiro cinema. Essa evolução, que corresponde à industrialização e institucionalização do cinema, contribui para a domesticação do público do cinematógrafo, que passa então a ser encarado como espectador passivo. Os elementos sociais da espectação, a formação das grandes empresas e grupos de exploração do mercado cinematográfico, especialmente a

Pathé, bem como as suas estratégias de expansão na França e no mundo são abordados no capítulo por meio dos relatos jornalísticos, revistas de cinema e estatísticas sobre o mercado cinematográfico. Trata-se de traçar, também, os elementos da formação da *experiência* da militância sobre esse avanço do cinema como nova ferramenta ideológica da classe dominante.¹¹

Por último, voltamos ao Cinema do Povo pelo produto que definia a existência do grupo: os filmes. Interessa saber, mais do que a receptividade que tiveram, a constituição fílmica que os definiam, por meio de uma proposta apenas de análise fílmica. Para tanto se fez necessário uma rápida abordagem do tema da arte na militância, da construção das representações imagéticas do movimento operário desde o advento da III República e, com isso, a comparação dos filmes do Cinema do Povo com essas imagens e também com outros filmes do período.

A pesquisa de fontes compreendeu o percurso por alguns arquivos e acervos incontornáveis ao estudo do nosso tema. A consulta aos arquivos nacionais da França, por exemplo, no sítio de Pierrefite-sur-Seine onde se encontra a documentação do período contemporâneo, foi a principal atividade de coleta de dados. O destaque foi a série F/7, com documentação referente à vigilância da Polícia e do serviço de Segurança Nacional da França sobre a militância libertária do começo do século XX, em especial sobre os grupos e militantes anarquistas. A cota F/7/13347, especificamente, traz um dossiê com 42 relatórios de polícia e 150 recortes de jornais sobre o Cinema do Povo e uso do cinema pela militância.

Os arquivos consultados na prefeitura de polícia de Paris em Le Pré Saint-Gervais, também dizem respeito principalmente a relatórios de polícia. A série de destaque foi a subsérie BA, que como a F/7 dos Archives Nationales cobrem o século XIX e XX com documentação referente à vigilância de militantes e grupos libertários. Foram encontrados também vários panfletos e cartazes, que forneceram elementos para a compreensão da simbologia militante do período.

Por fim, e resumidamente, pois outros locais também foram visitados, a *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) foi um dos principais acervos pesquisados. Certos

¹¹ Lembramos aqui apenas uma das definições de experiência, sucinta e pertinente a nossa pesquisa: os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo [experiência] – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua *consciência* e sua *cultura* (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, “relativamente autônomas”) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. THOMPSON, Edward Palmer. *A Miséria da Teoria*. 1981. p. 182.

periódicos importantes para a pesquisa, como o *Le Libertaire* e *La Bataille Syndicaliste* não se encontram digitalizados, sendo que na BnF podemos encontrar o microfilme dos mesmos. O *Le Libertaire* era um jornal semanal, existente desde 1895 e o *La Bataille Syndicaliste* era um jornal cotidiano, existente desde 1911. Podemos encontrar, também, no sítio Richelieu da BnF, no departamento de manuscritos, um fundo do poeta militante Marcel Martinet, que também fez parte da diretoria do Cinema do Povo. A principal fonte da BnF, de toda forma, é o conjunto dos jornais, que além das consultas via microfilme, vários outros foram consultados via o sítio Gallica da BnF, onde se encontra uma grande diversidade de jornais, livros e revistas digitalizados.

História do cinema e teoria do cinema não constitui uma ou outra a disciplina que deu suporte a este trabalho. O cruzamento entre história social e cinema (que não surgiu há pouco tempo), da maneira com que nos deparamos durante a pesquisa, produziu certas exigências e procedimentos específicos conforme relacionados acima.

Antes de tudo, e ao final, o cinema como possível instrumento de liberdade esteve longe de ser conquistado. A linguagem que escapou aos trabalhadores, mas não sem deixar a sua influência, como um vírus adormecido. Ainda que não sejam dominantes, o cinema alternativo, as exposições populares e os filmes que não se pautam pelo mercado para existirem se tornaram elementos definitivos no mundo do cinema. O antídoto de que os militantes do Cinema do Povo falam da necessidade para se aplicar contra o veneno do cinema comercial se tornou veneno no seio do sistema inimigo.

CHAPITRE 1

LA COOPÉRATIVE CINÉMA DU PEUPLE A PARIS (1913-1914)

« *‘Tout finit par des chansons’, disait Beaumarchais, il y a plus d’un siècle. Nos chansons révolutionnaires d’aujourd’hui, et nos distractions populaires en général, doivent marquer un commencement plutôt qu’une fin. Cela doit être le commencement d’une ère de civilisation vraie, de raison et de justice, succédant à la barbarie criminelle et stupide des bandits qui sont actuellement les maîtres du monde.* »

Charles-Ange Laisant¹²

« *Il faut à tout prix enrayer le mal qui ne se fait que trop sentir* ». ¹³ Les premiers mots d’Yves Bidamant en montant sur la scène du salon de la *Maison des Syndiqués* de la rue Cambronne, à Paris, dans la nuit du premier novembre 1913, résumait l’idée que le mouvement ouvrier français se faisait sur le cinéma, et à la réaction induite qu’ils devraient avoir face au *mal* qui se dissimulait à l’écran. Après avoir apprécié en première partie un concert musical, avec la participation de sept chanteurs révolutionnaires, les 200 personnes qui étaient présentes ont écouté le discours de Bidamant probablement consternés. Dès l’apparition du cinéma, le mouvement ouvrier avait peu parlé sur ce qui était, jusqu’alors, à peine une distraction de plus pour les heures de congé : « *Le cinéma étant un merveilleux moyen de propagande, on pourra, par lui, éclairer le peuple, l’instruire, lui montrer qu’il*

¹² *Propagande éducative*. La Bataille Syndicaliste. 21/10/1913.

¹³ AN F713347. Rapport de police du 2 novembre 1913.

*doit de toutes ses forces combattre l'alcool, la guerre, le stupide chauvinisme et la morale inepte de la bourgeoisie. »*¹⁴

Au milieu de tant de fêtes du mouvement ouvrier qui concourraient entre elles chaque jour à Paris, celle-ci était la première organisée par le Cinéma du Peuple. Le groupe qui se forgeait depuis juillet 1913 aurait été annoncé en août en plein congrès national de la *Fédération Communiste Anarchiste* (FCA), et se serait formalisé statutairement le 28 octobre de la même année. Il s'est structuré comme une coopérative, avec un Conseil d'Administration qui arriva à inclure très tôt au cours de son premier mois d'existence un Directeur des Fêtes, le chanteur révolutionnaire Gaston Brunswick, connu comme Montéhus qui, avec l'appui de Bidamant, insistait constamment pour la réalisation régulière de fête comme moyen de collecte de fonds supplémentaire, qu'elles soient avec exhibition des films propres au groupe ou pas.

De ce quotidien de réunions du Conseil d'Administration, qui nous est conté par les procès-verbaux de la police, nous observons que, même en n'ayant pas de délibérations sur ce point, Montéhus paraît ne pas avoir convaincu les autres membres sur le fait de réaliser une session au moins tous les huit jours, malgré son insistance lors de la réunion du 15 novembre 1913.¹⁵ Même s'il avait convaincu le reste du Conseil, la tâche n'aurait pas été de fait si simple. Suite à la première, la coopérative a réalisé sept autres fêtes seulement (en dehors des projections, qui n'étaient à proprement dit des fêtes et qui pouvaient avoir lieu en partenariat avec d'autres groupes) jusqu'à sa dissolution, aux alentours d'août 1914.

Pour l'organisation de la fête du premier novembre 1913, l'idée de base était de présenter le premier film entièrement tourné par la coopérative. Finalement, ceci était le principal objectif du groupe, au-delà de réaliser des fêtes avec des projections cinématographiques : produire et diffuser ses propres films. Cependant, malgré la discrétion des membres du Cinéma du Peuple, il y eut une fuite d'informations et la police a empêché formellement la projection cinématographique. C'est au moins ainsi que s'est justifié Bidamant dans son discours, en disant que « *Néanmoins, d'ici quelques jours dans une autre salle nous présenterons d'excellents films, dont un, spécial aux femmes, est intitulé : 'Les misères de l'aiguille' ; ce film montrera les horreurs du travail à domicile.* »

¹⁶

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Idem.* Rapport de police du 16 (tampon du 19) octobre 1913.

¹⁶ *Idem.* Rapport de police du 2 novembre 1913.

A cette période-là, le cinéma en France s'était déjà consolidé en tant qu'industrie de divertissement, qui se montrait rentable et un efficace instrument de propagande idéologique. Les plus grandes entreprises impliquées dans le processus d'exploitation commerciale de la production et de la distribution de films avaient trouvé dès 1908 la formule idéale pour transformer la projection filmique en un marché extrêmement lucratif. La pression de la production de masse et la recherche du contrôle sur la circulation des films ont amené Pathé à restructurer la distribution et la projection de films en France, entre 1906 et 1907, alors qu'elle dominait déjà une bonne partie du marché international. En association avec divers entrepreneurs, elle a construit de manière ininterrompue plusieurs salles exclusives pour le cinéma à Paris et dans d'autres villes, donnant naissance à la Société Omnia-Pathé à la fin 1906. En 1909, elle avait déjà sous contrôle un circuit de 200 salles de cinéma à travers la France et la Belgique.¹⁷

Ce circuit correspondait à la distribution de films produits à la demande de rentabilité, avec l'objectif d'attirer le plus grand nombre de spectateurs possibles. La transition du film d'attraction vers le film narratif était déjà présente en France, en suivant la même logique d'expansion du parc d'exhibition, qui demandait des films qui soient capables d'attirer par les histoires racontées.¹⁸ En 1914, des séries comme Fantômas et Nick Carter, des adaptations littéraires diverses et des comédies et représentations de crimes et faits policiers, tel la prison de la bande à Bonnot, ou avec d'autres personnages fictifs militants et ouvriers qui étaient habituellement caricaturés en criminels irresponsables ou en purs ivrognes, avaient déjà fait succès.¹⁹

Le mouvement ouvrier a donné des signaux qu'il percevait cette prolifération du cinéma comme attraction populaire et outil idéologique dès 1908, lorsque le nombre de commentaires et de matériaux autour du cinéma commença à apparaître plus fréquemment dans la presse militante.²⁰ En 1909, les premières expériences de l'usage des films comme outil pédagogique révolutionnaire débutent, comme ce fut le cas de l'expérience du

¹⁷ Pour les principaux références sur ce processus voir: MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinémas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002 ; e ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*.

¹⁸ ABEL, Richard. *Op. cit.* p. 102.

¹⁹ En 1908, le *Ciné Journal* décrit Nick Carter de la manière suivante : « *Narration simple, poursuites, crimes, arrestations, guet-apens : tout cela convient à merveille au cinéma.* » “Éclair” : Nick Carter, roi des détectives. In: *Ciné-Journal*, 15/09/1908. p. 4. Les films du cinéma des premiers temps qui représentent l'ouvriers et les militants, quelques exemples: *L'assassinat du ministre Plehve* (Pathé, 1904) *La Terroriste* (Gaumont, 1907); *Le choix d'une bonne* (Pathé, 1906); *Le Destin du mineur* (Pathé, 1914). Voir *Gaumont-Pathé Archives*. Disponible sur: <http://www.gaumontpathearchives.com/>

²⁰ Voir: *En champagne – Cinéma-Police*. Le Libertaire, 29/04/1911; *Au Cinéma*. Le Libertaire, 27/05/1911; et le point 5 du quatrième chapitre.

Cinéma Social da *Union des Syndicats de la Seine*, et à partir de 1911 avec les projections de Théophile Sauvage dans les Bourses du Travail et Gustave Cauvin avec les projections ambulantes, tous utilisant des films déjà produits par les entreprises cinématographiques.²¹

Le chemin jusqu'à la création du Cinéma du Peuple n'avait pas été aléatoire. Pour autant que l'intervalle, de quasi vingt ans, qui sépare la première séance payante des frères Lumière au Grand Café et la projection du premier film du Cinéma du Peuple le 18 janvier 1914, puisse paraître démesurément long, la réponse du mouvement ouvrier français est venue de l'expérience de domination idéologique des films commerciaux, résultat de l'industrialisation cinématographique qui avait débuté seulement lors des années immédiatement antérieures à la formation de la coopérative.

Il existe un climat de révolte dans les années 1912 et 1913, entre militants, sur le temps que le travailleur perd aux cinémas et sur le contenu des films. Initialement éparse dans les journaux libertaires, l'année 1913 est marquée par la critique faite au cinéma commercial, qui devient récurrente dans les articles de militants tels Louis Oustry, Marcel Martinet et Georges Yvetot, qui pointent presque toujours la nécessité de l'usage du même moyen de propagande en faveur et pour l'ouvrier.²² Les publications, alors, à partir d'août de cette année-là s'agglutinent et atteignent leur apogée avec les sorties du Cinéma du Peuple.

Conformément à la paraphrase de l'informateur de la police qui a produit le procès-verbal de la fête du 1^{er} novembre 1913, Bidamant se serait « efforcé » à démontrer que c'était le moment certain pour s'opposer aux autres cinémas, qui sont accaparés par la bourgeoisie et le Gouvernement pour leur propre propagande, avec un cinéma qui servirait à la propagande révolutionnaire. Bidamant dit dans son discours que « *non seulement l'esprit du peuple était déplorablement impressionné par les saloperies et les inepties qu'il voyait se dérouler sur l'écran* », mais aussi que « *cela produisait un effet néfaste sur le cerveau des enfants qui sortaient des salles de cinéma avec des idées de policiers et de guerrière* ». ²³ Et c'est avec ces mots que Bidamant termine son allocution appelant toute la classe ouvrière à s'approprier cette nouvelle arme révolutionnaire qu'est le cinéma.

Il y a à ce moment un élan de reconstruction processive que nous faisons sur l'expérience du Cinéma du Peuple, de transformer une simple question rhétorique en un

²¹ Cf. également troisième chapitre de cette thèse.

²² Cf.: MARTINET, Marcel. *Le cinéma nécessaire*. La Bataille Syndicaliste, 09/03/1913; *Le public et le cinéma*. La Bataille Syndicaliste, 04/03/1913. S/A; YVETOT, Georges. *Par le Ciné...* La Bataille Syndicaliste, 28/06/1913.

²³ AN F713347. Rapport de Police du 2 novembre 1913.

faux problème historique, ce qui pourrait servir seulement à la narrativité : le Cinéma du Peuple aura-t-il réussi dans son objectif de faire face au cinéma commercial et de créer une propagande révolutionnaire de grande portée dans la classe ouvrière ? Cette question admet d'innombrables réponses qui, indépendamment qu'elles sonnent comme un refus ou un bienveillant oui, seront invariablement construites sous une argumentation qui tend à éliminer le processus historique. Avant, ou au lieu de cela, ce qui nous intéresse est de lancer quelques questions apparemment mineures, mais qui aident à visualiser le problème de ce chapitre : la création du Cinéma du Peuple, dans quelles circonstances du mouvement ouvrier français eut-elle lieu et de quelle forme fut-elle faite ? Quel était le profil et quelles étaient les motivations des militants impliqués dans le Cinéma du Peuple ? Comment était le fonctionnement de la coopérative, son administration et la réalisation des fêtes ? La diversité des orientations politiques qui constitue la coopérative, dans quelle mesure a-t-elle proportionné un espace de conflits capables ou non de compromettre le groupe ? Quel était la place du Cinéma du Peuple, en termes de priorité, dans le mouvement ouvrier français ?

Ces questions sont motivées par la documentation trouvée, et cherchent à orienter vers une réflexion qui les réunit, à savoir, la question de l'expérience de la domination idéologique du travailleur par le cinéma commercial. En abordant l'engagement du militantisme français avec le cinéma de 1908 à 1914, nous percevons une modification de la sensibilité du militant envers l'utilisation des films et, dans le Cinéma du Peuple, la culmination de ce processus, comme une culture nouvelle pour la classe ouvrière.

1. *Amuser, Instruire et Emanciper* : l'idéalisation et l'émergence du Cinéma du Peuple

L'idée de la création du Cinéma du Peuple surgit début juillet 1913, quand les premières mentions à la future coopérative commencent à apparaître, trois mois avant l'enregistrement des statuts. Le 14 juillet 1913, le journal *La Bataille Syndicaliste* publiait un petit texte *Pour le Cinéma du Peuple*, signé par un comité provisoire avec les noms de Robert Guérard, G. Cauvin, E. Chevallier et Yves Bidamant. Dans ce texte, que tout indique comme étant le premier produit au nom du Cinéma du Peuple, les auteurs cherchent à défendre l'idée que la classe ouvrière ait son propre cinéma. Pour les militants

impliqués dans la confection du texte, même avec tous les problèmes relevés par les collègues militants, par exemple dans le propre *Bataille Syndicaliste*, qui avaient le cinéma comme objet, les films du circuit commercial présentaient un type de divertissement qui serait difficilement détruit, si grande était son acceptation.²⁴

« *Il n'y a pas de films sains, de vues véritablement éducatives.* », dit le texte qui affirme que les cinémas de cette époque étaient très nombreux dans les faubourgs, avec des entrées à prix bas et avec des films qui jamais, ou presque jamais, élevaient le sentiment moral du peuple, mais « *les films, au contraire, contribuent à l'abêtir d'avantage* ». Il n'y a pas de films sains, et les maisons de cinéma finissent par trouver une sortie optimale pour la production de « *ces films ineptes et souvent pornographiques* », et ils ainsi continuent ainsi à nourrir son lucratif commerce.²⁵

Le diagnostic est emphatique, pris de façon générale et organique concernant la « masse ». Bien avant la création officielle du Cinéma du Peuple, la métaphore de l'inoculation du poison était déjà supposée dans le texte – expédient déjà beaucoup diffusé en termes de propagande idéologique –, et serait incorporée comme la principale raison dans les autres textes et discours produits au nom de la coopérative : « *nous devons essayer d'administrer immédiatement à la masse, empoisonnée par ces films orduriers, un contre-poison énergique.* »²⁶ L'idée de la création du Cinéma du Peuple en antidote à l'empoisonnement du cinéma commercial apparaît avec la construction discursive de ce que les films en général servaient aux intérêts du Gouvernement et du capital, en même temps que le cinématographe garde en lui le potentiel d'émancipation par la propagande révolutionnaire et éducative.

“ L'antidote ?... Mais il est ici, à notre porte ”, et il est formé par les films qui seront produits, avec des motifs pertinents : recréation du quotidien de la vie du travailleur, histoire des révoltes et luttes de la classe ouvrière, telles que la Commune et l'exposition de la vie du travail à l'usine, « dans sa beauté et dans sa laideur », ainsi que la réalisation d'une bonne propagande contre la guerre.²⁷ Le Cinéma du Peuple se présentait à ses militants, ainsi, comme l'antidote cinématographique des travailleurs.

Dix jours plus tard fut annoncé dans ce même *La Bataille Syndicaliste* un appel pour ce qui serait la première réunion publique du groupe.

²⁴ *Pour le Cinéma du Peuple ! La Bataille Syndicaliste*. 14/07/1913.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

Malgré le manque de documents qui relatent la réunion, nous pouvons imaginer qu'à partir d'elle les étapes initiales ont été données pour l'élaboration des statuts, et que quelques adhésions aient également été réalisées. Nous estimons cela au moyen d'une note de la semaine suivante, où le groupe divulgue qu'il a avancé sur l'étude des statuts, à être présenté prochainement lors de l'assemblée générale constitutive, et qu'il prépare un manifeste, tout comme le fait qu'une liste d'organisations et de militants membres ait déjà été établie.²⁸ Après la réunion du jour 24 juillet, le Cinéma du Peuple passe à avoir des réunions hebdomadaires, pratique qui perdura jusqu'à la dissolution du groupe.

À ce moment-là, la préoccupation des militants se tournait pour le congrès national de la FCA qui se réaliserait en moins d'un mois. La FCA, apparue premièrement en tant que *Fédération Révolutionnaire Communiste* (FRC) en 1910, et seulement en 1912 en tant que FCA, jouait la fonction de donner unité aux multiples groupements anarchistes éparpillés à travers la France et principalement à Paris. La plupart des militants impliqués dans le Cinéma du Peuple en faisait partie. Certains d'eux, de grande influence dans le mouvement, comme Sébastien Faure, Pierre Martin et Jean Grave – qui figurèrent parmi les membres du Cinéma du Peuple, bien que plus dans un souci d'une aide nominale qu'activement, et ce, même s'ils plaçaient leurs journaux à disposition pour divulguer l'initiative – ont participé activement au congrès, qui avait comme principal ordre du jour officiel l'antimilitarisme, alors que celui non officiel, et qui a dominé presque tout le congrès, fut le choc avec l'anarchisme individualiste, personnalisé par la présence polémique de Mauricius (Maurice Vandamme) pendant les sessions.²⁹

La bibliographie qui traite de l'éclosion du Cinéma du Peuple mentionne invariablement le congrès comme le lieu où le groupe fut formé, où l'idée fut formalisée.³⁰ Question moindre, apparemment, cette séquence des faits dans la formation de la coopérative cinématographique indique pour certains éléments de la relation entre le mouvement ouvrier et le Cinéma du Peuple lui-même. Dans des rapports détaillés de la police sur le congrès, et dans les annales publiées par *Le Libertaire*, par *La Bataille Syndicaliste* et dans les plus divers journaux militants, il n'y a aucune mention au Cinéma du Peuple. La coopérative n'était pas à l'ordre du jour pour la FCA, ni pendant le congrès ni dans leurs réunions hebdomadaires et meetings réguliers précédents et même postérieurs

²⁸ *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 31/07/1913.

²⁹ Cf.: AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 août 1913.

³⁰ ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011. p. 104 ; JARRY, Erick. 2001 ; e MARINONE, 2009. p. 60.

à la rencontre. En observant le traitement que les diverses organisations du mouvement ouvrier français ont donné au cinéma et à l'art de manière générale dans cette période, il persiste la place secondaire du sujet, et nous remarquons que la création du Cinéma du Peuple eut un espace restreint ou inexistant dans de nombreux cas. Les préoccupations de l'aile libertaire entre militants, cas de la FCA, se concentraient en général sur la lutte contre la « Loi de trois ans » et contre le militarisme, ainsi que contre les élections parlementaires.³¹

De la même manière, à la Confédération Générale du Travail (C.G.T.), au moyen de son journal officiel, *La Voix du Peuple*, a fait seule mention au Cinéma du Peuple, et seulement en janvier 1914, pour divulguer la fête de première projection de *Les Misères de l'Aiguille*, occasion où le directeur syndical Charles Marck, de la C.G.T., ferait une intervention orale.³² Le Cinéma du Peuple ne se retrouve pas dans les bulletins et les transcriptions du congrès de la Confédération, et rares sont les mentions au cinéma en général jusqu'en 1914. Ce qui s'observe, entre 1907 et 1914, est une grande mobilisation dans le mouvement ouvrier contre l'escalade de la militarisation et de l'imminente convocation pour la guerre. En 1913, avec l'annonce du projet « Loi des trois ans », qui faisait passer le service militaire de deux à trois ans, cette mobilisation s'est intensifiée, et était devenue la principale motivation de la C.G.T lors de la réalisation de meetings et de grandes manifestations dans toute la France, accompagnée d'autres groupements militants comme la FCA, et même des socialistes de la *Section Française de l'Internationale Ouvrière* (SFIO), regroupée autour du alors député Jean Jaurès.³³

Ces pondérations, néanmoins, ne prétendent pas reléguer au manque d'à-propos de l'importance donnée au cinéma, et au Cinéma du Peuple, mais cherchent à démystifier une possible surestimation de ces expériences. Ce sont des relations, entre le mouvement ouvrier et le cinéma, qui ont contribué effectivement à la création d'une culture de classe. L'engagement notable des militants qui se disposèrent à assumer les travaux du Cinéma du Peuple exigeait une conscience importante de ce que l'acte d'assister à des films régulièrement exerçait une grande influence dans la vie des gens. Déjà dans les premières notes du Cinéma du Peuple publiées dans les journaux, ainsi que dans les textes sur le

³¹ Voir les dossiers divers sous la vigilance quotidienne de la FCA en PPo BA1513, BA1499, BA1502, entre autres celle de la série BA, et AN F/713053-56 et d'autres de la série F/7.

³² *Le « Cinéma du Peuple » (Société coopérative)*. *La Voix du Peuple*. 11-18/01/1914.

³³ La position de la gauche palamentaire au tour de la « *Loi des trois ans* », néanmoins, progressivement se résigne, conformément le sentiment de menace étranger se précipite en 1914. Sur ce débat parlementaire, voir: MAYEUR, Jean-Marie. *La vie politique sous la Troisième République (1870-1940)*. Paris, Éditions du Seuil. 1984. Pp. 223-232; e BECKER, Jean-Jacques. *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*. FNNSP, 1977. p. 77.

cinéma qui sont aussi apparus en 1913, cette conscience s'est présentée de manière quasi définitive. A ce degré de conscience que le militantisme venait à présenter dans le discours s'est ajouté les actions qui ont commencé à se mettre en place aussi bien à partir de l'activité du groupe de Bidamant, de Guérard et de Cauvin, qu'en parallèle et indépendamment de l'expérience parisienne.

Un exemple marquant est le cas des Ardennes. Après la réalisation de deux réunions de plus, après ce 24 juillet, le Cinéma du Peuple a publié une autre très longue note cette fois reproduite dans de divers journaux. Malgré l'espace secondaire réservé à la publication dans la majeure partie des journaux, *La Cravache* de Reims, important hebdomadaire du mouvement ouvrier en Champagne-Ardenne, région qui peu de temps auparavant s'était habituée aux conférences cinématographiques de Cauvin, a publié la note comme l'illustration de l'intention des militants de la *Bourse du Travail* de Reims à reproduire l'expérience du Cinéma du Peuple. Pour cela, ils avaient même déjà décidé d'acquérir un cinématographe.

La pratique dans les Ardennes avait déjà commencé à être diffuse, puisque Reims n'était pas la seule ville à réaliser des séances inspirées par la critique au cinéma commercial et à l'élan donné par les camarades parisiens du Cinéma du Peuple, Monthermé plus au Nord ayant par exemple déjà une salle fonctionnant il y a peu au sein de sa *Maison du Peuple*.³⁴ Au-delà des expériences parallèles des Ardennes, d'autres sont apparues dans la même période à Paris même et dans les diverses régions de France, comme celle de la coopérative « Chez Nous » à Puteaux, dans la banlieue de Paris, ancien département de *Seine*, avec le « Cinéma Champêtre » en plein air ; à Fougères dans l'ouest du pays, dans la région de Rennes, avec les sessions de la *Bourse du Travail* ; à Plaisance, Paris, avec le *Grand Cinéma des Petits Bonshommes* sous l'égide de *Ligue ouvrière de la protection de l'Enfance* ; ou à Angers, avec le *Cinéma-Populaire* de l'Union des Syndicats de Maine-et-Loire.³⁵

Bien que la note du Cinéma du Peuple ait été porteuse dans les publications de la dernière semaine d'août, toujours envahies par les analyses et commentaires concernant le congrès de la FCA, le texte d'environ une page seulement (demi-colonne d'une page de journal), avec le simple titre "le Cinéma du Peuple", est apparu dans la section des "communiqués" dans *Les Temps Nouveaux* comme un manifeste : « *Notre but est de faire*

³⁴ *Le Cinéma Populaire de Monthermé*. La Bataille Syndicaliste. 31/08/1913.

³⁵ *Au Restaurant coopératif de Puteaux – La Propagande par le Cinéma*. L'Humanité. 06/07/1913 ; *Cinématographe à Fougères*. Le Semeur de l'Ouest. 08/11/1913 ; *Par le Ciné...* La Bataille Syndicaliste. 28/06/1913 ; AN F713347. Rapport de police du 8 février 1914.

*nous-mêmes nos films, de chercher dans l'histoire, dans la vie de chaque jour, dans les drames du travail, des sujets scéniques qui compenseront heureusement les films orduriers servis chaque soir au public ouvrier. »*³⁶

La note présente le Cinéma du Peuple comme il s'était prêté, créé à partir de l'initiative de diverses organisations et de militants sympathisants à la cause d'un cinéma appartenant à la classe laborieuse. Le groupe est déjà aussi présenté sur les bases des principes coopératifs, c'est-à-dire, impersonnel et de libre association, propre à ceux qui sont d'accord avec l'idée de combattre les films " grossiers, idiotement chauvins, toujours policiers ", avec des films "vraiment éducatifs, où le peuple pourra se recréer et élever son intellectualité". Le manifeste va au-delà, il place le cinéma comme mécanisme au moyen duquel le travailleur sera guidé en direction de la liberté, dans la mesure où il l'assistera "à guérir des mauvaises passions", comme l'alcoolisme. L'intention du groupe était de combattre, par l'image, les préjugés qui jusqu'alors soumettaient le monde du travail à la servitude économique et morale, et ainsi combattre l'alcool, la guerre, le "chauvinisme stupide et la morale bourgeoise et inepte".³⁷

« Quel merveilleux moyen de propagande que le ciné! Nos adversaires l'ont si bien compris que la situation actuelle est le produit d'une propagande incessante faite par les cinémas. L'esprit militariste, le stupide et malfaisant nationalisme viennent de là ! Il est temps de réagir ! Au poison distillé savamment dans le cerveau du Peuple il faut immédiatement opposer le contrepoison ! »

Le sens binaire de la métaphore "venin-antidote" commence, alors, à indiquer sa réalisation pratique. Finalement, comment devrait être administré l'antidote ?

« Le contrepoison est entre vos mains, camarades, sachez vous en servir. Les Bourses Du Travail, les Coopératives, les groupes d'Etudes, les syndicats, d'autres groupements encore, doivent devenir nos clients. Au lieu de s'adresser à des maisons de production de films, qui leur donnent des vues insipides, grossières et militaristes, les organisations ouvrières s'adresseront à nous pour la location de leurs films. Elles ont la certitude que notre pensée est la leur. Pour réaliser notre projet il nous faut de l'argent, beaucoup d'argent ! Nous nous adressons à vous, organisations, à vous, militants, que vous soyez manuels ou intellectuels. Souscrivez de suite une ou plusieurs actions. Devenez coopérateurs du 'Cinéma du Peuple' et avant peu la classe ouvrière aura entre les mains un merveilleux outil de propagande. »³⁸

Jusqu'alors, réaliser des films pour la classe ouvrière était l'unique objectif déclaré des productions qui devraient constituer l'antidote au cinéma commercial. Comment concurrencer, alors, avec un vigoureux et bien établi système de distribution et de

³⁶ *Le Cinéma du Peuple*. Les Temps Nouveaux. 30/08/1913. p. 8.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

projection commerciale ? Bien que peu documenté, les projections filmiques dans les milieux militants se produisaient déjà sporadiquement depuis au moins 1909, avec l'action du *Cinéma Social* et des *Universités Populaires*, à Paris et en province, combinant toujours à des projections de films, loués aux grands producteurs, des conférences de militants.³⁹

Outre ces activités, il y avait aussi les initiatives d'exhibition des Bourses de Travail et des autres organisations ouvrières mentionnées ci-dessus. Naturellement, les clients du Cinéma du Peuple devraient être les organisations de travailleurs et les regroupements militants du mouvement ouvrier, dans une relation qui pourrait être en même temps “coopérative x coopérateurs”, et “fournisseur x client”.

L'idée du fonctionnement financier et administratif par la manière coopérative correspondait à l'expérience du mouvement ouvrier avec les coopératives de consommation et de production. Ceci serait la forme statutaire par laquelle le groupe a trouvé une possibilité de maintien économique, en plus de chercher à donner à l'action le caractère non commercial.

Cette phase initiale et de construction des intentions du Cinéma du Peuple a été marquée, finalement, par l'apparition d'une grande publication à la Une de *La Bataille Syndicaliste*. Le texte est de la responsabilité du prestigieux militant Sébastien Faure, fondateur de *Le Libertaire* et auteur de l'œuvre *La Ruche*, qui cherchait à implanter un orphelinat libertaire inspiré des idées de Francisco Ferrer.⁴⁰ Néanmoins, la publication ne s'est pas distinguée autant par le texte de Faure – qui répète les diagnostics sur le cinéma commercial, en déclarant un profond dédain pour tout ce qui se passe au cinéma et pour l'habitude elle-même d'aller au cinéma, en particulier comme faille dans l'éducation morale des enfants, et qui se dépasse dans les impressions de ce que pourrait venir à être le Cinéma du Peuple, un peu éloigné des plans des autres membres de la coopérative, et se permettant de même de suggérer l'adoption d'une salle qu'il était en train de construire, comme lieu principal d'exhibitions – que par la reproduction de la première affiche du Cinéma du Peuple, fait par un autre membre, Henri Sastre (Voir image 1).⁴¹

Il s'agit d'une annonce qui réunit informations textuelles et dessin. C'était la stratégie plus utilisée dans le milieu militant du mouvement ouvrier : un dessin, quelques fois une plaisanterie sur la classe patronale, d'autres fois la représentation de la souffrance

³⁹ Voir chapitre 3 de cette thèse.

⁴⁰ Sur l'expérience de *La Ruche*, Cf.: AN F715954/1. *Direction de la Sûreté Générale – Dossier Sébastien Faure*; e sobre a trajetória de Faure, ver : MAITRON, Jean; DAVRANCHE, Guillaume. Notice FAURE Sébastien [FAURE Auguste, Louis, Sébastien, dit]. Dictionnaire des anarchistes. *Le Maitron*. version mise en ligne le 10 mars 2014.

⁴¹ *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 04/12/1913.

des pauvres, et des informations directes de la propagande révolutionnaire, tels que des mots d'ordre ou des jugements objectifs sur un sujet.

La scène se compose de onze adultes, de quatre enfants et de quelques personnes au second plan, au fond du dessin et mal définies. C'est le monde du travail, réuni par le cinématographe. La majorité des personnes est en train d'assister à la projection sur l'écran, assis sur des bancs, quelques-autres debout, ils portent leurs outils de travail, ou sont accompagnés d'enfants dans leurs bras. Nous pouvons distinguer des paysans, représentés par l'homme avec la faux, des travailleurs urbains, une femme avec un tablier, pouvant représenter les travailleurs des marchés ou les domestiques, également représentés par la femme la plus visible du dessin.

Curieusement, la femme est de dos par rapport à l'écran. Pourquoi serait-elle dans cette position ? Probablement, il s'agit d'une donnée anodine du dessin. Néanmoins, non seulement sa position, mais aussi son visage marque la distinction entre elle et tous les autres personnages. Elle balaie le sol, avec un grand sourire, comme si elle représentait la force joviale de la classe laborieuse, toute réunie derrière elle ; et, en même temps, la joie de la lutte dirigée vers un futur révolutionnaire, indiquée par son sourire et par son travail sans interruption. Un message sur l'avenir d'un nouveau mouvement social que permet la propagande par le cinématographe ? Même si ces présuppositions semblent un peu excessives, l'interprétation peut être possible, en prenant en compte le contexte de la peinture et de la gravure militante en France à cette période, qui se composait autour de Jules Grandjouan, de Maximilien Luce, de Pissarro, et de leurs divers disciples qui depuis la fin du dix-neuvième siècle amenaient au mouvement ouvrier l'influence de l'impressionnisme.

En observant le reste de l'affiche, nous avons aussi les textes qui complètent le dessin. Sous le titre "Le Cinéma du Peuple", l'information toujours présente dans les annonces de ce que celle-ci est une "Société coopérative anonyme à personnel et capital variables", et sur le côté droit, une caisse avec le message qui transmet l'objectif du groupe : "élever l'intellectualité du Peuple" en lui présentant des films contre la guerre, contre l'alcool et contre toutes les injustices sociales. La devise du Cinéma du peuple est également représenté à l'écran : "Divertir, instruire, émanciper". Ces mots composent le centre de l'illumination du dessin puisqu'aussi lumière de la projection cinématographique. Au fond du dessin, dans les figures peu définies, apparaît l'antithèse de l'œuvre populaire et émancipatrice : le bar et les ivrognes qui débattent.



L'AFFICHE DU CINEMA DU PEUPLE

Image 1 : Affiche du Cinéma du Peuple. Auteur : Henri Sastre.

Source : *La Bataille Syndicaliste*. 04/12/1913.

2. Le fonctionnement du Cinéma du Peuple

Entouré par le registre d'une expropriation d'immeuble dans le 2^{ème} Arrondissement au nom de la Préfecture de Paris – destiné aux grandes œuvres de réorganisation urbaine de la ville – et par la dissolution d'un Jardin Ouvrier établi en 1903, le *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* du 21 novembre 1913 officialise le registre du Cinéma du Peuple. La publication reproduit le statut presque dans sa totalité, et la coopérative est ainsi présentée :

« I – Aux termes d'un acte sous signatures privées, en date du 28 octobre 1913, il a été établi les statuts d'une Société anonyme à capital variable, desquels il a été fait les extraits suivants: La Société prend la dénomination de: « Le Cinéma du Peuple. » Le siège social est fixé à Paris, 67, rue Pouchet. Le capital social est primitivement fixé à 1,000 francs. Il ne pourra être réduit au-dessous de la somme de 500 francs. La Société commence le 6 novembre 1913, date de sa constitution définitive, pour finir le 5 novembre 2012, soit une durée de 99 ans. Le Conseil est nommé pour six ans et renouvelable par tiers tous les deux ans. »⁴²

Le cadre légal de “société anonyme à capital variable”, le même que celui du Jardin Ouvrier qui était dissous dans publication dans cette même page du Bulletin, se conformait à la modalité d'organisation coopératiste. L'adresse du siège correspondait à la *Maison des Syndiqués*, implantée dans le 17^{ème} arrondissement et qui avait été acquise et réformée par l'Union des Syndicats en 1909 pour abriter des activités syndicales diverses. Le Conseil d'Administration s'organiserait selon les perspectives démocratiques centralistes, ce qui peut paraître étrange au vu de la prépondérance de militants libertaires et anarchistes au sein de la coopérative. De toute façon, cette forme administrative était déjà cristallisée par la tradition coopératiste et syndicaliste des militants, milieux institutionnels d'où provenaient la plupart des membres du Conseil.

Les élus au Conseil, conformément au *Bulletin* reproduit, sont : MM. Laisant (Camille), Guérard (Robert), Pera (Charles), Bidamant (Yves), Chevalier (Félix), Cauvin (Gustave), Benoist (Paul), Sirolle (Henri), Boisdin (Félix), Séguin (Albert), Martinet (Marcel), Claimou, Sastre (Henri), Tilly (Henriette) et Oustry (Louis). Pas tous ne joueront un rôle dans la coopérative. Quelques-uns n'arriveront même pas à développer une quelconque activité auprès du groupe, comme c'est le cas des commissaires Guiot, Gourdon et Husfeld, et même Benoist, qui malgré avoir été nommé directeur de la société,

⁴² Paris. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*. 1913/11/21.

et signer en tant que président du Conseil, ne figurera plus jamais dans la documentation, sauf dans une des notes de journaux, où son adresse est mise en relation à celle de Bidamant (qui apparaît dans toutes les notes) pour les correspondances du Cinéma du Peuple, adresse qui parfois apparaît aussi comme lieu de réunion du groupe. D'autre part, d'autres militants qui ne font pas partie du registre, participeraient ultérieurement au Conseil ou aux comités de membres de manière active dans les activités, comme Jane Morand, André Girard, Émile Rousset, Charles-Ange Laisant et Montéhus.

Le Cinéma du Peuple a fondé l'expérience coopératiste, inédite dans le secteur cinématographique, dans une modalité nouvelle, en joignant la production et la consommation. Existant depuis première moitié du dix-neuvième siècle, la coopération est devenue très largement utilisée par le mouvement ouvrier français dans la seconde moitié de ce même siècle, alors que des coopératives célèbres et à succès étaient déjà apparues, à l'exemple de *La Bellevilloise*, une des coopératives de consommation les plus connues de Paris. Cette forme garantie aux militants, au moins statutairement, un certain contrôle financier et démocratique de l'activité – ce qui ne se montrerait pas aussi efficace au cours du vingtième siècle, quand de manière homologue aux syndicats, les dirigeants eurent tendance à se maintenir au pouvoir et, dans le cas des coopératives, à privilégier le profit.

André Gueslin, dans le texte *La coopération: modèle original ou tentative d'adaptation ?* qui ouvre l'étude la plus complète existante sur *La Bellevilloise*, sous la direction de Jean-Jacques Meusy, nous fournit quelques pistes pour la compréhension du contexte de création et de fonctionnement de cette modalité administrative et de son ensemble, en ce qui s'appelle coopération. Par coopération, dit Gueslin, « *on entend ici l'ensemble des entreprises qui se sont dotées de formes statutaires originales, ne relevant ni du secteur commercial capitaliste, ni du secteur public.* »⁴³

Originellement, dans le cas de la France du dix-neuvième siècle, ces entreprises ont occupé des espaces mal gérés ou laissés à l'abandon par les capitalistes. De telles coopératives, aussi bien de consommation que de production, ont trouvé en général de grandes difficultés pour s'intégrer, étant donné la grande concurrence de la croissance capitaliste. Selon Gueslin, le modèle coopératif apparaît du désir d'établir une autre forme

⁴³ GUESLIN, André. *La coopération : modèle original ou tentative d'adaptation ?* In : *La Bellevilloise (1877-1939) – Une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français*. Sous la direction de Jean-Jacques Meusy. 2001. p. 13.

d'économie, parallèle à la capitaliste, et avec cela se créa sous une volonté plus réformatrice que révolutionnaire.⁴⁴

La tradition coopératiste, dans un format qui peut être appelé de moderne, remonte aux pratiques ouvrières en Angleterre nées de l'utopie oweniste, considérant la volonté de justice dans les échanges et le partage équitable des excédents ("de chacun selon son travail"). C'est à partir de cette expérience de coopératisme de consommation en Angleterre en 1844, à Rochdale, que les grands principes de fonctionnement des coopératives européennes, même mondiales, furent lancés : remboursement ou redistribution d'une partie des excédents proportionnellement aux achats des associés ; "un homme, une voix", soit la négation du principe capitaliste selon lequel à l'assemblée générale se possède autant de voix qu'il se possède d'actions ; rémunération fixe et limitée des actions, appelées "parts sociales"; refus de vente à crédit ; promotion du principe du "bon poids, bonne mesure"; bénéfice des excédents aux œuvres sociales et culturelles ; principe de la "porte ouverte", d'entrée libre à toute personne physique, en accord avec ses capacités civiques ; et neutralité politique et religieuse.⁴⁵

L'expérience des pionniers de Rochdale s'est propagée dans toute l'Angleterre, résultant bientôt de l'association entre les coopératives de consommation, ce qui a fait apparaître les *Wholesale societies*, grands magasins de grossistes. Par le biais des socialistes, elle a été diffusée à travers toute l'Europe. En France, la modalité se diffuse aussi à la même période, et se diversifie avec l'éclosion de coopératives de production, ayant pour modèle Philippe Buchez et les *Bijouteries en doré*, projet créé en 1834, inspiré dans Saint-Simon et Joseph Rey, avec pour attribut des principes comme le libre choix du gérant par les travailleurs, un fond de réserve inaliénable, le partage des excédents selon un principe égalitaire tenant en compte le travail fourni et sur la base de la qualité ("à chacun selon son travail") et l'embauche d'un nombre limité de personnels auxiliaires non associés.⁴⁶

⁴⁴ GUESLIN, André. *La coopération: modèle original ou tentative d'adaptation?*. In : La Bellevilloise (1877-1939) – Une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français. Sous la direction de Jean-Jacques Meusy. 2001. p. 13.

⁴⁵ "The present Co-operative Movement does not intend to meddle with the various religious or political differences which now exist in society, but by a common bond, namely that of self interest, to join together the means, the energies, and the talents of all for the common benefit of each." Rochdale Practices (Rochdale 1860). In: FAIRBAIRN, Brett. *The Meaning of Rochdale: The Rochdale Pioneers and the Co-operative Principles*. Centre for the Study of Co-operatives, University of Saskatchewan. 1994. p. 20.

⁴⁶ Cf.: S/A. Notice BUCHEZ Philippe, Joseph, Benjamin. *Le Maitron*. <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article27812> , notice Version mise en ligne le 20 février 2009; e ISAMBERT, François-André. *Religion et science de l'histoire chez Buchez (1796-1865)*. In: Archives des

Les expériences se suivirent dans toute la France, inspirées soit par le socialisme utopique fouriériste – comme le Familistère de Guise créé par Jean-Baptiste Godin, qui combinait la participation ouvrière avec un projet architectural de colonie de production – ou par le socialisme partisan de la Belgique – soit par la coopérative de consommation *Vooruit* pour référence, qui influença le mouvement coopératif dans le nord de la France et dans toute la région parisienne, comme *L’Avenir de Plaisance* (coopérative qui abritait le *Grand Cinéma des Petits Bonshommes*, projet de projection cinématographique cité précédemment). Cette dernière inspiration a donné origine à la Bourse de Coopératives Socialistes, créée en 1895, et qui en 1907 réunissait déjà 186 coopératives de consommation fédérées. En parallèle aux coopératives socialistes partisans, se développait le courant neutre de l’École de Nîmes, marqué par la doctrine de Charles Gide et de l’utopie de la République coopérative.⁴⁷

Le Cinéma du Peuple a réuni certains de ces principes construits au long du siècle dix-neuvième et du début du vingtième, rencontrés dans toutes ces courants, tels que la libre adhésion et le libre retrait, le contrôle démocratique de manière équitable et libérée de la quantité d’actions, et la neutralité partisane et religieuse. Bien que ce dernier principe – présent à Rochdale et caractéristique du coopératisme de l’École de Nîmes – pussent éloigner le Cinéma du Peuple des coopératives partisans de la Bourse des Coopératives Socialistes, nous avons trouvé dans le registre du *Bulletin municipal* le nom de P. Benoist enregistré comme directeur de la “société anonyme” qui était créée. Néanmoins, très probablement nous sommes ici face au célèbre partisan du coopératisme socialiste Paul Benoist, de Troyes, lequel figure entre les militantes ayant une biographie dans *Le Maitron*. En outre, le contexte de polarisation idéologique entre l’École de Nîmes et la Bourse de Coopératives Socialistes s’est amenuisé avec le pacte d’unité coopératiste entre Jean Jaurès et Charles Gide signé en 1912, consacré par la création de la *Fédération Nationale des Coopératives de Consommation* (FNCC) pendant le Congrès Unitaire de Tours en décembre de la même année. La nouvelle fédération a été faite sur la base de l’autonomie ou, au moins, dans une déclaration de neutralité politique inspirée de la

sciences sociales des religions, vol. 20, n° 1, 1965. pp. 45–61. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1965_num_20_1_1785 .

⁴⁷ GUESLIN, André. 2001. p. 14-17.

doctrine de Gide. Dès lors, les coopératives de consommation ont adopté des pratiques de commerce progressivement de plus en plus capitalistes jusqu'à nos jours.⁴⁸

Paul Benoist, né en 1867 à Troyes (Aube) et mort en 1936 à Sens (Yonne), fut travailleur de bonneterie et, très tôt, militant socialiste au *Parti Ouvrier Français* (POF) de Jules Guesde. Très tôt aussi, il a débuté sa trajectoire de partisan du coopératisme, qui commence en 1893 dans petite coopérative de consommation, *La Sociale*, fondée un an auparavant par Étienne Pédron et qui servait de centre au POF à Troyes. Après l'expérience avec le Syndicat des Travailleurs de la Bonneterie, il prit part à une grève en 1900 qui s'acheva par son licenciement de l'usine qui l'employait et, ainsi, il commença à se consacrer intégralement à la "carrière" de partisan du coopératisme.⁴⁹ La grève de 1900 à Troyes marque aussi la fin de *La Sociale*, signe de l'échec des guesdistes du POF à organiser le mouvement ouvrier dans la région, qui se disperse en faveur du syndicalisme révolutionnaire de la C.G.T.⁵⁰

Ce fut à partir d'une importante coopérative locale, *La Laborieuse*, fondée en 1886 par des travailleurs syndicalistes de la métallurgie et qui regroupait plus de deux mille familles, que Benoist s'intéressa chaque fois plus à la coopération de consommation. En 1907, il fut élu président de *La Laborieuse*, et invita la Bourse des Coopératives Socialistes à réaliser à Troyes son sixième congrès. Conduite par son président, *La Laborieuse* s'associa avec la Bourse et son magasin de grossiste, où le Benoist lui-même serait élu membre du Conseil d'Administration en 1908, et ce, jusqu'en 1932. Avec l'expansion des activités de *La Laborieuse* entre 1907 et 1913 – ce que inclut l'ouverture de magasins dans divers quartiers de la ville, la vente de tissus et de vêtements, des épiceries, les prêts d'argent, la bibliothèque, l'agrandissement de la boulangerie et la création d'une pharmacie mutualiste– le prestige de Benoist dans le milieu des organisations coopératistes s'est accru. La création du Cinéma du Peuple coïncide avec cet apogée dans la trajectoire de Benoist comme leader de la coopération.

Devant le manque de documents plus précis, nous pouvons seulement conjecturer sur le fait que la signature de Benoist en tant que président du Conseil d'Administration, et

⁴⁸ Cf.: CHATRIOT, Alain. *Les coopérateurs*. In : BECKER, Jean-Jacques et al., Histoire des gauches en France. La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. pp. 91-97. p. 94; e GUESLIN, André. *Op. Cit.* p. 18.

⁴⁹ GAUMONT, Jean. Notice BENOIST, Paul. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article99157>, version mise en ligne le 3 novembre 2010.

⁵⁰ HARDEN-CHENUT, Helen. *Made in Troyes : Genre et classe dans la bonneterie française*. In : Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest [En ligne], 114-3 | 2007, mis en ligne le 30 septembre 2009. Consultation du 30 septembre 2015. URL : <http://abpo.revues.org/432> . p. 134.

directeur de la société, correspondait à une expectative des membres pour s'en servir comme levier pour les activités de la coopérative. Une telle attente pourrait se confirmer avec l'aide de ses qualités administratives, ou avec un éventuel financement de la FNCC (ce que nous ne pouvons pas exclure), ou même par la simple représentativité du nom Benoist, et ainsi garantir l'insertion des films dans un réseau de coopératives qui pourrait couvrir toute la France ouvrière, qui en termes syndicaux se trouvait seulement en voie d'expansion et de stabilisation au moyen de l'augmentation graduelle de la portée et de l'influence de la C.G.T.

Il n'a pas été possible de trouver le modèle original du statut enregistré dans l'étude de notaire, néanmoins, dans plusieurs documents, comme ce *Bulletin Municipal*, sont reproduits beaucoup d'extraits de ce qu'aurait été le texte. Quant au fonctionnement financier, par exemple, et sur ce que le statut prévoyait dessus, nous avons trouvé un document de la police du 20 janvier 1914 qui contient la transcription de plusieurs extraits de statut, et un article de divulgation du Cinéma du Peuple, dans le journal *Le Combat* (hebdomadaire syndicaliste de Roubaix), du 20 septembre 1913⁵¹, seule publication qui s'attarde sur les statuts réalisée par un journal, et qui contient même une sélection d'articles utilisée dans les rapports de police. Dans tout le document policier, des éléments constitutifs de la coopérative, comme la composition du Conseil d'Administration, sont traités, et tous sont liés aux seuls Bidamant, Guérard, Cauvin et Chevalier ; la proposition et les objectifs de la coopérative et, ce qui se détache dans le document, le traitement le plus complet sur son organisation financière en termes de coopérative, avec des détails sur les quotas maximum et minimum par associé, le fonctionnement et les formes de paiement, ainsi que la répartition des bénéfices.

Le capital social du Cinéma du Peuple serait fixé à 20.000 francs divisé en 800 parties, ou actions, de 25 francs chaque. Chaque collaborateur peut obtenir jusqu'à 15 actions et, quel que soit le nombre de leurs actions, l'associé aura droit à seulement un vote dans les assemblées générales (règles correspondantes aux articles 7 et 8 des statuts). Le montant des actions doit être payé en argent. Les membres peuvent s'inscrire d'avance au paiement total des actions, qui devait être fait dans un délai de cinq mois (article 9). En ayant payé la première partie, l'inscrit recevrait une brochure, et cette brochure contiendrait les statuts de la société. Toute action serait indivisible, et la société reconnaîtrait seulement un propriétaire pour chacune d'elles. La possession de l'action

⁵¹ *Le Cinéma du Peuple*. *Le Combat*. 20/09/1913.

comporte une adhésion formelle et pleine aux statuts et aux décisions de l'assemblée générale (article 11). Après l'approbation du bilan, la déduction des dépenses générales, les vacances ou délégations dans les intérêts de la société et autres dépenses sociales, de la manutention et de la dépréciation des biens mobiliers de l'établissement, les bénéfices seraient divisées en quatre cents parties égales et distribuées comme suit :

1. 50 parts en fonds collectif (agrandissement de l'œuvre) ;
2. 20 parts à être répartis par le Conseil d'Administration aux organisations en lutte contre le patronat et aux victimes de la répression ;
3. 30 parts aux associés au *prorata* de leurs actions.⁵²

La coopérative prétendait, ainsi, recouvrer l'investissement à qui s'associait, un ratio proportionnel, au cas où elle obtenait un profit excédentaire. La pratique coïncidait avec les principes de la coopération, ainsi que qu'il en était usage dans toute autre coopérative. Ayant comme point de départ, la forme d'organisation, le caractère réformiste tendait à se superposer au révolutionnaire.

Les objectifs pratiques de la coopérative aussi sont aussi liés à ceux que nous avons déjà présentés à travers les notes publiées dans la presse : « *produire des films cinématographiques par des appareils appropriés, dans des Salles louées à cet effet* » et distribuer des films, soit en louant ou en vendant, avec la perspective révolutionnaire, pour les organisations de travailleurs et pour les particuliers, en soulignant la volonté du Cinéma du Peuple de « *combattre la guerre, le chauvinisme, le nationalisme et la morale bourgeoise exaltes dans la plupart des cinémas actuels* ». Ils déclarent, aussi, que grâce au Cinéma du Peuple, « *l'alcoolisme y sera flétri et les idées néo-malthusiennes enseignées aux spectateurs* ». L'auteur du document, après la reproduction des autres extraits, fait mention à la proposition de la société de mettre à disposition ces films aux groupes révolutionnaires en général, anarchistes, antimilitaristes, néomalthusiens, coopératistes et des bourses de travail.⁵³

Le document se termine par le commentaire de l'agent où il est dit que le groupe prétend acquérir non seulement un grand avantage moral pour leurs doctrines, mais aussi des avantages matériels. Il parle de la première expérience, qui serait la fête du 18 janvier. Et il finit en concluant qu'il est nécessaire de compléter les circulaires du 23 janvier 1911, du 24 janvier 1911, du 8 mai 1911, du 31 mai de 1911 et du 29 février 1912 sur la

⁵² AN F713347. Rapport de police du 20 janvier 1914.

⁵³ *Ibid.*

propagande révolutionnaire et antimilitariste par le cinématographe⁵⁴, en ajoutant des recommandations qui conviennent concernant les caractéristiques du Cinéma du Peuple.

La dimension du succès du Cinéma du Peuple en termes de parts sociales vendues, ou membres effectivement coopératistes, ainsi que l'établissement d'un réseau de distribution de films, est difficile à examiner. Le rapport de police du 16 octobre 1913, où l'informateur commente librement la création du Cinéma du Peuple mentionne que la coopérative avait l'intention d'être l'intermédiaire de Pathé, y compris pour la vente de cinématographes. L'information est ambiguë et douteuse, puisqu'il ne coïncide au aucun moment avec une autre déclaration du groupe concernant leurs objectifs non commerciaux, si ce n'est l'objectif d'assister d'autres groupes à reproduire l'expérience, en acquérant leur propre cinématographe.⁵⁵

Nous savons, pour le moins, au moyen de procès-verbaux de police, que le groupe recevait constamment des demandes d'adhésion venant principalement de province. Lors de la réunion du 15 octobre 1913, par exemple, Bidamant qui monopolise la parole pendant presque toute la rencontre, informe que deviendrait usuelle dans les réunions la lecture des lettres reçues par le Cinéma du Peuple. L'informateur de la police dit que Bidamant a lu diverses lettres envoyées à lui (comme secrétaire, au siège), de la part d'organisations et de militants de Lyon, Reims, Bordeaux et d'autres villes françaises qui, de manière générale, se s'intéressent au Cinéma du Peuple et demandent l'autorisation pour créer des groupes analogues dans leurs villes. Bidamant aurait dit aux présents, suite à la lecture, qu'il concordait avec toutes les demandes et leur donnerait de fait l'autorisation.⁵⁶ Les autres réunions qui ont été relatées parlent aussi de ce moment d'information, dont une déclaration de Bidamant annonçant que la trésorerie de la société s'améliorait de plus en plus, en fonction de ces adhésions.

Et nous disposons, aussi, au moyen de deux notes de *La Bataille Syndicaliste* signée par le Conseil d'Administration, de l'information inexacte de ce que, à un certain moment, le groupe se serait développé internationalement, ou pour le moins aurait cette intention. Ainsi le texte de la note de février 1914 fait apparaître :

« A défaut d'un comité, un camarade décidé peut arriver à constituer dans son pays une clientèle pour louer nos films. Ainsi, notre camarade Camille David est le représentant officiel du Cinéma du Peuple pour la Belgique, la Hollande et le

⁵⁴ Sur cette documentation, disponible aux *Archives Nationales* à Pierrefite-sur-Seine, dans le *Fonds Moscou* avec le titre *Direction générale de la sûreté nationale* (AN 19940494/102-104), je reviendrai à la traiter au troisième chapitre de cette thèse.

⁵⁵ AN F713347.

⁵⁶ AN F713347. Rapport de police du 16 octobre 1913.

Grand-Duché de Luxembourg. Notre camarade Mario Nési est notre représentant en Italie. Que les autres nations suivent ces exemples ! »⁵⁷

L'autre note qui fait la même mention à des correspondants est du 30 mai 1914, et ajoute "Amérique du Nord" et "La Havane" à la liste, sans plus de détails. L'extrait reproduit ci-dessus, de toute façon, génère certainement des doutes quant à la faisabilité de qui est décrit. En effet, le fait qu'un seul militant soit responsable pour une activité, que l'on peut imaginer surchargée, s'agissant de l'ensemble des "Pays-Bas", il est peu probable que l'activité ait gagné une quelconque régularité ou représentativité, étant donné le peu de temps entre le début effectif des activités et de la production de films, et la fin présumée du groupe parisien. À partir de cette hypothèse, il n'y a pas beaucoup à ajouter concernant la succursale en Italie, bien qu'il manque de données pour cela. Ce qui est perceptible dans la note, dans l'extrait reproduit, est le ton de justification du succès, ou de promesse de succès, et de propagande de l'action, quelque chose qui venait à se répéter depuis septembre 1913, devant les interrogations faites de la part des socialistes partisans, et d'une probable difficulté financière, qui perdurait malgré de l'optimisme du Conseil d'Administration, conformément à ce que nous verrons plus tard.

3. L'utilité du Cinéma du Peuple : quotidien, fêtes et propagande révolutionnaire

Le Cinéma du Peuple présenterait son premier film, *Les Misères de l'Aiguille*, seulement en janvier 1914, lors de la fête du 18 dans le salon de la *Sociétés Savantes*. Jusqu'à cette date, outre la fête du premier novembre 1913 ils organisèrent seulement une autre fête plus en 1913, le 7 décembre, à l'initiative du Syndicat Général des Travailleurs de Chaussures, à la *Bourse du Travail – Salle Ferrer*. C'est lors de cette fête que, pour la première fois, ils firent des projections cinématographiques, avec une programmation d'une heure de "films sociaux et amusants", complétés par la présentation du groupe de chanteurs *La Muse Rouge* et d'une "conversation" avec le membre du Cinéma du Peuple, L. Oustry, sur l'"Utilité du Cinéma du Peuple".⁵⁸

⁵⁷ *Le Cinéma du Peuple – Ce que nous avons fait !... Ce que nous voulons faire !* La Bataille Syndicaliste. 23/02/1914.

⁵⁸ Communications – *Syndicat général des ouvriers en chaussures*. Les Temps Nouveaux. 06/12/1913. p. 6.

La musique a été présente dans toutes les fêtes du groupe. Ce n'était pas seulement une attraction accessoire, ou une activité moins importante pour les militants. Dès le dix-neuvième siècle, la chanson constituait une des expressions les plus efficaces du militantisme dans les milieux populaires. Il s'est agi non seulement d'un divertissement, mais aussi d'un des principaux instruments de propagande qui a été intensément utilisé par le mouvement ouvrier au début du vingtième siècle en France, une des expressions les plus significatives de la "représentation de soi" du militant, spécialement l'anarchiste, comme le suggère Manfredonia dans ses études.⁵⁹

Durant les mois de novembre et décembre 1913, par exemple, les notes du Cinéma du Peuple dans *La Bataille Syndicaliste* convoquèrent les militants et les intéressés pour deux motifs : pour jouer dans *Les Misères* et, aux "chanteurs camarades", pour vendre ou contribuer avec leurs musiques au Cinéma du Peuple. Le groupe même, dès le début, comptait deux des principaux chanteurs révolutionnaires de Paris, Robert Guérard et Gaston Brunswick, alias Montéhus.

Militant de la FCA, ayant y compris fait partie de la commission des six membres chargés d'organiser le congrès d'août 1913, Guérard était un chanteur libertaire et auteur d'innombrables chansons, parmi lesquelles *Révolution* (1910), *Si les métaux parlaient* (1910), *La Voix du Bronze* (1911), *Guerre à la guerre* (1912) marquèrent sa carrière, selon le dictionnaire *Le Maitron*.⁶⁰ Il participa du célèbre groupe de musique et de poésie sociale à Paris, *La Muse Rouge*, qui réalisa le concert de la fête du 7 décembre. Avant cette dernière, il chanta à diverses musiques à la fête du premier novembre : « *cette fête a commencé à 9 heures du soir par une partie de concert, à laquelle ont pris part sept chansonniers révolutionnaires, dont Robert GUERARD, qui a fait entendre plusieurs de ses créations nouvelles.* »⁶¹ Sa trajectoire politique, comme celle de plusieurs autres militants du mouvement ouvrier français du début du vingtième siècle, a été marquée par le passage de l'anarchisme au communisme, qui dans le cas de Guérard eut lieu en 1921, avec son adhésion au Parti Communiste Français (PCF).

Montéhus eut une trajectoire plus controversée. Fils aîné d'une fratrie de vingt-deux d'une famille de travailleurs pauvres, né juste après les événements de la Commune, il avait

⁵⁹ MANFREDONIA, Gaetano. *De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914*. In: Cités, No. 19, Que dit la chanson ? Paris, PUF. 2004. pp. 43-53.

⁶⁰ BRÉCY, Robert ; notice complétée par Rolf Dupuy et Guillaume Davranche. Notice GUÉRARD Robert [Dictionnaire des anarchistes]. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article156070>, version mise en ligne le 18 mars 2014.

⁶¹ AN F713347. Rapport de police du 2 novembre 1913.

l'habitude de dire que son père Abraham Brunswick était un des insurgés, ce qui n'a pas pu être vérifié. Initialement joueur de tambour dans le 153^e régiment d'infanterie de ligne de Toul, de 1892 (quand il avait 20 ans) à 1896, il a écrit diverses musiques sur l'armée, de laquelle il se retire pendant l'affaire Dreyfus. Deux ans plus tard, il s'est présenté aux élections législatives du 8 mars 1898 à Châlons-sur-Marne, actuellement Châlons-en-Champagne, dans la région administrative de la Champagne-Ardenne, sous l'étiquette "Républicain indépendant". Néanmoins, il a été obligé de laisser la ville, victime d'antisémitisme, et a parcouru tout le nord de la France jusqu'à s'installer à Paris à la fin de l'année de 1900.

Après une phase humanitaire, de par son lien avec la franc-maçonnerie, et avec le socialisme de par son rapprochement avec la SFIO, Montéhus passe peu à peu à se rebeller à partir de 1906, époque où il s'approche du journal anarchique de Miguel Almereyda, *La Guerre Sociale*. A cette période, qui va jusqu'en 1910, il a réalisé ses chansons les plus violentes et les plus connues, comme *Gloire au 17e* (1907), *On est en République* (1908), *La Grève des mères* (1910), *La Jeune Garde* (1911). Jusqu'en 1914, il a vécu le summum de sa renommée, en fréquentant divers événements, manifestations et meetings organisées par la SFIO, jusqu'à chanter pour Lénine à Belleville, qui lui proposera d'en faire de même pour les révolutionnaires russes.⁶²

La controverse réside dans certaines remarques de Pierre Bonet, auteur de la biographie de Montéhus dans *Le Maitron*. Selon l'historien, "malgré ses difficultés, parfois, on suspecte Montéhus", en indiquant que le chanteur pourrait avoir été un agent infiltré de la police à certaines occasions de sa trajectoire, ce qui ne peut pas être confirmé, dans aucune des archives consultées. Serait-ce lui l'informateur des réunions du Cinéma du Peuple, pour lesquelles nous avons des informations très souvent détaillées dans les rapports policiers ? Bien que ce ne soit que conjecture, ce ne serait pas quelque chose de surprenant, puisque ces réunions comptaient peu de personnes, presque toujours restreint aux membres du Conseil d'Administration, duquel Montéhus faisait partie. Outre cette méfiance, qui était commun dans le militantisme de l'époque, Montéhus a vu sa trajectoire marquée par la variation de positions politiques importantes, comme celle du changement d'un antimilitarisme virulent de 1906 à 1910, pour un patriotisme dans ses chansons de

⁶² BONET, P. notice BRUNSWICK Gaston, Mardochée, dit Montéhus Gaston. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr.janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article102899>, version mise en ligne le 3 novembre 2010.

victoire contre les Allemands pendant la Grande Guerre, sous couvert d'une vision humanitaire envers le soldat.

Montéhus, de toute manière, au temps où il a fait partie du Conseil d'Administration du Cinéma du Peuple, était un des chanteurs les plus connus de Paris, et doit avoir éveillé chez les autres membres un intérêt pour sa présence dans le groupe, comme une garantie d'attirer l'attention populaire. La perception de ce pari dans le chanteur est notoire dans les journaux : « *Pour activer la propagande en faveur du 'Cinéma du Peuple' des grandes fêtes, avec le concours de Montéhus, sont en préparation.* »⁶³ La capacité qu'il avait d'amener le public aux fêtes qui allait être réalisées est également évidente dans un rapport de police sur la réunion produite le 5 novembre 1913, seulement quatre jours après la fête du premier :

« Montéhus qui a adhéré récemment au groupe et qui est membre du Conseil d'Administration a proposé de donner la première fête à la Bourse du Travail et a dit que si on voulait avoir une salle comble, il faisait mettre son nom en vedette au moins une huitaine de jours à l'avance. »⁶⁴

L'effort de Montéhus pour être entendu, ou à avoir une influence sur le groupe est notable au moins dans les réunions de 1913, et possiblement dans celles de 1914, ce que nous ne pouvons pas savoir catégoriquement, vu que les rapports de cette année ne traitent pas, pour la plupart, de détails des réunions réalisées. Il est possible, aussi, que Montéhus lui-même puisse s'être éloigné du groupe, ce qui coïnciderait curieusement avec le gel des rapports détaillés en 1914 sur les réunions du Conseil d'Administration.

Dans cette même réunion du 6 novembre 1913, le Conseil a discuté de la réalisation des fêtes, ce qui divisa les opinions, sachant que Bidamant et Montéhus s'alignèrent :

« En somme, rien n'a été arrêté au sujet de la prochaine fête, les membres du Conseil d'Administration n'étant pas du même avis, les uns voulant débiter par de petites fêtes qui permettraient, d'après eux, de remplir la caisse avant d'entreprendre la propagande, les autres, sont MONTÉHUS et BIDAMANT, préférant donner tout d'abord des fêtes retentissantes soit à la salle Wagram, soit aux Sociétés Savantes. Ils prétendent que cela ne manquerait pas de faire une grande réclame pour l'œuvre, que beaucoup de gens même aux idées avancées volent d'un œil quelque peu sceptique. »⁶⁵

Nous pouvons supposer, encore ainsi, que l'influence de Montéhus a continué à être importante dans les décisions du groupe, auprès d'autres socialistes, en observant les contacts et les articulations que la coopérative a réussi à réaliser pour ses fêtes, qui ont été

⁶³ *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 01/11/1913. Traduction par nos soins.

⁶⁴ AN F713347. Rapport de police du 6 novembre 1913.

⁶⁵ *Ibid.*

données respectivement dans des lieux comme *Sociétés Savantes*, *Salle Wagram*, *Palais de Fêtes*, *La Bellevilloise* et à Roanne promue par le groupe *L'Avenir Social*, tous de quelque forme affiliés à la SFIO, et lieux habituels des concerts de Montéhus.

Pendant les mois de novembre et de décembre 1913, et janvier 1914, les réunions hebdomadaires furent tenues normalement, sachant qu'en décembre aucune n'a été rapportée par les policiers. A ces mois-ci, on remarque que l'organisation de fêtes est présentée comme une des principales activités du groupe, sujet qui a commencé à être traité principalement à partir de cette réunion du 5 novembre. Même en ne constituant pas un objectif déclaré de la coopérative, c'était une activité d'une telle importance populaire – et, donc, d'une grande importance militante – qui accomplissait diverses conditions permettant d'atteindre les objectifs du groupe. Avec elles, le Cinéma du Peuple pourrait avoir une manne financière supplémentaire, en plus que de permettre la reconnaissance du nom du groupe aussi bien auprès des participants qu'à travers la presse, divulguerait en première main ses propres films et, finalement, accomplirait le rôle de diffusion de la propagande révolutionnaire par le cinématographe.

Les fêtes du Cinéma du Peuple, à partir de celle qui présenta *Les Misères* le 18 janvier 1914, ont été largement divulguées dans la presse aussi bien anarchiste et syndicaliste que dans la socialiste. *L'Humanité*, par exemple, qui même s'il exprime encore sa désapprobation concernant le Cinéma du Peuple en 1913, à travers un texte de Léon Rosenthal qui censurait le fait que le groupe interdisait les campagnes électorales dans ses activités, a divulgué normalement la plupart des fêtes et même des réunions du groupe ; il a totalisé pour le moins neuf publications, et dans l'une d'elles, celle du 12 juillet 1914, nous apprenons que le Cinéma du Peuple a réalisé des projections lors de la “grande fête socialiste”, organisée par le Parti Socialiste en commémoration à l'élection de cent de ses candidats à des charges législatives.⁶⁶ Parmi les canaux libertaires et syndicalistes, *La Bataille Syndicaliste* pour être un quotidien a été celui qui a le plus publié sur le groupe, avec au moins 53 mentions, entre appels à réunion, circulaires et intense publicité des fêtes. Dans un moindre nombre, mais systématiquement, les hebdomadaires *Les Temps Nouveaux*, *Le Libéraire*, *La Guerre Sociale*, *Les Hommes du Jour*, et divers autres organes de presse liés au mouvement ouvrier, à Paris comme en province, ont aussi publié sur le Cinéma du Peuple.

⁶⁶ DIVERS - *Le Cinéma du Peuple*. *L'Humanité*. 12/07/1914.

Quelques détails de l'organisation d'une des fêtes aident à comprendre le fonctionnement du groupe, les difficultés qu'ils ont rencontrées. Dans la réunion du 14 janvier 1914, par exemple, en discutant divers de ces détails pour la réalisation de la fête du 18, Bidamant exprime de la préoccupation avec le peu de ventes d'entrées faites par les responsables des ventes, seulement deux à trois entrées par vendeur, mais qui espère que pendant l'affluence soit plus importante aux guichets le jour-même.

Ensuite, ils discutent des détails sur l'opérateur du cinématographe, de la société Maison Nathan. Jusqu'à ce moment, le Cinéma du Peuple n'avait pas encore réussi à acquérir son propre cinématographe, tâche qui était à la charge de Gustave Cauvin, ni d'entraîner un opérateur, qui devrait être Henri Sirolle, aussi membre du Conseil d'Administration. L'opérateur de la Maison Nathan s'est plaint pendant la réunion de la sécurité au milieu des manifestants qui pouvaient être dans la fête, puisqu'à l'occasion de la grande manifestation du Pré-Saint-Gervais, où il avait réalisé des prises de vues, il avait été expulsé par ceux-ci, car ils suspectaient qu'il soit un opérateur travaillant pour la police. Il demanda ainsi la couverture du Cinéma du Peuple pour ses activités. Le Conseil accepta sur le principe et à la condition que la Maison Nathan donne à chaque fois une pellicule des prises de vues, ou des actualités, et que ce film soit la propriété exclusive du Cinéma du Peuple, et ainsi d'y apposer sa marque. La proposition serait portée à la société, de laquelle nous ne savons pas la réponse. Avec ces profits, les discussions, désaccords et malentendus entre les membres du Conseil étaient communs, aspects qui seront traités dans le prochain item.

En près de deux mois, le groupe a réussi à idéaliser et à produire *Les Misères*, malgré des difficultés inhérentes à l'entreprise et au climat de discrédit dont le groupe était victime face à d'autres organisations.⁶⁷ À partir d'un rapport de 19 janvier 1914, nous pouvons connaître certains détails de la fête du jour précédent, où a été lancé le film. Dans lui, nous identifions l'organisation de la fête à partir de la séquence d'attractions décrite, avec des chanteurs, discours et projections cinématographiques. Il est intéressant de remarquer que les attractions sont multiples, et que la projection de *Les Misères*, en soi, ne correspond pas à une activité de projection du Cinéma du Peuple.⁶⁸

⁶⁷ Les détails de la production de *Les Misères* seront traités dans le cinquième chapitre de cette thèse, où seront abordés tous les points relatifs aux films du Cinéma du Peuple.

⁶⁸ AN F713347. Rapport de police du 19 janvier 1914. Pour les traditions des fêtes révolutionnaires, voir: OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. Paris, Gallimard. 1976. Et pour la transition aux fêtes republicaines et celles du mouvement ouvrier, voir: SANSON, Rosemonde. *Les 14 juillet: fête et conscience nationale. 1789-1975*. Paris, Flammarion. 1976; CORBIN, Alain. *Préface*. In: CORBIN, Alain. et al. (éd.). *Les usages politiques des fêtes aux XIXe - XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne. 1994. p.9; e

Réalisée à le Sociétés Savantes, la fête a commencé à 21h et s'est finie à 00h30, en ayant compté avec la présence d'environ 500 personnes. Le prix de l'entrée était de 1 franc, ce qui n'était pas considéré comme cher, et qui ne différait pas tant du prix qui se pratiquait dans les cinémas de quartier, très disséminés à cette période – le prix d'une entrée dans les cinémas de Paris pouvait varier entre 0.50 franc, pour une entrée normale dans la galerie, à 6 francs, pour une place réservée en loge dans un Cinéma-Palace, comme le Gaumont-Palace.⁶⁹

Pendant la première partie de la fête, des chansons furent présentées par les compositeurs Pierre Alin, qui a chanté ses œuvres, Broka, qui a chanté les œuvres de Cost, Anne Dercy avec son répertoire, Xavier Privas et Francine Loret-Privas eux aussi avec leurs propres œuvres. Les chanteurs alternaient avec les projections de quelques films, provenant d'un stock acheté à la production Lux.

Ensuite, Lucien Descaves prit la parole sur le thème de “L'utilité du Cinéma du Peuple”. Jusqu'alors, nous avions connaissance d'une partie du contenu de la conférence, seulement grâce au rapport policier et à un commentaire paru dans *La Bataille Syndicaliste* le jour suivant, fait par un spectateur présent à la fête. Récemment, l'archiviste Jean-Paul Morel a trouvé le texte complet de l'intervention de Descaves, aux *Archives de l'Institut International d'Histoire Sociale (I.I.H.S.)* à Amsterdam, et l'a publié intégralement dans la revue *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 64 en 2011, à disposition en ligne en 2014.⁷⁰

Fondateur de l'*Académie Goncourt*, Lucien Descaves a été un des militants de grand prestige à soutenir le Cinéma du Peuple, comme l'ont été Jean Grave, Sébastien Faure et Pierre Martin. Il se détachait dans le militantisme de par sa formation intellectuelle, artistique et littéraire, et par sa connaissance qu'il avait des événements de la Commune de 1871, de telle façon qu'il viendrait à élaborer le scénario du film *La Commune* pour le Cinéma du Peuple. Le discours de Descaves pendant la fête, même s'il

TARTAKOWSKY, Danielle. *Ordre et souveraineté*. In: Le Mouvement Social, n° 179, avril-juin 1997. Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières. 1997. Pp. 3-8.

⁶⁹ Cf. MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinémas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002. p. 288.

⁷⁰ DESCAVES, Lucien. *Causerie de Lucien Descaves précédant la projection des Misères de l'Aiguille (avec Musidora), production de la coopérative du « Cinéma du Peuple »*. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394> Document généré automatiquement le 14 septembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

suit la même formule politique instituée par les membres du Cinéma du Peuple, s'est différencié par la dramaturgie verbale :

« Le cinéma étant aujourd'hui reconnu d'utilité publique, les organisateurs de cette soirée se sont demandé si le moment n'était pas venu d'en faire un instrument d'enseignement, de propagande et d'émancipation. C'est la préoccupation à laquelle ils ont obéi en fondant le « Cinéma du Peuple ». Mais je découvre à cette entreprise une autre raison d'être, que je voudrais indiquer brièvement, et sous ma responsabilité. Il me semble que le cinéma tel que nous le comprenons, met aux mains du peuple non seulement les moyens de s'instruire et de s'émanciper, mais le moyen aussi de gagner à sa cause, beaucoup de ceux qui n'ont qu'une faible notion des droits, des misères et des revendications du prolétariat. »⁷¹

Ainsi, pour accomplir l'effet rhétorique, il articule une qualité de plus au Cinéma du peuple que lui aurait réussi à détecter et qui serait déterminante à cette nouvelle œuvre de militance :

« Nos amis se sont donné pour objet d'amuser, d'éduquer et d'émanciper. À ces trois mots, je proposerai d'en ajouter un quatrième : « initier » ! Initier, par l'image animée, les heureux de ce monde à la vie laborieuse et difficile des déshérités. »⁷²

Descaves met en avant, aussi, la fonction carnavalesque du cinéma comme un tout, auquel la création du Cinéma du Peuple fait rejaillir :

« Le Ciné que l'on inaugure ce soir, se présente dans des conditions tout autres. Il consacre une révolution dans le monde dramatique et dans les mœurs. Le cinéma, par le fait seul qu'il n'a besoin pour s'installer que de la première salle venue, salle d'école, salle de mairie, salon pour nous, grange (et même à défaut de salle, une place publique), le cinéma, dis-je, est essentiellement populaire. Au cinéma, le peuple est chez lui. C'est lui qui daigne admettre dans sa compagnie le bourgeois et sa famille. Et voilà les rôles renversés ! »⁷³

Si le Cinéma du Peuple a pour caractéristique, outre d'amuser, d'instruire et d'émanciper, celle d'attirer et d'initier de nouveaux militants ou, au moins, de sensibiliser les personnes face à l'exploitation, c'est parce qu'il a le potentiel pour inverser le cadre de la lutte des classes. Le cinéma, en lui-même, dit Descaves, est essentiellement populaire et démocratique, pour pouvoir être installé en tout lieu et être à portée de toutes les bourses, au cas où il soit un cinéma de quartier. Les capacités éducatives et propagandistes du cinéma – qui seraient supérieures à celles du théâtre – c'est que jusqu'alors elles n'auraient pas été utilisées correctement ni dans tout son potentiel. Un cinéma qui soit du peuple, c'est-à-dire, qui soit du public lui-même aurait le potentiel révolutionnaire, outre de faire

⁷¹ *Ibid.* p. 3-4.

⁷² *Ibid.* p. 4.

⁷³ *Ibid.* p. 4.

sortir le travailleur du bar et de l'alcool, d'attirer celui qui explore ce peuple, le bourgeois, vers un lieu contrôlé par le peuple (la place, le grenier, l'école) et, au moyen d'œuvres moralement supérieures, de racheter la bourgeoisie elle-même de son ignorance.⁷⁴

Après le discours de Descaves, qui a conclu la première partie de la fête, et un entracte de cinq minutes, il y eut la projection de *Les Misères*. L'agent policier informe, à ce moment du rapport, qu'ils étaient en train de vendre, aussi, l'"historique du film" pendant la fête. Il s'agit, probablement, d'un bref texte, que nous connaissons aujourd'hui comme synopsis (développé), également écrit par Lucien Descaves et mis à disposition par Jean-Paul Morel dans le même publication de la revue *1895*, et que nous présenterons au chapitre 5 de cette thèse. Deux autres films, *Nouveau Saint Antoine* et *Terre-Neuviens de Fécamp*, ont été montrés à la fin. Le compte-rendu policier n'ajoute plus aucun détail, mais, par un bref retour d'un spectateur dans *Le Libertaire*, nous savons que le syndicaliste Marck, de la C.G.T., a fait une intervention qui était programmée, où il a "commenté en bien les films", et que la projection a connu des problèmes dus à la mauvaise installation électrique, ce qui aurait angoissé les organisateurs et résulté en une projection foncée.⁷⁵

Des fêtes qui ont suivi, soit deux de plus en janvier, une partiellement frustrée en février, trois en mars et une dernière projection en mai, l'agenda des événements se maintient et le relatif succès de public se confirme. Les lieux de réalisations ont été divers, tout comme la capacité d'accueil de chacun. Le pourcentage de croissance absolu comme relatif du public est, donc, impraticable. De toute façon, parmi les informations disponibles de certaines de ces fêtes seulement, nous savons qu'il était commun que la capacité de la salle soit atteinte. À la *Sociétés Savantes*, le 18, 500 personnes étaient présentes ; le 15 février, bien que la fête n'ait pas été autorisée par la police à la dernière minute, 300 personnes ont comparu 300 personnes⁷⁶; le 22 mars, à *La Bellevilloise*, ils étaient 350 ; et lors de la plus grande fête réalisée par le Cinéma du Peuple, le 28 mars 1914, pour le lancement de *La Commune*, au *Palais des Fêtes* qui avait une capacité de 2.500 personnes, plus de 2.000 ont comparu, selon note du Conseil d'Administration paru dans *La Bataille Syndicaliste*.

La fête à *La Bellevilloise* fut la dernière à être décrite par un agent policier. Le document, produit le 22 mars 1914, relate la fête qui eut lieu la nuit précédente, et rapporte

⁷⁴ Ibid. pp. 4-5.

⁷⁵ *Le Cinéma du Peuple*. *Le Libertaire*. 24/01/1914.

⁷⁶ « Aussitôt, une réunion improvisée, s'est ténue à la coopérative la Famille Nouvelle. Ce fut une belle manifestation. Plus de trois cents camarades, hommes et femmes, s'y rendirent. Après avoir entendu Chalopin, Bidamant, Bordier, les auditeurs votèrent un ordre du jour protestant contre les caprices de la préfecture de police. » *Le Cinéma du Peuple – Tracasseries policières*. *La Bataille Syndicaliste*. 08/03/1914.

parmi les événements une prise de parole de Bidamant, la projection de *Les Misères* et aussi celle du film que le Cinéma du Peuple avait fini de tourner, *Les obsèques du Citoyen Pressensé*, couverture de l'enterrement de Francis de Pressensé, dreyfusard, créateur de la Ligue des Droits de l'Homme, important militant et député socialiste français. Le document présente Lunatcharsky comme orateur et, de la même manière, il le place au centre de l'attention, principale raison de cette surveillance, et principale attraction de cette nuit-là. Le révolutionnaire russe parle du cinéma commercial dans les mêmes termes que les discours faits par le Cinéma du Peuple, en soulignant les maléfices du nationalisme et de la propagande du gouvernement présent sur les écrans. Finalement, Lunatcharsky a fait un "éloge" du Cinéma du Peuple, "œuvre de quelques prolétaires plus avancés que leurs frères", en incitant les présents à contribuer pécuniairement ou moralement.⁷⁷ Un tel engagement nous fait supposer que, avant la fête, Lunatcharsky et Bidamant, ou un autre membre du groupe, aient eu l'occasion de parler et d'aligner les sujets de leur prise de paroles.

Il est intéressant de remarquer, aussi, l'ouverture de *La Bellevilloise* au Cinéma du Peuple, coopérative qui un peu plus tard viendrait se séparer de par ses activités de projection cinématographique militante auprès du PCF. Nous pouvons supposer, encore, que la fête peut avoir été le résultat d'une recherche des militants du Cinéma du Peuple pour entrer en contact avec Lunatcharsky. Il était un des principaux militants impliqués dans la tentative révolutionnaire de 1905 en Russie, et était de passage en France depuis 1913. Dès 1908, il était partisan de Bogdanov après la scission avec Lénine, mais, cela ne l'empêchera pas d'avoir le contrôle sur le ministère de la culture après 1917.

La fête du 28 mars a été l'action de plus grande importance et répercussion du Cinéma du Peuple. Elle a marqué le lancement du premier film sur l'histoire de la Commune de 1871 ; il a marqué aussi le lancement de deux autres films du groupe, *Victime des exploités !* et celui qui serait le dernier, *Le Vieux Docker* ; elle composa avec la rituelle partie musicale, avec Méristo, du groupe *Chanson du Peuple* et Charles Albouy, de *Concerts Colonne*, un débat sur *la Commune* avec Zéphirin Camélinat, vétérinaire et directeur de la maison de la monnaie créée pendant la Commune et une mise en scène, du groupe théâtral du 20e qui a mis en scène la pièce *Client sérieux*, de Courteline. Le prix de l'entrée était de 0,60 franc.

⁷⁷ AN F713347. Rapport de police du 22 mars 1914.

La fête a eu droit à une divulgation complète dans la presse militante, a compté avec la confection d'une affiche du film *La Commune* par l'artiste Maximilien Luce (voir reproduction au chapitre 5), et a pu être réalisée au *Palais des Fêtes*, une des plus grandes salles de spectacle que le militantisme pouvait s'obtenir à l'époque. Ainsi, le Cinéma du Peuple a obtenu le plus grand public de toutes ses activités :

« La soirée du 28 mars, au Palais des Fêtes, aura permis de démontrer aux incrédules la propagande que l'on peut faire par le cinéma. Plus de 2.000 camarades ont vu que le Cinéma du Peuple était un cinéma d'idées devant servir à la propagande sociale. »⁷⁸

Le succès public donna au Conseil d'administration la sensation que les méfiances dans le milieu militant à propos du cinéma pourraient céder à l'idée d'un cinéma en faveur des travailleurs. La note en profite pour renforcer la perception que les militants du Cinéma du Peuple avaient :

« D'ailleurs, les films édités par nous jusqu'à ce jour indiquent clairement quel est notre but. Si nous avons réussi à mettre debout quelques films comme les *Misères de l'aiguille*, les *Obsèques de Pressensé*, le *Vieux Docker*, *Victime des Exploitées* et, enfin, la première partie de la *Commune*, ce n'est qu'au prix d'un effort considérable de quelques militants qui ont compris au début de l'œuvre la valeur éducative du Cinéma du Peuple. »⁷⁹

Finalement, ils font un nouvel appel pour obtenir un appui plus important :

« Aujourd'hui, la preuve est faite qu'un cinéma ouvrier est utile à la propagande révolutionnaire. Les militants syndicalistes, socialistes ou libertaires vont-ils seconder notre effort en adhérant au Cinéma du Peuple ? Vont-ils demander aux organisations coopératives, syndicales ou autres, qui possèdent une salle de spectacle, de louer de préférence et à un prix égal pour les nouveautés, les films du Cinéma du Peuple ? »⁸⁰

Ce qui attire l'attention, à la lecture de la répercussion de cette fête, est l'effort du Conseil d'Administration à soutenir politiquement le projet, alors que tout pourrait laisser à croire que le Cinéma du Peuple avait déjà démontré son potentiel de propagande. En outre, il faut noter les divers militants de prestige qui l'appuyaient, souvent même avec une aide dans les activités, comme ce fut le cas de Sébastien Faure, de Charles-Ange Laisant, de

⁷⁸ *Communications – Le "Cinéma du Peuple"*. Les Temps Nouveaux. 11/04/1914.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

Lucien Descaves et même de Montéhus, lequel faisait succès à l'époque. Cependant même avec tout cela, le Cinéma du Peuple semblait connaître de grandes difficultés à s'auto-sustenter.

LE « CINÉMA DU PEUPLE »
(Société coopérative)
SIEGE SOCIAL : 67, RUE POUCHET, PARIS

Le **Dimanche 18 janvier, à 8 h. 30 du soir**, aux Sociétés Savantes, rue Danton, Paris, Grande FETE ARTISTIQUE, avec le concours de : M. Xavier Privas et Mme Francine Lorrée-Privas; M. Broka, dans les œuvres de Gaston Couté; M. Pierre Evin, dans ses œuvres; Mme Marguerite Greysal, du Théâtre Antoine; Mme Anne de Bercy, dans son répertoire.

Causerie par LUCIEN DESCAVES, sur l'Utilité du « Cinéma du Peuple ».

PARTIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Vues comiques et instructives.

Les **Misères de l'aiguille**, grand drame social, édité par le « Cinéma du Peuple » (première fois).

Les vues seront commentées par M. Charles MARCK, de la C. G. T.

Nous invitons à cette fête tous les militants qui croient à l'efficacité de la propagande par le Cinéma.

Prix d'entrée : 1 franc.

Pour tous renseignements concernant le « Cinéma du Peuple », s'adresser à Y. Bidamant, au siège social.

Permanence de 9 heures à midi, tous les jours.

Image 2: Divulcation de fête.
La Voix du Peuple. 11-18/01/1914

Le « CINÉMA du PEUPLE »
(Siège social : 67, rue Pouchet, Paris (17^e))

Le samedi 28 mars, à huit heures et demie du soir, au Palais des Fêtes, 199, rue Saint-Martin, Paris (Métro : Etienne-Marcel)

GRANDE FÊTE POPULAIRE

Partie cinématographique :
Victime des exploitées 1
étude sur le travail à domicile (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois).

Le Vieux Docker
drame social (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois.)

LA COMMUNE !
du 18 au 28 mars 1871 (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois en France).

Très comiques et instructives.

Causerie sur *la Commune*, par le citoyen Camélinat.

Partie de concert avec le concours de : Méristo aîné, de la « Chanson du Peuple » ; Charles Albouy, des Concerts Colonne.

Le groupe théâtral du 20^e jouera le *Client sérieux*, de Courteline.

Prix d'entrée : 0 fr. 60 (droit des pauvres compris).

Pas de places réservées. Les portes s'ouvriront à sept heures et demie.

Image 3: Divulcation de fête
La Bataille Syndicaliste. 24/03/1914

4. *Pas de sectarisme !* : discours universaliste, pratique centraliste et difficultés administratives du Cinéma du Peuple

La présence de deux chanteurs, un socialiste de SFIO, Montéhus, un autre anarchiste de la FCA, Robert Guérard, d'un partisan du coopératisme socialiste, Paul Benoist, d'un syndicaliste anarchiste, Yves Bidamant, d'un mathématicien célèbre, Charles-Ange Laisant, d'une anarchiste individualiste, Jane Morand, d'un ouvrier d'excavations, Émile Rousset, célèbre avoir dénoncé les tortures et le décès d'un collègue dans l'armée, parmi d'autres personnages qui seront présentés plus tard, illustre bien la proposition de diversité politique du groupe : « *Pas de sectarisme ! Nous voulons faire œuvre utile, rappeler la classe ouvrière à ses devoirs de classe, la retirer du cabaret, lui donner l'idéal qui lui manque et la confiance en elle-même pour les luttes futures* », disait une circulaire signée par Bidamant, et citée par la police le 24 novembre 1913.⁸¹

La perspective adoptée représente bien un profil d'universalité à l'intérieur du mouvement ouvrier que le groupe voulait avoir et présenter face aux autres groupes et de la presse militante. La formule de libre entrée et de libre retrait remonte à l'idéal coopératiste, tandis que les affirmations réitérées d'un travail au nom de la – et pour la – classe ouvrière viennent de l'avant-gardisme révolutionnaire. Malgré qu'elle s'identifie plus dans certains courants socialistes que dans les anarchistes, cette perspective de leadership révolutionnaire a été relativement assumée par le Cinéma du Peuple par le biais de son Conseil d'Administration, composé en majorité communiste-anarchiste. La perception problématique de cet universalisme, ainsi que de la centralisation bureaucratique qui dérive de l'avant-gardisme révolutionnaire, aide à comprendre certaines des principales difficultés que le Cinéma du Peuple a affrontées pendant le court espace de temps où il fut actif.

Dès les premiers mois d'existence du Cinéma du Peuple – aussi bien de fait qu'idéalisée –, les problèmes, les doutes et les difficultés étaient inhérents au projet. La tâche de diriger cette œuvre a été donnée à Bidamant, syndicaliste qui avait réuni une expérience à traiter les crises dans le monde du mouvement ouvrier, qui démontrait une habilité dans l'articulation et la gestion de la communication entre les diverses

⁸¹ AN F713347. Rapport de police du 24 novembre 1913.

organisations militantes, qualités qui doivent être prises compte pour que la “entreprise” coopératiste réussissent.

Dans une lettre de Bidamant au poète Marcel Martinet, il est possible de détecter cette position concernant les autres membres du Cinéma du Peuple. Martinet avait jusqu'à alors pour formation militante le milieu des lettres, de l'intervention intellectuelle dans les journaux militants, en particulier *l'Effort Libre*, dans lequel il écrit en juin 1913, soit la même année que la création du groupe, un texte important : l'important texte “L'Art Prolétarien”. A seulement 26 ans, ce fut avec le Cinéma du Peuple qu'il a débuté à participer à une organisation militante tournée vers l'action, ce qui lui apportait l'insécurité commune dans l'action. Il n'a pas été possible de trouver la lettre de Martinet qui a donné naissance au dialogue, mais la réponse de Bidamant dénonce cette insécurité, dans la mesure où c'est Bidamant qui cherche à acheminer les décisions à être des prises. Dans la lettre, Bidamant indique des résolutions pour une série de questionnements pratiques, parmi elles l'établissement du premier contact avec Lucien Descaves, suggéré par Martinet et encouragé par Bidamant, à l'occasion du lancement du livre *Philémon* et Descaves ; il autorise Martinet à agir au nom du Cinéma du Peuple, et ainsi à établir un contact avec le journal *l'Humanité*, qui ne serait pas très disposé à répercuter la circulaire du groupe. Devant ces difficultés, Bidamant termine la lettre en disant à Martinet qu’“il ne se désespère pas”, puisqu'ils allaient “casser les résistances ” propres du début entreprise.⁸²

Bidamant, de son côté, avait une trajectoire politique de fort engagement avec le militantisme pratique, très tôt amenée vers le radicalisme et, par ce que les documents indiquent, également marquée par une personnalité forte et difficile à gérer. Né en 1874 à Lézardrieux (Côtes-du-Nord), il fut cheminot et, au poste de conducteur à Achères (Seine-et-Oise), il s'affirma dès 1903 comme un militant de premier plan du Syndicat National des Chemins de Fer.⁸³

Initialement d'orientation hervéiste, Yves Bidamant appartenait à la tendance insurrectionnelle du Parti Socialiste, et il est bientôt apparu comme un des représentants les plus actifs de la minorité révolutionnaire du Syndicat, qui traditionnellement était réformiste. A cette période déjà, il démontrait son intransigeance, en positionnant pendant la convention nationale réalisée en mai 1904 contre le Conseil d'Administration du

⁸² NAF 28352. Lettres reçues. Marcel Martinet – correspondances. Bibliothèque National de France. Département de Manuscrits.

⁸³ Pour les données biographiques de Bidamant qui suivent, voir : FRUIT, Elie ; DAVRANCHE, Guillaume. Notice BIDAMANT Yves, Marie [Dictionnaire des anarchistes]. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. « *Le Maitron* ». <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr.janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article155814>, version mise en ligne le 25 mars 2014.

Syndicat, qui n'avait pas soutenu la divulgation du pamphlet antimilitariste de Georges Yvetot, *Le Nouveau Manuel du Soldat* ; et au congrès de 1905 il s'est placé de manière résolue en faveur de la campagne pour les huit heures de travail entreprise par la CGT.

Rapidement Bidamant a exercé une influence dans le Syndicat National, en devenant alors militant “libéré” (payé), c’est à ce moment que nous savons qu’il a été transféré à Dreux, où il accepta la charge de gérant de bureau, avec un “salaire” de 139.50 francs. En même temps, il souffrait d’attaques constantes de la part des réformistes du Syndicat.

Au congrès de la CGT réalisé à Marseille en octobre 1908, comme délégué de la Bourse de Travail de Dreux, Bidamant a pu faire leurs critiques contre le Syndicat National des Chemins de Fer, en dénonçant qu’ils avaient réalisé un référendum sur l’antimilitarisme, ce qui a permis à Eugène Guérard (directeur du syndicat) et le gouvernement à identifier où se localisaient les foyers révolutionnaires du Syndicat, et que deux syndicalistes d’Alger avaient été destitués suite à cela. Après plusieurs autres heurts avec Eugène Guérard, il fut accusé de calomnie et expulsé du Syndicat National en août 1909, ce qui provoqua un intense débat, qui résulta à sa réintégration et à la sortie de Guérard du secrétariat.

Avec la sortie de Guérard du Syndicat National, Bidamant est arrivé au Conseil d’Administration en 1910, année où il a conduit la grève générale des cheminots, qui eut pour résultat son incarcération à Paris au motif de « provocation de l’empêchement du fonctionnement des trains ». ⁸⁴

Après avoir été libéré, Bidamant ne pouvait plus être cheminot et, chômeur, il a commencé à gagner sa vie en vendant des encyclopédies, mais était toujours membre actif dans le syndicat. Auprès d’un groupe révolutionnaire encore minoritaire, il réussit à mettre en place le projet de fédéralisation du syndicat, en le transformant en Fédération Nationale des Transports Ferroviaires (FNTVF) en 1912, dont le siège se localisait dans le même local où serait basé le Cinéma du Peuple. En août 1912, Bidamant, alors secrétaire de FNTVF, a été encore arrêté à Dreux pour avoir fait un discours antimilitariste.

Probablement sa sortie du Parti Socialiste s’est opérée à ce moment-là, en même temps que son rapprochement avec la FCA, aussi bien avec son article dans la revue

⁸⁴ Sur la grève des cheminots de 1910, voir aussi: CHEVANDIER, Christian. *Cheminots en grève ou la construction d’une identité (1848-2001)*. Paris, Maisonneuve & Larose, 2002. p. 77; e GACON, Stéphane. *La République Briseuse de Grèves et L’amnistie (1905-1914) Une tentative de régulation politique du conflit social en France*. Vingtième Siècle. Revue d’histoire 2015/1 (N° 125), p. 17-31. DOI 10.3917/ving.125.0017 . p. 29.

Mouvement anarchiste qui commente la procédure des “bandits tragiques” – qui a mobilisé et divisé l'avis de tout le militantisme anarchiste autour de la Bande à Bonnot – qu’avec la création du groupe de cheminots anarchistes en juillet 1913, adhérents à la FCA.

Le groupe des cheminots anarchistes avait pour secrétaire un autre membre du Cinéma du Peuple, Henri Sirolle, qui était électricien ferroviaire, membre de la FNTVF. Dans le Cinéma du Peuple, Sirolle a été chargé d'apprendre à faire fonctionner le cinématographe auprès de l'opérateur de la Nathan, société qui a initialement effectué les services de tournage cinématographique pour la coopérative.⁸⁵

Entretemps, la FNTVF ne fit pas succès à s'assimiler au Syndicat National des Chemins de Fer, à qui ils demandaient le retour en bloc des révolutionnaires et un représentant au Conseil d'Administration. La CGT, en août 1913, demanda aux militants de l'organisation dissidente qu'ils donnent fin au groupe, et à ce qu'ils retournent au syndicat individuellement. La suggestion fut acceptée par 16 votes à 1 au dernier congrès de la FNTVF et les militants révolutionnaires tentèrent de retourner au Syndicat National, mais la réintégration de Bidamant fut niée. Bidamant commença, ainsi, sa gestion du Cinéma du Peuple sans aucune position syndicale et avec de grandes difficultés financières.

Les policiers se sont intéressés particulièrement à cette difficulté de Bidamant. Lors d'une des surveillances sur le Cinéma du Peuple, l'informateur produit deux rapports à la même date, le 16 octobre 1913 : l'un pour une réunion produite le jour précédent, l'autre pour traiter de Bidamant spécifiquement. Le document fait un commentaire sur la situation personnelle de Bidamant, et sa prétendue envie de sortir de la position de directeur administratif du Cinéma du Peuple.

Le paragraphe initial du rapport présente le problème en disant que Bidamant « *ne tient plus, paraît-il, à occuper le poste de confiance que lui ont offert ses camarades du Conseil d'Administration du “Cinéma du Peuple”* ». Le travail le satisfaisait, mais le retour financier était maigre et insuffisant pour lui. Bidamant aurait dit, probablement lors de la réunion, qu'il a eu des dépenses et une partie du temps perdu, car il était obligé d'aller à la Maison Commune du 17e tous les matins pour expédier les correspondances.

Bidamant aurait déclaré, de même, l'intention de sortir de Paris, et qu'il allait demander aux camarades de désigner un substitut, que le travail qu'il accomplissait, de représentant de ventes pour librairies, avec une petite clientèle, ne serait pas suffisant, et

⁸⁵ AN F713347. Rapport de police du 15 janvier 1914.

qu'il se voyait, ainsi, sans ressources et obligé à travailler sérieusement pour répondre aux besoins de la famille.

Néanmoins, aucun autre membre du Conseil ne pouvait prendre en charge les fonctions de Bidamant, ce qui les aurait amenés à le nommer directeur permanent, et à s'engager à le rétribuer financièrement aussitôt que la situation financière du Cinéma du Peuple le permettrait.

Ensuite, l'auteur du rapport fait son interprétation personnelle en disant que Bidamant aurait, en principe, accepté la proposition, mais sans enthousiasme. Pour l'informateur, Bidamant tenterait seulement de valoriser sa position, et que cela se serait produit parce que probablement il « *désire se voir appointé le plus tôt possible* », et que de toute manière Bidamant ne « *serait pas enchanté de se voir remplacer à la tête du groupement dont il se considère comme le membre le plus indispensable* ». ⁸⁶

Dans un autre petit rapport, de nouveau une note informative sur Bidamant, le ton de soupçon se répète. Il débute en disant que la liquidation des comptes de la FNTVF n'aurait pas été complètement finalisée. Ensuite, il parle de dépôts suspects de Jules Dejonkère au Bidamant. ⁸⁷ Et, finalement, également dans un ton de suspicion et de consternation, il indique des dépôts d'un Italien anonyme, pour une valeur de 10.000 francs, et de 1000 francs d'une dame de Paris au propre compte de Bidamant, en concluant que « *ces libéralités sont l'objet de nombreux commentaires* ». ⁸⁸

En même temps, la mésentente entre Bidamant et Eugène Guérard s'était totalement cristallisée à travers le milieu militant. Ses réflexes se sont fait sentir dans son travail pour le Cinéma du Peuple, quand le 29 novembre 1913, est apparue une curieuse note *Le Libertaire* :

« *La Liberté* a publié le communiqué suivant: 'M. Guérard, ancien secrétaire général du Syndicat des chemins de fer, n'a rien de commun avec son homonyme qui, de concert avec M. Bidamant, également ex-meneur des cheminots, vient de fonder une Société anonyme par actions pour l'exploitation d'un *Cinéma du Peuple*. M. Guérard, réformiste, laisse entendre qu'il ne saurait s'associer avec un ex-collègue révolutionnaire.' Que de temps perdu! Qui donc aurait pu croire que Bidamant créerait une œuvre révolutionnaire en collaboration avec le Guérard des réformistes? Qui donc aurait pu confondre

⁸⁶ AN F713347. Rapport de police du 16 octobre 1913.

⁸⁷ Dejonkère fut un important syndicaliste et militant de la CGT et de la SFIO. Compagnon de Bidamant dans le groupement minoritaire de révolutionnaires dans le Syndicat National des Chemins de Fer, Dejonkère fut le secrétaire de la FNTVF autant que la fédération durera. Il est aussi mentionné comme membre fondateur du Cinéma du Peuple par *Le Maitron*, information sur laquelle nous n'avons trouvé aucune régérence dans la documentation et bibliographie étudiées.

⁸⁸ AN F713347. *Au sujet de Bidamant*. Rapport de police du 19 novembre 1913. Le dépôt de l'anonyme Italien est très probablement venu du correspondant du Cinéma du Peuple en Italie, afférente à la location de films et d'associations.

Robert Guérard, chansonnier révolutionnaire, avec Guérard Toutcourt, réformiste patente? Lui seul, sans doute, à moins qu'il n'ait trouvé là une occasion de refaire parler de lui. »⁸⁹

Pour les militants libertaires, les réformistes sont l'objet de plaisanterie constante. De l'autre côté, entre les militants et journaux réformistes, l'initiative du Cinéma du Peuple était vue avec un relatif dédain, et l'engagement de Bidamant, dans le projet, comme du simple opportunisme. Au moins deux journaux publièrent des critiques directes au Cinéma du Peuple et à Bidamant : l'organe officiel du Parti Socialiste, *l'Humanité*, et le traditionnel journal de centre-gauche *Le Journal des Débats*.

Socialiste membre de la SFIO, le professeur et le critique d'art Léon Rosenthal, contributeur à *l'Humanité*, a écrit pour le journal l'article *Art, socialisme et cinéma* du 21 octobre 1913. Il s'agissait de la première manifestation du journal concernant la création du Cinéma du Peuple. L'article propose d'examiner le statut artistique et social du cinéma de l'époque : « *La fortune du cinématographe a été rapide et il semble qu'elle soit durable. Le cinéma est aujourd'hui, par excellence, le divertissement populaire. Faut-il se réjouir de cette vogue ou la déplorer?* ».

Basé sur cette question, Rosenthal construit une partie de l'argumentaire des libertaires, en constatant les maléfices de l'utilisation vulgaire et patriotique du cinéma, les moyens faciles pour atteindre la popularité et le profit des sociétés engagées. À partir de cela, il cherche à se différencier un peu de la critique commune sur le cinéma en ce temps-là en soutenant que, même ainsi, le cinéma produisait des œuvres de valeur artistique, qui démontraient un potentiel incomparable aux autres arts, parmi lesquelles il cite la photographie et la peinture, car il transmettrait avec précision le mouvement de la nature et, donc, il serait capable de reproduire la beauté naturelle et scientifique de toutes les choses. Outre le potentiel naturel et scientifique, il rapporte aussi la possibilité que le cinéma puisse reconstruire les scènes historiques, les œuvres de « *valeur littéraire véritable et d'inspiration élevée* », », tels certains films qui avaient déjà été réalisés, comme *l'Enfer de Dante*, auquel il aurait assisté en Italie.⁹⁰

Après cela, il parle de la création du Cinéma du Peuple comme œuvre qui prétendrait accomplir une partie de cet objectif :

« Tout Ceci a été fort bien compris par un groupe de militants libertaires, syndicalistes ou individualistes qui viennent de fonder une société sous ce nom : le Cinéma du Peuple. Il s'agit de choisir parmi les films existants ceux qui méritent d'être retenus, d'en créer d'autres selon un esprit d'éducation sociale et

⁸⁹ *Pas d'Erreur possible*. Le Libertaire. 29/11/1913.

⁹⁰ ROSENTHAL, Léon. *Art, Socialisme et Cinéma*. In : *L'Humanité*. 21/10/1913. p. 4.

d'ouvrir aussi des salles où seront donnés des spectacles dignes d'être offerts au peuple. Et vraiment il n'y aurait qu'à se féliciter de cette initiative et à applaudir si les novateurs ne manifestaient certaines tendances capables de nous inquiéter. Ils annoncent, dans leurs statuts, leur intention de rester 'en communication avec les groupements divers du prolétariat qui sont basés sur la lutte de classe et qui ont pour but la suppression du salariat par une transformation sociale économique', mais ils oublient 'la conquête des pouvoirs publics' et ce n'est pas une omission involontaire, car ils s'interdisent dans un autre paragraphe 'toute action et propagande électorale' et, s'ils réclament, dans leur manifeste, la clientèle des Bourses du Travail, des Coopératives, des groupes d'Études, des Syndicats, ils oublient de faire appel aux groupes socialistes. »⁹¹

A cet endroit de l'article, Rosenthal assume la position qui pourrait être celle de l'éditorial du journal, ou au moins des socialistes partisans. En parlant au nom de la collectivité socialiste, il conclut par ces mots :

« Nous ne pouvons donc leur donner notre adhésion, car nous serions exposés à les voir prêcher, quelque jour, l'abstention et publier des films antivotards. Ceci ne nous empêche pas, d'ailleurs, de leur souhaiter bon succès, et, sans doute, nos camarades des municipalités socialistes auront parfois profit à consulter leurs catalogues. »⁹²

Six jours plus tard, une réponse fut faite à travers une courte note dans *La Bataille Syndicaliste*, dédiée à ironiser de l'idée du socialisme de *l'Humanité*. Après avoir reproduit l'ensemble de l'extrait sur le Cinéma du Peuple du texte de Rosenthal, la note commente :

« Ainsi donc, être nettement socialiste, pour le rédacteur de *l'Humanité*, c'est faire la propagande électorale. C'est là ce qui constitue et caractérise le socialisme. Ceux qui se proposent simplement pour but 'la suppression du salariat par une transformation sociale économique', ne sont pas, à *l'Humanité*, considérés comme socialistes. Ceux-là seuls ont droit à ce titre qui s'affirment votards. Quelle singulière mentalité ! »⁹³

Le texte de Rosenthal a produit d'autres réactions. Quelques jours plus tard, dans une autre publication du Cinéma du Peuple dans *La Bataille Syndicaliste*, qui notifiait l'enregistrement des statuts, la création de l'affiche d'Henri Sastre et le fonctionnement de la coopérative, dans un *Nota Bene* (notez bien) ajouté à la fin, on lit ce qui suit :

« Pour éviter toute interprétation fâcheuse de la composition du Cinéma du Peuple, disons que l'œuvre a été créée par des libertaires, des socialistes et des syndicalistes. Il y a de la place pour tous les militants de bonne volonté qui veulent agir. Ajoutons que le conseil d'administration est composé de 5 socialistes, les 10 autres sont des syndicalistes ou libertaires. Tous sont d'accord pour faire de l'éducation par le « Cinéma ». »⁹⁴

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Un mode de socialisme*. *La Bataille Syndicaliste*. 27/10/1913.

⁹⁴ *Le Cinéma du Peuple*. *La Bataille Syndicaliste*. 01/11/1913.

Malgré la tentative de discréditer la critique de Rosenthal, l'article du chroniqueur de *l'Humanité* marquait un positionnement informel face à l'initiative, insensible à toute réponse. De plus, le fait que le Cinéma du Peuple contienne le positionnement anti-électoral dans ses statuts donnait plus à voir de la perspective de l'idéal coopératiste neutre, dominante chez la FNCC, qu'aux convictions antiparlementaires des militants libertaires du groupe. Ce qui restera marqué du choc avec *l'Humanité* est le manque flagrant de consensus dans le mouvement ouvrier français autour du Cinéma du Peuple.

En parallèle à ces confrontations au sein du mouvement ouvrier, il y avait aussi les critiques externes au militantisme. Dans un article du *Journal des Débats Journal des Débats - Politiques et Littéraires* – journal qui à sa fondation en 1789 se consacrait à reproduire mot par mot les débats de l'Assemblée Nationale – publié le 14 janvier 1914 dans la section “Mouvement Social”, destinée à des informations générales sur le monde du mouvement ouvrier, le Cinéma du Peuple est présentée de façon extrêmement ironique, avec en fil rouge son secrétaire, Yves Bidamant. L'attaque personnelle s'arbore dès le début :

« Le syndicalisme, qui est l'armée de la révolution, a, comme l'armée de la France, ses invalides et ses retraités. Ses retraités sont les fonctionnaires syndicaux, retirés après un long mandat pendant lequel ils ont perdu l'habitude de travailler; ses invalides sont les militants révoqués pour faits de grève et qui ne trouve pas à se replacer à cause de leur réputation. »⁹⁵

Et ainsi l'auteur, qui signe seulement avec les initiales M.L., développe son texte en parlant des plus divers syndicalistes connus dès le début du vingtième siècle qui, comme membres de la C.G.T., ne possédaient ni pension ni retraite ni invalidité, et qui ainsi partaient vers les plus diverses activités pour subvenir à leurs besoins. Ces activités étaient suspectes, ou démontraient l'incohérence du syndicalisme, en prenant pour exemple, Griffuelhes, le célèbre ex-secrétaire général de la C.G.T., qui était devenu représentant pour une grande société de cuirs et de peaux, et Delpech, l'ancien secrétaire des joailliers et de l'Union des Syndicats de *Seine*, qui était devenu représentant d'un consortium d'usines.

La cible était Bidamant, et il le plaçait ainsi dans la même liste. Traité comme “invalidé” du syndicalisme, parce que physiquement marqué par la grève de 1910,

⁹⁵ *Le Cinéma du Peuple et de la C.G.T.* Journal des Débats – Politiques et Littéraires. 14/01/1914. p. 4.

Bidamant serait alors en train de chercher un moyen de survie à travers le Cinéma du Peuple. La création du groupe, ainsi que ses objectifs sont des raisons de mépris et de méfiance de la part de l'auteur, qui se moque du fait qu'il se soit créé en tant que coopérative communiste, « *mais non sans prendre la peine de déposer les statuts de la Société chez un notaire* », et ironise sur le fait que trente pour cent des gains était réservé « *aux victimes des répressions bourgeoises (ouvriers manuels ou intellectuels)* », ce qui correspondait aux “retraités et invalides” dans son argument. Sur ce, et pour conclure, l'auteur commence à traiter avec dédain les sujets des films que le Cinéma du Peuple allait faire, démontrant sa position de désaccord politique et idéologique avec le groupe.⁹⁶

À l'intérieur de la coopérative aussi, nous pouvons constater les difficultés. Caractéristique commune à la chronique de la création et gestion de l'association, nous avons pris connaissance de cet aspect du Cinéma du Peuple au moyen de comptes-rendus policiers. Le même jour que la publication de la note dans le *Libertaire* du 29 novembre 1913 sur la confusion avec le nom Guérard, le commissaire de police a reçu un rapport sur une réunion du Conseil d'Administration du Cinéma du Peuple qui s'était produite le 27. Nous savons à travers ce procès-verbal que, malgré le ton décontracté autour de la confusion de la note du *Libertaire*, une nouvelle dispute entre Bidamant et l'autre Guérard, le chanteur, avait aussi commencé selon l'informateur de la police.

La réunion fut extraordinaire et a été tenue spécialement pour examiner le scénario de *Les Misères de l'Aiguille*, qui était de la responsabilité de Robert Guérard. Guérard avait convenu avec le Conseil de réaliser ce service avec un salaire de 10 francs par jour ; il aurait travaillé sept jours, mais l'addition de 70 francs sembla exagérée aux yeux des membres du Conseil. De là, dit l'informateur, « *une discussion assez vive a eu lieu entre eux* ». Outre la somme, le manuscrit n'a pas satisfait, et tous les « *militants du “Cinéma” sont d'accord pour dire que Guérard n'a pas le moindre talent artistique* ». Alors, Guérard déclara qu'il souhaitait se retirer, mais finalement il aurait fait des concessions, en laissant la position d'administrateur technique pour occuper celle de responsable artistique, et accepta que ses prérogatives soient limitées à donner des avis à la commission de fêtes.

Ce que se suit est un descriptif vif de la discorde qui a régné pendant la réunion. Bidamant aurait dit, en se rapportant à la somme de 70 francs payée à Guérard, qu'il ne voulait pas que le Cinéma du Peuple devienne une « *vache à lait* », ce qui attira l'attention des collègues, spécialement d'Henri Sirolle et d'Henriette Tilly – qui, avec Jane Morand,

⁹⁶ *Ibid.*

étaient les seules femmes du groupe. Tilly aurait dit à Bidamant que la somme de 100 francs par mois, quantité que lui recevait pour la fonction de secrétaire du Cinéma du Peuple, était exagérée, en conséquence de quoi Bidamant a offert sa démission qui n'a pas été acceptée.

La réunion s'est poursuivie et les critiques continuèrent à être dirigées contre les trois meneurs du Cinéma du Peuple : Bidamant, Guérard et Cauvin, sachant que ce dernier aurait dit que de Guérard ou de lui-même « *il ne se passe pas de séance du conseil où l'antipathie de ces deux hommes ne se manifeste* ». Le décor décrit par l'informateur ensuite résume le déroulement de la réunion : « *Des querelles éclatent à tout moment entre les partisans de BIDAMANT et ceux de GUÉRARD, sur des questions de tendance. De plus en plus, le désordre règne au sein du conseil* ». ⁹⁷

Certainement, nous ne devons pas nous précipiter dans l'interprétation du document. L'informateur avait ses raisons pour rapporter la réunion de la façon dont il l'a fait, probablement en exacerbant la discorde pour démontrer la fragilité du groupe, même si ce fut un épisode isolé. Néanmoins, les difficultés relationnelles internes semblent avoir eu leur rôle dans le Cinéma du Peuple. Le 27 janvier, Robert Guérard a été démis par le groupe et, selon un autre procès-verbal de police, la raison aurait été sa critique et les luttes incessantes avec Bidamant, qui auraient été jugées néfaste au groupe. ⁹⁸

Après la sortie de Guérard, les rapports de police sur les réunions du Cinéma du Peuple est pratiquement interrompue, à l'exception d'une réunion le 8 avril, brièvement relatée, dans laquelle l'ordre du jour s'est résumé à une mise à jour sur la situation financière de la coopérative qui selon Bidamant, aurait commencé à s'améliorer ; la location de films aurait généré 600 francs le mois précédent, et ils prévoyaient de réaliser la seconde partie de *La Commune*, mais pour ce faire ils devaient avant s'acquitter de la somme de 500 francs à la société Nathan, qui avait tourné la première partie. ⁹⁹

Néanmoins, la situation financière n'était vraisemblablement pas aux mieux, à en juger par les publications qui se sont succédé dans les journaux. Parmi elles, nous estimons que perdurent les difficultés externes, provenant des critiques ou du discrédit. Le ton de justification du Conseil d'Administration a été constant, étant plus marquant dans quelques publications comme celle qui notifiât le succès de la nuit de lancement de *La Commune*, mentionné précédemment : « *La soirée du 28 mars, au Palais des Fêtes, aura permis de*

⁹⁷ AN F713347. Rapport de police du 29 novembre 1913.

⁹⁸ AN F713347. Rapport de police du 29 janvier 1914.

⁹⁹ AN F713347. Rapport de police du 9 avril 1914.

démontrer aux incrédules la propagande que l'on peut faire par le cinéma. [...] »¹⁰⁰, jusqu'à la dernière grande publication du groupe dans un journal, en mai 1914 : « *Il y a quelques mois, lorsque le "Cinéma du Peuple" annonçait sa naissance au public, il n'y eut qu'un cri: "Encore une œuvre mort-née!"* ». »¹⁰¹ Le texte avait pour objectif la répercussion des films qui étaient déjà réalisés, de divulguer les plans des prochains films et la perspective de la croissance internationale, en convainquant le lecteur militant à aider à cette œuvre, en s'y associant.

La fin du Cinéma du Peuple doit avoir eu lieu un peu plus d'un mois après cette publication. Et, cependant, nous ne pouvons pas affirmer que cela fut une fin abrupte, seulement en fonction de l'éclosion de la Grande Guerre, qui a certainement été décisive dans la fermeture de la coopérative. Les réunions hebdomadaires ont continué normalement jusqu'au 23 juillet, date de la dernière apparition dans *La Bataille Syndicaliste*. Malgré que nous n'ayons pas comment le confirmer, les militants continuaient à avoir un ordre du jour à discuter jusqu'à cette date.

Il demeure encore de nous interroger sur le destin de ces militants, sur le pourquoi d'avoir abandonné la coopérative. La réponse à une telle question cela se heurte au manque de documents, mais nous ramène aux autres questions qui cherchent à approfondir comment il leur fut possible de s'impliquer dans l'expérience du Cinéma du Peuple. Quels étaient le contexte interinstitutionnel, les caractéristiques du mouvement ouvrier à cette période qui pouvaient aider à comprendre l'émergence du Cinéma du Peuple ? Et à partir de ce questionnement, il devient important d'identifier et de comprendre le réseau de relations entre les acteurs, militants ou groupes, qui ont rendu possible leur rapprochement, malgré des visions politiques dissemblables.

¹⁰⁰ *Communications – Le "Cinéma du Peuple"*. Les Temps Nouveaux. 11/04/1914

¹⁰¹ *Une œuvre qu'il faut soutenir – Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste. 30/05/1914.

CHAPITRE 2 – RÉSUMÉ**EXPÉRIENCE ET RÉPERTOIRE OUVRIER : LES MOUVEMENTS SOCIAUX
EN FRANCE (1890-1914)**

La stabilisation institutionnelle qui eut lieu en France dans la période de 1880 à 1930, proportionnée par la victoire des républicains, a repris les idéaux de la révolution de 1789 à travers la démocratie libérale. Elle a garanti, aussi, l'ordre et la cohésion nécessaires par le biais du nationalisme, pour qu'ainsi le pays garantisse son succès dans la guerre, principal problème vécu depuis le conflit avec la Prusse en 1870. Dans ce processus, celle qui fut appelée III^e République a absorbé et moulé les mobilisations sociales, de plus en plus proches du parlementarisme et de la forme institutionnelle par la production d'un état social. En même temps, des groupements se sont formés et ont cherché à radicaliser l'idée de République ou à combattre la démocratie libérale qui voyait sa domination dans la forme même de gouvernement. Entre ces groupes, se sont détachés ceux qui s'identifiaient dans la gauche radicale, comme les diverses tendances libertaires de l'époque.

La proposition de ce chapitre a été d'observer certains traits du processus de formation des mobilisations collectives en France, et d'indiquer les spécificités de l'évolution du mouvement ouvrier pour certaines expressions radicales à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, en particulier le syndicalisme révolutionnaire et l'idée de grève générale, formes radicales les plus importantes des mouvements sociaux à cette période.

Si le Cinéma du Peuple correspondait à une mobilisation collective au milieu d'une constellation de mouvements sociaux, quel serait le répertoire d'action disponible pour lui ? Dans quelles conditions historiques de lutte de la gauche française ce groupe s'est formé ?

Quelle est sa position vis-à-vis des différents mouvements actifs à ce moment-là ? Sa création représentait-elle un nouvel élément au répertoire d'action du mouvement ouvrier ?

Après l'étude action par action d'une mobilisation collective spécifique, le Cinéma du Peuple, et de certains de ses militants, nous nous servons de l'analyse du réseau à partir de l'exposition de quelques spécificités des sources politiques mobilisées dans le mouvement ouvrier, en particulier celles liées aux positions les plus libertaires. L'observation de l'utilisation du répertoire d'action qui était disponible à ces mouvements a fait partie de ce parcours narratif. Nous croyons que, ainsi, nous pouvons mieux construire le décor du mouvement ouvrier auquel le Cinéma du Peuple et ses divers acteurs étaient liés. L'intention a été de mieux appréhender le processus de constitution de l'expérience de la classe laborieuse française et de comprendre la base du fonctionnement des mouvements sociaux à cette période. En même temps, à partir de la visualisation des interrelations et des interactions entre les divers groupes, nous cherchons à mieux comprendre le réseau dans lequel les mouvements sociaux s'organisaient et fonctionnaient.

1. La IIIe République et les nouvelles formes de lutte

La formation du répertoire d'action disponible pour le Cinéma du Peuple en 1913 se fit dans un processus d'évolution des mobilisations politiques dès le début de la IIIe République, qui cherchait à mettre la République à l'épreuve. Malgré les événements qui se succédèrent en 1871, et l'exil des *communards*, les mobilisations collectives débutèrent avant 1880, car les associations de travailleurs ont été reconstituées pendant cette même décennie de 1870. Néanmoins, les lois démocratiques des années 1880 ouvrirent un champ de construction de nouveaux répertoires, puisqu'elles garantissaient minimement la liberté de presse et de réunion publique.¹⁰²

Avec ces limitations, la représentation politique par le suffrage universel était devenue la voie de l'expression politique la plus viable. Cde cette manière, l'individualisme philosophique gagnait en force alors que la méfiance envers les organismes intermédiaires entre le citoyen et les élus était fortifiée. Comme Pigenet le met en relief, bien que

¹⁰² PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle. Le social à la rencontre du politique ou la nationalisation des mobilisations (années 1880 – années 1930). Introduction. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012-b. pp. 182-195. p. 182.

prépondérant, l'individualisme libéral devait affronter une opposition venue d'une autre forte tradition dans l'histoire des résistances en France, héritée de la *sans-culotterie* et reprise avec la Commune.¹⁰³

La République cherchait à s'ajuster, en absorbant les formes de mobilisation collective, aussi bien avec la professionnalisation parlementaire, qu'avec la légalisation des syndicats professionnels, en 1884, avec la *Loi Waldeck-Rousseau*.¹⁰⁴ Elle cherchait, ainsi, à encadrer les exigences des travailleurs en émulant les exemples du coopératisme et du mutualisme, déjà fortement diffusés parmi les travailleurs.¹⁰⁵

Les engagements, par définition, avaient pour origine le terrain social populaire, et ils se dirigeaient contre les pouvoirs et les dominations du moment. Cela se produisait tantôt dans la perspective de progrès dans une tradition téléologique de la politique et de la religion, tantôt dans une perspective de réaction morale aux changements représentés dans l'industrialisation, cette fois incarnée dans la laïcité de la IIIe République.¹⁰⁶

De caractère nationaliste, le boulangisme s'est fait culture de résistance à la démocratie libérale, mais aussi d'opposition au socialisme d'extranéité, et s'est doté d'une forte xénophobie au milieu de la crise de l'emploi résultant de la Grande Dépression. L'état républicain n'a pas été insensible aux violentes exigences de cette bande sociale, qui demandait des lois favorables au "travail national". C'est pourquoi, les premières lois sociales de la IIIe République furent subordonnées à la nationalité. Le phénomène a eu de l'importance dans la recomposition et la maturation du mouvement ouvrier français au début des années 1890. Il a fait qu'une grande partie des milieux artisanaux et ouvriers se libère du radicalisme traditionnel, en les plaçant à disposition de nouvelles formations, spécialement celles qui sont venues à composer la structuration d'un mouvement socialiste et ses divisions correspondantes, et à la croissance du mouvement syndical.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁴ Cf. : Loi sur les Syndicats professionnels (du 21 mars 1884). In : PELLOUTIER, Fernand. 1921. p. 265.

¹⁰⁵ Sur la naissance du syndicalisme et la fonction de la mutualité et de la coopération à la fin du XIX siècle, voir: DEREYMEZ, Jean-William. *Naissance du syndicalisme*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. Histoire des gauches en France. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005, p. 463-487; RADELET, Michel. *Mutualisme et syndicalisme. Ruptures et convergences de l'Ancien Régime à nos jours*. PUF, Paris. 1991; e DREYFUS, Michel. *Histoire de la C.G.T. Cent ans de syndicalisme en France*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1995. p. 15-43.

¹⁰⁶ PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-b, p. 184-185.

¹⁰⁷ Sur le boulangisme, voir: GARRIGUES, Jean. *Le Boulangisme*. PUF, coll. « Que-sais-je ? », Paris. 1992; STERNHELL, Zeev. *Maurice Barrès et le nationalisme français*. Bruxelles, Éditions Complexe. 1985; CANDAR, Gilles. *La gauche en République (1871-1899)*. In: BECKER, Jean-Jacques, et al. Histoire des gauches en France. Vol. 1. La Découverte « Poche/Sciences humaines et sociales », 2005. p. 113-131; GARRIGUES, Jean. *Le boulangisme comme mouvement social, ou les ambiguïtés d'un social-populisme*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours. Paris, La Découverte, 2012..

En même temps, la seconde industrialisation, qui a commencé dans les années 1880 et s'est prolongé pendant presque un siècle, était associée à la transition des petits ateliers en concentration de productions dans de grands établissements. Une discipline basée sur des régiments internes a été intrinsèque à cette phase en cherchant à conditionner les travailleurs à la présence et à la précision pour le bon fonctionnement des équipements chers. L'avènement de la polytechnique, de la science du travail, qui projetait dans le corps humain l'optimisation des mouvements, tels ceux d'une machine, met en relief le surpassement de la phase classique de discipline manufacturière, à son tour caractérisée par des pratiques du paiement à la pièce et de la surveillance visuelle, outre le paternalisme dans la relation entre patron et employé.¹⁰⁸ La supériorité de ces caractéristiques classiques de la discipline du travail ont impliqué les vagues grévistes du début du vingtième siècle, indiquant les nouvelles stratégies des travailleurs.¹⁰⁹

Le champ politique a produit ce qui s'est appelé Bloc de gauche, expression de la politique parlementaire radicale entre 1899 et 1905. Résultante de l'impact du boulangisme, et couvrir de divers partis socialistes qui offrirent de l'espace à des couches sociales jusqu'alors éloignées de la vie politique, le bloc a joué un rôle important dans le radicalisme qui forçait la République vers un état social.¹¹⁰

La dépression économique qui avait atteint l'Europe entière, et culminant entre 1885 et 1886, a fait évoluer les répertoires d'action dans tout le continent. En France, différemment des autres pays, comme nouvel indice de la nationalisation, le changement de modalités d'action collective était lié à une grande visibilité des mobilisations rurales et régionales. Le répertoire d'action des mobilisations a eu une certaine continuité, avec des mobilisations spontanées en temps de crise frumentaire, avec des meetings sur la place publique, et des cortèges seulement avec les anciens *communards*.¹¹¹ S'est alors ouvert le temps des organisations qui devait mobiliser sur la durée.

À cette période se sont formées aussi les variations socialistes, qui allaient de la possibilisme, comme le Parti Allemaniste, lié à Paul Brousse, à l'atomisme, comme dans le cas du *Parti Ouvrier Français* (POF) de Jules Guesde, qui combattait des actions radicales comme la grève sauvage des mineurs de 1892.¹¹²

¹⁰⁸ PERROT, 1988-a. pp. 53-80.

¹⁰⁹ PERROT, 1988-b. pp. 81-100.

¹¹⁰ REBÉRIOUX, 1975, pp. 43-82.

¹¹¹ PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012-b, p. 189.

¹¹² Voir BRON, 1970, pp. 53-78; e PIGENET; TARTAKOWSKI, 2012. p. 191.

Le cas des anarchistes et leur contribution au mouvement ouvrier a constitué un partie à part dans ce chapitre. Les mobilisations collectives liées à ce groupe politique ont eu un impact dans le monde du militantisme de manière décisive, non seulement dans le contexte des luttes en France, mais, aussi dans l'évolution de la gauche et de ses facettes les plus libertaires à travers le monde, spécialement à partir de la pratique du syndicalisme d'action directe.

2. Un monde dispersé par la multiplication des tendances anarchiques

Expression du dynamisme de la lutte des travailleurs, et motivé par le radicalisme qui a nourri les années initiales de la IIIe République, le mouvement anarchiste français a été l'acteur central dans la composition de l'ensemble des mobilisations collectives et de leurs respectives valeurs qui ont donné une unité à la classe ouvrière de 1880 à 1914. Bien qu'inférieurs en nombre aux socialistes, les anarchistes ont été, de manière affective et incisive, ceux qui ont organisé et mis en pratique de nouvelles modalités d'action directe, marquées par la combativité, qui allaient s'affermir en tant que répertoire de la lutte ouvrière. Parmi ces modalités, la presse d'investigation et de propagande révolutionnaire, l'utilisation systématique de la représentation artistique (les peintures, le théâtre, la musique) comme outil politique, et la généralisation de la grève pour stratégie de lutte indépendante aux partis ont marqué ce répertoire d'action.

La série d'attentats anarchiques de la fin du dix-neuvième siècle, menée par des militants individualistes comme Ravachol, Auguste Vaillant et Émile Henri, a marqué la fin d'une période de croissance du mouvement anarchiste en France. S'en est suivi l'apogée du combat contre le mouvement, entrepris par l'État français avec les dites "Lois Céleres" et la "Procès des Trente". Les rapports de police, ainsi que les récits des militants anarchistes dans les années qui suivirent jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, dénoncent une période de surveillance, de persécution et de répression de l'État qui aident à comprendre non seulement le démantèlement du mouvement, mais, aussi la grande diversité d'orientations qui le caractérisait, bien que les stratégies, les tactiques et les actions dans le milieu social et politique aient été proches conforme au répertoire d'action qui leur était disponible.

La confrontation entre individualistes et anarchistes-communistes avait déjà marqué plus de quinze ans du mouvement, et remontait à la fin du dix-neuvième siècle. Après

l'éloignement enclenché par la période des attentats, les actions anarchiques furent reprises entre les années 1895 et 1900. Après avoir pratiquement disparu en 1894, le nombre de périodiques anarchistes augmente à nouveau, comme l'a montré Jean Maitron à partir du nombre de publications annuelles. De 39 en 1894, il passe à un maximum de 421 publications en 1899.¹¹³ Des leaders du mouvement tels Sébastien Faure, Dhorr, Janvion, Ferrière, Broussouloux, Prost et Ernest Girault arpentaient le pays pour à nouveau diffuser la pensée anarchiste, à partir de leur point de vue sur le cas Dreyfus, en plus d'une attention nouvelle aux syndicats – espace de mobilisations qui étaient déjà occupées par d'autres libertaires, comme Pelloutier, Griffuelhes, Pouget et Paul Delesalle, engagés à délivrer le syndicalisme de l'orientation socialiste guesdiste dominante.¹¹⁴

Le cas Dreyfus a représenté non seulement la démarcation de la division entre les individualistes et les anarchistes-communistes, mais aussi la dispersion des tendances du mouvement qui avait marqué les vingt années précédant la Grande Guerre.¹¹⁵

De la lutte de Daudé Bancel pour le coopératisme de consommation, au détriment de celui de production et de crédit, en passant par la pédagogie libertaire de Paul Robin et de Sébastien Faure, par les essentialismes moraux autour de l'antialcoolisme et du néo-malthusianisme, par les communautés libertaires dans la périphérie de Paris, à l'antimilitarisme comme possibilité d'unité révolutionnaire dans le mouvement, les actions se confondaient et conformaient au répertoire disponible : meetings et conférences, où se mêlaient la propagande orale et les interventions musicales et théâtrales, en plus de la presse libertaire et de la production littéraire des militants, qui englobaient la propagande par le mot.

D'autre part, motif de grandes divergences dans le mouvement, la pratique syndicale des anarchistes a créé d'autres formes d'actions – ou d'associations – dans le répertoire de la lutte des travailleurs. L'action directe, avec des sabotages, interruptions, piquets et, finalement, la grève généralisée, vue par les anarchistes-communistes comme la réalisation révolutionnaire en soi, était considérée le fer de lance des anarchistes dans le mouvement ouvrier. Ceci pour le moins jusqu'en 1911, lorsqu'ils ont senti leur influence au sein de la CGT diminuer, et ont créé la *Fédération Révolutionnaire Communiste* (FCR) pour regrouper anarchistes et syndicalistes révolutionnaires, qui un an plus tard deviendrait la *Fédération Communiste Anarchiste* (FCA) et en 1913 la FCAR, principaux acteurs dans

¹¹³ MAITRON, 2007, p. 140.

¹¹⁴ BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*. Presses Universitaires de Rennes, 2008. Pp. 354-355.

¹¹⁵ Voir, par exemple, PPo BA 1497. Rapport du 12 mars 1899 ; e BOUHEY, 2008.

la lutte contre l'influence de l'hervéisme qui s'accroissait dans le syndicalisme de la CGT depuis 1909.¹¹⁶

3. De retour à la CGT révolutionnaire : le Syndicalisme d'Action Directe et la Grève Générale

Le syndicalisme, en tant que mobilisation autour des relations de travail, a été une des principales formes de lutte qui a composé le répertoire d'action des mouvements sociaux pendant la III^e République. La CGT, un des principaux acteurs dans ce domaine, est apparue en 1895 pour se constituer comme l'alternative la plus radicale du Bloc de gauche. La CGT devait, de plus, dépasser le potentiel de regroupement des syndiqués des Bourses de Travail et unifier le syndicalisme dans un mouvement national.

Six ans après la loi Waldeck-Rousseau de 1884, tout le territoire français comptait environ cent quarante mille travailleurs syndiqués. Lors de l'année de création de la CGT, ils étaient déjà quatre cent vingt mille, mais il existait seulement trente-quatre Bourses de travail, et à peine soixante-dix-neuf Unions Syndicales, qui ensemble étaient à la disposition des syndiqués avec pour objectif de prêter des services et d'articuler la lutte des travailleurs.¹¹⁷

Néanmoins, l'action et la portée de la CGT ont été naissantes dès les premières années. La croissance du nombre de cotisations a été constante, mais lente. Si d'une part, le nombre de syndiqués déclarés grandissait en France, portrait de la graduelle croissance industrielle, la CGT maintenait un nombre restreint en effectif, de seulement environ trois cents mille en 1906, alors qu'étaient comptabilisés huit cent trente-six mille travailleurs syndiqués la même année.¹¹⁸

Ce fut seulement à partir du Congrès d'Amiens, cette même année, que l'importance institutionnelle tout comme l'orientation et l'action de la CGT commencèrent à s'affirmer

¹¹⁶ Voir, par exemple, PPO BA 1502. Rapport de 10 juillet 1914. “Réunion privée organisée par le groupe d'éducation et d'action syndicalistes de la Chapellerie”, en que Albert Tognny expressa bem esse aparente paradoxo dos anarquistas-comunistas que, de dentro da FCA, atacam abertamente o sindicalismo da CGT; e AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 Août 1913. *Fédération Communiste Anarchiste Révolutionnaire de Langue Française – Aux Travailleurs des Villes et des Campagnes*.

¹¹⁷ Toutes les données sur les grèves de cette période sont extraites de l'*Annuaire statistique* du Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale, volumes de 1901 à 1914, qui réunissent aussi les données dès 1884. BnF.

¹¹⁸ Les nombres correspondent aux effectifs déclarés, ils n'incluent pas les syndicats mixtes (normalement organisés par l'Église catholique) et agricoles, mais incluent tout le territoire colonial.

franchement dans le domaine du radicalisme. Ses dirigeants s'étaient convaincus de la supériorité du projet syndical par le vecteur d'une stratégie de stricte autonomie des travailleurs, inaugurant la forme organisée du syndicalisme d'action directe et révolutionnaire.¹¹⁹

Le syndicalisme d'action directe lie la nécessité immédiate de défense du travailleur à la perspective d'une grève générale qui transformerait le syndicat en cellule élémentaire de la nouvelle société libre de l'exploitation, par la suppression simultanée du salariat et du patronat. Cette perspective était la réponse de la frange radicale du mouvement ouvrier au socialisme parlementaire de la SFIO, groupe politique où l'intégration au système représentatif se traduisait dans un avant-gardisme avec une plus grande présence d'intellectuels dans la direction, composée principalement d'enseignants, de journalistes et de professionnels libéraux.¹²⁰

L'action directe et la grève générale furent des modalités qui se sont enracinées dans la dynamique des mouvements sociaux français précédant la Grande Guerre. Le secrétaire de la CGT au temps du Congrès d'Amiens, Victor Griffuelhes, affirmait qu'avec l'action directe l'ouvrier créerait sa propre lutte, et que ce serait celui-ci qui la conduirait, sans se reporter aux autres, pouvant ainsi se libérer. Dans la pratique quotidienne, l'action directe amènerait à un degré de puissance supérieure, annonçant la grève générale, qui serait la propre révolution sociale.¹²¹

Le syndicalisme révolutionnaire établit ses racines sur une très grande diversité dans le champ du travail. La Grande Dépression a fourni l'adhésion des travailleurs à la République. Les maigres compensations offertes étaient bien accueillies, face à la crise. C'est ainsi, après avoir dépassé le phénomène boulangiste, que la question de la révolution sociale s'est encore présentée et, avec elle, la grève générale. Au fur et à mesure, les militants révolutionnaires avançaient avec l'idée d'une grève interprofessionnelle, préférable à l'insurrection armée.¹²²

Avant même la fin du dix-neuvième siècle, les grèves, plus fréquentes et massives, se s'étaient disciplinées et avaient gagné en efficacité, évolution avec laquelle les syndicats concouraient, pour leur propre expansion. Le seuil de cent mille syndiqués a été dépassé

¹¹⁹ Congrès de la Charte d'Amiens (1906). XVe Congrès national corporatif (IXe de la Confédération) et Conférence des bourses du travail... Amiens, Imprimerie du Progrès de la Somme, 1907. BnF.

¹²⁰ PIGENET, 2012, pp. 283-293.

¹²¹ *Ibid.*, p. 283. Voir aussi, sur l'influence de Georges Sorel dans le syndicalisme révolutionnaire: DREYFUS, 1995. p. 47; GERVASONI, Marco. *L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907)*. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle 2006/1 (n° 24), p. 57-71. pp. 57-59.

¹²² *Ibid.*, p. 284-286.

dans la seconde moitié des années 1880 et, en 1895, il dépassa les quatre cents mille, total qui aura doublé onze ans plus tard. Le nombre d'un million s'est approché à la veille de la Grande Guerre. Indice de combativité, le mouvement de grèves dépendait aussi des fluctuations de conjonctures économiques et politiques, ce qui justifie les variations brusques dans le nombre de grèves mises en oeuvre par les travailleurs entre 1890 et 1914.¹²³

Parmi les grèves qui ont marqué la période, quelques-unes se distinguent par leur durée, d'autres par leur amplitude, et beaucoup par leur répression violente. Les exigences les plus communes étaient liées aux questions travaillistes pratiques, principalement salariales et sur la réduction du temps de travail à huit heures. On réagissait, aussi, contre la tendance de beaucoup d'employeurs à réduire les rémunérations à chaque difficulté économique, sans que elles soient réaugmenté après la résolution des difficultés. Le prix de la pièce payée aux tisserands de Saint-Étienne, par exemple, est tombé de 6 à 2 francs à la fin du dix-neuvième siècle.¹²⁴

Bien qu'ils développèrent cette capacité à être efficaces, les grèves ne connurent pas nécessairement le succès lors du syndicalisme révolutionnaire. Si nous reconnaissons la faisabilité existante des nombres du Ministère du Travail – même s'il existe d'innombrables failles dans la série, par exemple, quant à la distinction entre "revendication" et "causes" de la grève en soi, comme le montre Michelle Perrot – nous percevons une relation apparemment paradoxale à partir de la donnée d'augmentation du nombre de grèves après 1890. Ce qui est perceptible de cette période, outre l'augmentation de la ligne de tendance exponentielle des grèves, est la superposition de la ligne d'échecs, suivi de près par celle des grèves négociées, tandis que la ligne qui correspond au succès a une courbe beaucoup moins accentuée.

Tardivement autorisé par la loi de 1884, le syndicalisme français n'a pu prétendre contrôler le mutualisme initié sans lui, et il n'a pas jamais été prêt pour offrir à ses adhérents des services comparables à ceux que proposaient ses homologues étrangers.¹²⁵ À partir de cette réflexion, Michel Dreyfus défend la thèse que la CGT de 1906, apparue des heurts au sein de la gauche et dans les vagues de grèves de cette année-là, a résulté d'un syndicalisme révolutionnaire, mais qui n'a pas eu une identité unanime d'adhésion à l'action directe et à la Grève Générale parmi tous ses membres. Une telle identité émanait

¹²³ *Ibid.*, p. 283; et *Annuaire statistique du Ministère du Travail et de la Prévoyance Sociale*, volumes de 1901 à 1914.

¹²⁴ BRON, 1970, p. 88. Pour une description des grèves de l'époque, voir aussi de la page 90 à 130.

¹²⁵ DREYFUS, 1995, pp. 15-43.

de sa direction, et non de la base, qui était principalement réformiste, et ainsi le syndicalisme de la CGT était “*sûr de lui mais loin des masses*”.¹²⁶

Il est possible, aussi, de détacher la tendance à la négociation, qui dans certains cas était entreprise par le syndicat, et dans d'autres seulement par le comité de grève, vu que plusieurs sociétés se refusaient à reconnaître le syndicat. La tendance dès 1884, en toutes circonstances, à la mobilisation par le biais du syndicat, qui était de plus en plus la référence institutionnelle de l'organisation des grèves, a aussi pu être perçue comme une force d'ordre, plus par la prévisibilité que ses actions se développaient dans les relations entre entreprises et travailleurs, que par la disposition des syndicats à négocier ou à être passifs. Ceci expliquerait, bien que la CGT ait été ambitieuse de par son idéologie d'action directe et révolutionnaire, la raison pour laquelle elle n'a pas obtenu de succès pour freiner le développement du caractère du syndicalisme en tant que facteur de stabilité de ce système de relations de travail, spécialement après la sortie de Jouhaux en 1909. Il se constituait alors dans la République l'idée que l'inexistence d'un interlocuteur capable de parler pour les salariés, tel qu'elle était supposée dans la tactique de l'action directe avec la Grève Générale, était quelque chose qui n'intéressait ni l'État et ni les entreprises.

Parallèlement, le nombre d'anarchistes affiliés ou non à la CGT insatisfaits avec la conduite des dirigeants de la Confédération grandissait.¹²⁷ Et la lutte antimilitariste a uni l'orientation de la CGT révolutionnaire à la nouvelle orientation de la SFIO emmenée par Jean Allemane et Edouard Vaillant, qui génériquement reconnaissaient la possibilité de l'utilisation de la Grève Générale comme voie possible pour la révolution en cas de guerre. Avec l'impossibilité d'une Grève Générale sur la question militaire, et avec l'éclosion de la Grande Guerre, la position de la CGT s'est évanouie, en ouvrant la porte à l'*Union Sacrée* et à la fin définitive de la possibilité d'internationalisme. Il s'est évanoui, aussi, une bonne partie du radicalisme du mouvement ouvrier, radicalisme construit non seulement à partir de discours idéologiques enflammés venus de l'anarchisme et du socialisme révolutionnaire, mais, aussi sur les bases d'un répertoire d'action résultant d'années de combats et d'ajustements à la deuxième Révolution Industrielle française et à la IIIe République.

4. Pour une analyse du Réseau des Mouvements Sociaux à Paris (1910-1914)

¹²⁶ DREYFUS, 1995, pp. 37-76.

¹²⁷ AN F713056. Congrès Anarchiste Communiste. Paris, 15, 16 et 17 août 1913.

Si les mouvements sociaux à Paris sont restés actifs jusqu'à la veille de la Grande Guerre, il est supposé qu'ils comptaient avec un réseau complexe et structuré de relations entre individus et groupes pour maintenir la dynamique d'activités et de mobilisations pour leurs campagnes. L'abordage de ces mouvements sociaux, par le biais de l'analyse de réseaux, présuppose la notion que la perception relationnelle de la structure sociale où les acteurs interagissaient soit importante pour mieux décrire les opportunités disponibles, ainsi que les restrictions qui touchaient le comportement des personnes et les groupes.¹²⁸

Pour l'analyse du réseau des mouvements sociaux à Paris dans la période donnée de 1910 à 1914, nous avons pris la reprise du mouvement anarchiste et l'éloignement de la CGT de la perspective révolutionnaire comme référentiels pour le point initial du découpage. Parmi plusieurs significations de réseau disponibles dans les sciences sociales, celles qui servent le mieux l'intention de cette thèse sont celles qui comprennent un système de noeuds et de liens, dans une structure sans frontières et une communauté non géographique, représentée par un système physique qui ressemble à un arbre, ou à un réseau.

Pour la construction du réseau, le logiciel software Gephi 0.8.2 a été utilisé. La matrice de contiguïté construite pour alimenter les représentations du réseau a été précieuse, c'est-à-dire, des poids différenciés dans les liens entre différents acteurs ont été attribués (poids associé aux arrêtes). La matrice a été construite à partir des données réunies dans les rapports de police et dans *Le Maitron*, totalisant 283 acteurs, ou noeuds (*nodes*), et 434 liens (*edges*) entre eux.

Pour calculer le degré de centralité de notre réseau, nous avons mis en valeur le degré de la centralisation d'un agent (*degree*), qui mesure le nombre d'acteurs avec lesquels chaque acteur interagissent de forme fréquente, le degré d'intermédiation de la centralité (*betweenness*), qui se base sur la fréquence avec laquelle un agent se place entre des paires d'autres acteurs en prenant pour référence le chemin géodésique le plus court entre eux, et le degré de centralité de vecteur propre (*eigenvector centrality*), mesure de la connexion d'un agent à d'autres avec un degré élevé de centralité.

Initialement, nous distinguons la mesure de la densité de notre réseau, indiquée par le programme comme étant de 0.005 pour les liaisons directes, et de 0.011 pour les liaisons

¹²⁸ Sur la pertinence théorique et méthodologique de l'analyse des réseaux, voir par exemple : BORGATTI, S.; MEHRA, A.; BRASS, D.; LABIANCA, G. *Network analysis in the social sciences*. Science. v. 323, 2009. pp. 892-895.

indirectes, en ayant 1 pour paramètre. Le degré de densité démontre la cohésion d'un réseau (potentiel de flux d'informations), en considérant le total de liaisons qui existent entre les composantes de ce réseau pour indiquer le total de liaisons possibles.¹²⁹ La densité du réseau des mouvements sociaux à Paris est considérée faible, ce qui peut représenter le fait que le réseau se soit construit à partir de groupes éloignés politiquement et idéologiquement, comme la SFIO et la FCA, bien que les deux composaient le mouvement ouvrier et étaient en contact direct avec le Cinéma du Peuple.

La centralité en *degré* identifie la position dans laquelle les acteurs se trouvent concernant les échanges, en ayant comme mesure la quantité de liens, ce que j'ai attribué à l'idée de degré de pouvoir. Plus central est l'acteur par rapport aux autres, meilleure est sa position concernant les échanges et à la communication, indiquant son pouvoir dans le réseau. Parmi les mouvements sociaux à Paris, nous remarquons que les acteurs les mieux placés sont la FCA, avec 44 liens, suivie par le Cinéma du Peuple et par le journal *La Bataille Syndicaliste*, tous deux avec 33 liens. La mesure confirme le rôle important que la FCA et le Cinéma du Peuple ont joué à cette période. La FCA a réuni les divers groupes et anarchistes parisiens, qui avant 1910 se trouvaient dispersés, et le Cinéma du Peuple, à son tour, a mobilisé les militants des plus diverses organisations et tendances du mouvement ouvrier.

Néanmoins, il doit ressortir que des acteurs comme la CGT et la SFIO ajouteraient certainement plus de liens qui ne figurent pas dans ce réseau, soit par le grand nombre de syndiqués que la première réunit, soit par les parlementaires que la seconde possède, et qui n'ont pas été calculés comme noeuds pour ne pas appartenir directement à ce réseau. C'est pour cela que les deux groupes se trouvent en périphérie du graphique, ce qui par la théorie des graphiques peut être expliqué comme potentiel de contact avec le monde extérieur au réseau, c'est-à-dire, à la capacité de transmettre et d'apporter des informations pour l'intérieur du réseau.

C'est dans ce sens que les acteurs proches des journaux (ou les journaux eux-mêmes) se détachent en tant qu'intermédiaires capables d'optimiser les échanges d'informations et d'agir de forme stratégique. Ce sont les propagateurs des idées révolutionnaires, en même temps que l'espace de circulation des militants. Nous remarquons que *Les Amis du Libéraire* est un agent avec un plus grand degré d'intermédiation, en étant seulement le cinquième groupe avec le plus de liens identifiés.

¹²⁹ NOOY, W; MRVAR, A.; BATAGELJ, V. *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*. Cambridge University Press, New York. 2005.

Cette position de prééminence comme intermédiaire est probablement dû au fait qu'il soit un des groupes de plus grande importance à l'intérieur de la FCA, et formé par des militants liés le journal *Le Libertaire*. La même chose se produit avec le *Groupe des Temps Nouveaux*, association de militants qui aide à la manutention et à la diffusion du journal *Les Temps Nouveaux*, de Jean Grave. Le degré d'intermédiation du groupe a un fort indice, de 12, alors qu'il ne figure même pas parmi les dix acteurs avec le plus de liens.

Autre mesure choisie pour l'analyse, le degré de centralité de vecteur propre, nous aide dans l'observation de l'efficacité avec laquelle l'information circule dans le réseau. Le Cinéma du Peuple, avec un indice de 0.23, est un des acteurs avec la plus grande centralisation de vecteur propre, responsable de l'interconnexion entre plusieurs acteurs centraux du réseau. Cette position du Cinéma du Peuple indique son importance dans la structure du réseau des mouvements sociaux à cette période, car, elle remplit une potentielle ouverture structurelle. C'est pour cela, aussi, qu'elle permettait l'accès et le transit d'individus et d'acteurs avec un grand nombre de liens, comme la FCA et le *La Bataille Syndicaliste*, ou d'importants médiateurs, comme la SFIO et les groupes proches des journaux *Le Libertaire* et *Les Temps Nouveaux*.

Nous remarquons, aussi, en prenant en compte toutes les métriques, la diminution de l'influence de la CGT dans ce réseau spécifique, en conservant les remarques déjà faites concernant le groupe pour cette analyse. Même ainsi, l'hebdomadaire lié aux luttes syndicales, *La Bataille Syndicaliste*, perpétue l'importance du sujet du syndicalisme et la contiguïté entre les militants libertaires et la CGT elle-même.

L'hétérogénéité des orientations politiques des militants impliqués dans le Cinéma du Peuple est aussi mis en valeur. Le groupe a été créé dans le cadre de mouvements qui ont intégré les luttes qui se sont formées dans la dynamique de l'adaptation à la III^e République. Cela n'a pas signifié que l'organisation était dotée d'un dynamisme exceptionnel, car elle était encadrée d'un espace d'action défini par les termes du répertoire d'action inscrits dans ces mouvements sociaux. Malgré cela, et pour cela, le groupe a fini par affirmer dans la représentation filmique sa propre contribution à ce répertoire.

VOIR ET AGIR: CINÉMA ET MILITANTISME EN FRANCE AU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE

Les luttes ouvrières organisées se structuraient de manière progressive, tandis que s'initiait parallèlement rapide processus d'éclosion et d'institutionnalisation du cinéma. La naissance de la CGT et du Cinéma en même temps ne s'est pas traduite dans un premier temps dans le rapprochement du mouvement ouvrier au cinéma. La tradition de l'utilisation des projections avec d'autres fins que celle commerciale, par ailleurs, venait déjà d'un autre temps, notamment avec les lanternes magiques. Concomitant à une recherche d'adéquation du nouveau produit à la consommation, le cinéma a aussi trouvé d'autres fins que le commercial, malgré que ce soit de façon peu systématique. Les projections ambulantes combinées aux conférences éducatives, politiques et religieuses, comme les projections itinérantes de l'Université *Populaire* et de militants tels Émile Kress et Gustave Cauvin, ont composé ce cadre d'expériences non commerciales qui ont précédées le Cinéma du Peuple.

Bien que peu étudiées, car en règle générale avec une occurrence irrégulière, ce sont ces expériences qui composent l'objet de ce chapitre. En d'autres mots, nous chercherons à identifier les éléments d'une courte période qui, pour le mouvement ouvrier et pour le cinéma, s'est établi comme un processus de construction d'une expérience et la transition vers un dialogue qui résonnerait au long de l'histoire du cinéma, avec de forts impacts aussi bien dans le mouvement ouvrier que dans le cinéma.

1. Les premières formes du cinéma non commercial : le “cinéma éducatif” et le cinéma catholique

Avant même la célèbre session du 28 décembre 1895, l'idée de l'utilisation du cinématographe à des fins éducatives avait déjà été évoquée dans les milieux gouvernementaux. Coissac, en décrivant l'engagement du poète et écrivain Léon Riator à insérer l'utilisation du cinéma dans le système d'enseignement au début des années 1920, mentionne deux moments où Riator aurait suggéré cette utilité, sachant que pour l'une d'elles en septembre 1895, il était encore employé de la *Préfecture de la Seine*¹³⁰ ; et pour l'autre en mai 1912, à l'occasion du congrès de la *Société française de l'Art à l'école*, il aurait orienté un vote pour l'introduction du cinématographe dans des écoles publiques, son incorporation dans tous les secteurs de l'enseignement, et la constitution d'une bibliothèque de films éducatifs, appelée par lui-même comme cinémathèque ou filmothèque.

En parallèle à l'histoire de Coissac sur les intentions de Riator, il y eut une autre expérience. Dans une publication de janvier 1912 de l'important revue *Ciné-Journal*, qui bien que réalisée autour du circuit commercial apportait des éditoriaux et des textes divers qui extrapolaient invariablement sur le thème purement mercadologique du cinéma, nous avons trouvé le texte *La Cinématographie Scolaire – Un précurseur*, probablement écrit par le propre directeur de la revue, G. Dureau, qui parle de l'utilisation du cinéma dans l'enseignement par M. Skram.¹³¹

La même préoccupation de Dureau était partagée par son concurrent Charles Mendel dans le *Cinéma-Revue*. La revue soutenait et donnait couverture à la formation de syndicats et d'associations liées au cinéma, et a ouvert ses pages au premier congrès de cinématographie qui eut lieu en 1910 à Bruxelles. Selon le compte-rendu, le sujet *cinéma et enseignement* avait dominé les travaux du congrès.¹³²

Le problème manquait d'une résolution structurelle, en des termes de diffusion et de distribution, fonctions que le marché assumerait difficilement en lui-même s'agissant de diffusion alternative. Sur ce point, le *cinéma d'enseignement* serait organisé à peine après la Grande Guerre, avec l'appui total du gouvernement et la création des *Offices du cinéma scolaire et éducateur*.

Le cinéma éducateur fut effectivement la première forme non commerciale de projection cinématographique, même si il peut être différencié de celui appelé *cinéma*

¹³⁰ RIOTOR, Léon Apud COISSAC, G.-Michel. *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Préface de J.-L. Breton. Paris, Editions du Cinéopse. 1925. p. 577.

¹³¹ *La Cinématographie Scolaire – Un précurseur*. In: *Ciné-Journal*. 6 janvier 1912.

¹³² *Premier Congrès International de Cinématographie Bruxelles 1910*. In: "Cinéma" – Annuaire de la projection fixe et animée. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911.

d'enseignement.¹³³ Le *cinéma d'enseignement* était de l'usage du professeur et des enfants sur le temps scolaire, dans un projet national, et n'est apparu institutionnellement que dans les années 1920. Le *cinéma éducateur*, lui, se rapporte à la tradition autour du travail avec un public composé pour la plupart d'adultes, et a pour origine l'histoire de l'emploi d'images dans les plus diverses formes d'enseignement, précédentes à la création d'écoles laïques, publiques et obligatoires. Parmi les principaux exemples traditionnels de cette utilisation de l'image, antérieure au cinéma, il y a la tradition de l'Église Catholique française avec les lanternes magiques toujours au dix-neuvième siècle, étendue à l'utilisation du cinéma très tôt, question exceptionnelle dans notre sujet, qui sera traité un peu plus loin.

1.1. Le “cinéma de chirurgie” d'Eugène-Louis Doyen – la naissance du cinéma scientifique

Eugène Louis Doyen (1859-1916) cherchait l'aide des images depuis ses premiers travaux, et publié en 1897 un *Atlas de microbiologie illustré de 541 photographies*.¹³⁴ Les expériences de Doyen avec le cinématographe ont gagné de la notoriété à son époque, spécialement à la faveur de l'impact que les films qu'il produisit causèrent dans des salles commerciales, après avoir été utilisés sans autorisation par Pathé. Ce cas fut parmi les premiers faits qui formèrent la jurisprudence pour que le droit d'auteur apparaisse au cinéma.

Le récit du médecin sur l'évolution des premières utilisations du cinématographe dans ses chirurgies peut se trouver dans la *Revue Critique de Médecine et de Chirurgie*, dans l'édition d'août 1899. Dans un long texte qui occupe la moitié des 13 pages doubles de la revue, Doyen défend et expose en détails l'usage du cinématographe comme outil d'enseignement pour les médecins en formation : « *Si vous photographiez au cinématographe une opération typique, vous ferez comprendre en moins d'une minute à un millier de personnes ce que toute une conférence ne pourra démontrer qu'à un petit nombre d'étudiants, placés à proximité du professeur.* »¹³⁵

¹³³ Voir LABORDERIE, Pascal. *Le Cinéma éducateur laïque*. Paris, l'Harmattan, 2015.

¹³⁴ VIGNAUX, Valérie. « Thierry Lefebvre, La chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du docteur Doyen », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 07 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/2052>

¹³⁵ DOYEN, *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : *Revue Critique de Médecine et de Chirurgie*. 15 Août 1899. p. 2.

Le film le plus célèbre, de la séparation des sœurs Radica et Doodica, lui a donné le surnom de *Barnum de la Chirurgie*, en référence au célèbre entrepreneur de la branche du divertissement aux États-Unis. Dans un premier abordage du film non seulement en tant qu'image en mouvement en temps-réel, pour Doyen, le film est une fenêtre pour une perception différente du temps. Critiqué par sa rapidité dans la chirurgie, Doyen pointe le fait que cinq minutes peuvent représenter une longue durée dans un film, ce qui influe dans le changement de perception de l'acte chirurgical en lui-même. Pour Doyen, la reproduction filmique modifie les perceptions sur la réalité, relation qui sera développée dans la théorie du cinéma seulement quelques années plus tard.

1.2. L'expérience catholique de l'usage de l'image : la maison d'édition *La Bonne Presse* et son magazine *Le Fascinateur*

L'action cinématographique catholique s'est organisée, à partir de la fin des années 1890, sous l'impulsion de l'importante centrale associative qui abritait la maison d'édition des journaux *La Croix* et *Pèlerin* (encore aujourd'hui édités) à *la Bonne Presse*. Il s'agissait d'une société qui, bien que ne visant pas le profit direct avec les activités qu'elles développaient, cherchait son expansion et la (re)conquête des fidèles de manière commerciale.¹³⁶ Malgré du commencement peu impactant du cinéma éducatif pour *La Bonne Presse*, la croissance de son réseau d'action politique et culturelle pendant les années 1900 a représenté un exemple emblématique de la tentative de l'utilisation du cinéma à partir de finalités non lucrative, bien plus réussie que celle des laïques et du mouvement ouvrier dans cette même période.

L'engagement de l'Église Catholique en France avec le cinéma devient compréhensible, avant tout, par l'observation de forte confrontation avec la République et les défenseurs de la laïcisation de l'État. *La Bonne Presse* apparaît comme une réponse à l'intensification de l'utilisation de la projection d'images fixes par *Ligue de l'enseignement*, importante institution de promotion de l'enseignement populaire et laïque auprès de l'état français, et encore existant.¹³⁷

¹³⁶ LEVENTOPOULOS, Mélisande. *Constellations cinématographiques catholiques. Les entreprises confessionnelles du film au premier XXe siècle*. Entreprises et histoire. 2015/4 (n° 81), p. 45.

¹³⁷ La société fournisseuse des produits de projection d'images pour la *Ligue* était la *Maison E. MAZOT*, créée vingt ans après la *Bonne Presse*, sa principale rivale, et a continué à exister jusqu'à quelques d'années après la Deuxième Guerre mondiale.

Avec pour rôle de faire face à la capillarité et à la croissance exponentielle de l'influence de *Ligue de l'enseignement* dans l'enseignement primaire, qui s'était spécialisé dans les projections d'images fixes, l'entreprise catholique a donné une attention particulière à la méthode et a créé un *Service des projections lumineuses*, qui a eu comme principal mentor G-Michel Coissac. Ce dernier est demeuré responsable des dites *projections* de la *Bonne Presse* pendant plus de vingt ans, période durant laquelle il a essayé et stimulé une diversité technologique et optique décisive dans le marché de projections lumineuses.

Bien que les activités du secteur de projections eussent la conformation commerciale, ce qui allait marquer la performance de la *Bonne Presse* dans ce secteur sera sa corrélation directe avec son *œuvre des conférences et projections*, fondée en 1895-1896 par Vincent de Paul Bailly, avec qui Coissac travaillait directement. L'initiative s'est présentée comme un espace d'assistance aux prêtres qui voulaient utiliser des projections fixes et animées. Selon l'historien Mélisande Leventopoulos, grâce à l'établissement d'un réseau de distribution de films interne, l'*œuvre des conférences et projections* a acquis un statut privilégié dans le monde catholique, en assumant des fonctions de coordination semblables à celles d'un évêché.¹³⁸

Coissac publie, entretemps, plusieurs textes sur les aspects techniques de la projection et, encore en 1903, prend les rênes de la nouvelle publication qui devait être mensuelle, *Le Fascinateur*. Tous les programmes mis à la disposition dans *Le Fascinateur*, images fixes tout comme films, étaient accompagnés d'une brève description du contenu et d'instructions d'abordage pendant leur diffusion, qui devaient être toujours faites en tant que conférences éducatives avec l'objectif de la catéchèse.¹³⁹

Au début des années 1910, le développement des projections cinématographiques d'initiatives catholiques a induit de nouvelles nécessités dans la base paroissiale, ce qui a fini par déranger le monopole entrepreneurial de la *Bonne Presse*, qui ne réussissait pas à répondre à l'exigence des Prêtres, insatisfaits du nombre restreint de films mis à disposition par la société. Ainsi, la recherche d'agences non confessionnelles, à l'exemple de Gaumont et de Pathé, afin de diversifier ses programmes, est devenue récurrente, ce qui a rendu les

¹³⁸ LEVENTOPOULOS, Mélisande. 2015, p. 45-46.

¹³⁹ RETAUD, E. *La revue « Les Conférences » 1911-1912 Rapport lu à la séance du mercredi soir, 25 septembre*. Les Conférences. Douzième année. Tome II. Maison de la Bonne Presse. 1912. p. 454.

prêtres les propres programmeurs de leurs cinématographes, ayant ainsi une plus grande influence dans la moralisation des films du marché courant.¹⁴⁰

Ce fut seulement à partir de cela, alors, que la question de la production cinématographique a commencé à se poser en fait pour la *Bonne Presse*. *Le Fascinateur* annonça la création d'un studio de tournage. Les sujets, qui correspondaient aux titres des premiers films produits, ont été *la Passion de Notre Seigneur*, *les apparitions de Lourdes* et *la Passion avec Marie de l'Isle*, projetés spécialement au *Bon Cinéma*, salle créée par le *Bonne Presse* en 1913. Malgré les intentions, ce qui allait devenir le cinéma catholique n'a pas connu de succès à développer son cercle en dehors du diocèse et des projectionnistes catholiques.¹⁴¹

Plus que la vente d'appareils et de films en échange d'argent, l'intention de la *Bonne Presse* et du journal *Le Fascinateur* était de disséminer la doctrine chrétienne catholique, de gagner plus de fidèles, d'empêcher par tous les moyens l'avancé de la laïcité dans la III^e République et de combattre ses défenseurs, incarnés principalement par la *Ligue de l'Enseignement*.

2. Les premières expériences du “cinéma militant” (1899-1913)

« *Le cinéma militant est d'abord né d'un désir et d'un refus, dès le début du XX^e siècle, aux confins du mouvement ouvrier et de certains milieux intellectuels* ». ¹⁴² C'est par ces mots que Tangui Perron synthétise le sujet “cinéma militant”, expression du mouvement ouvrier essentiellement contemporain et qui est encore peu étudiée. Perron est un des premiers historiens à se pencher sur la catégorie “cinéma militant”, en ayant y compris indiqué d'importantes et potentielles sources de recherche pour le Cinéma du Peuple et plusieurs autres initiatives de cette période comme nous les avons mentionnées précédemment.

Perron indique, correctement, que le cinéma militant a vu le jour grâce au refus de la distraction facile et “amoral”, pleine de préjugés militaristes et chauvinistes, qui

¹⁴⁰ LEVENTOPOULOS, Méliande. 2015, p. 46.

¹⁴¹ VÉRONNEAU, Pierre. « *Le Fascinateur* et la Bonne Presse : des médias catholiques pour publics francophones », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008. p. 4.

¹⁴² PERRON, Tangui. “*Le cinéma militant*” – *Les origines du cinéma militant (ou le cinéma militant et la mort)*. In: Une encyclopédie du court métrage français, Jacques Kermabon et Jacky Evrard (dir.), édition Yellow Now et Festival Côté Court, 2003.

abrutissaient un peuple avide d'images et d'alcool, combinaison commune au temps du premier cinéma. Il est né, aussi, de l'envie de doter le mouvement d'un bon outil d'éducation et de propagande, raison pour laquelle le même cinéma corrompu réussissait à attirer la foule. Ainsi, le peu de militants (pour la plupart libertaires) qui utilisaient le cinéma avant la Grande Guerre, ont introduit les films lors de leurs conférences éducatives ou dans des sessions de distraction dans les *Bourses du travail, maisons du peuple*, ou dans les coopératives.¹⁴³

Dans un autre article, construit à partir des perceptions que Perron a obtenu de l'étude de l'évolution du cinéma politique dans la gauche française, et de la relation entre la CGT et le cinéma (qu'il s'est établi plus directement seulement à partir de la Grande Guerre)¹⁴⁴, il propose une définition ce qu'il appelle aussi "*cinéma ouvrier*", avec l'objectif de délimiter un champ d'étude : « *le cinéma ouvrier serait en fait un cinéma réalisé par le mouvement ouvrier, majoritairement à destination du monde ouvrier – et il s'avère parfois que certains de ces acteurs étaient des ouvriers organisés* ». ¹⁴⁵

Néanmoins, comme Nina Almborg le souligne, cette définition théorique semble étroite pour la période que nous traitons. L'historienne, qui étudie aussi le cinéma militant français de notre période, se rappelle qu'il existe peu de films réellement produits par des membres du mouvement ouvrier dans ladite *Belle Epoque*.¹⁴⁶

Almborg fait valoir que réaliser et produire un film exigeait de lourds investissements matériels et humains, outre une organisation efficace, et que, donc, avant 1914 il n'avait pas été produit de films par des personnalités qui revendiquaient leur appartenance à la classe ouvrière. À partir de cet argument, l'auteur justifie l'ouverture de la catégorie, considérant le cinéma militant – ou le cinéma qui l'intéresse pour son étude – celui qui correspond également à des films non produits par les ouvriers, mais qui étaient projetés dans des lieux que les travailleurs fréquentaient, et ayant un minimum de conscience militante, comme les *Bourses du travail* et les *Universités populaires*. Concernant le film, fut-il simplement montré aux travailleurs, ou fut-il produit de fait par

¹⁴³ PERRON, Tanguy. 2003.

¹⁴⁴ Cf.: *Vie, mort et renouveau du cinéma politique*. L'Homme et la Société, n°127-128, 1998; e *Histoire, cinéma, CGT et un peu de banlieue*. Ouvriers en banlieue. Sous la direction de Jacques Girault. Paris, éditions de l'Atelier, 1998. Pp. 368-380.

¹⁴⁵ PERRON, Tanguy. *A la recherche du cinéma ouvrier : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions)*. In: *Le cinéma ouvrier en France*. Les Cahiers de la Cinémathèque. (Cinémathèque de Perpignan), n° 71, décembre 2000. Aussi cité par Nina Almborg.

¹⁴⁶ ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Epoque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011. p. 18.

des associations qui affirmaient leur appartenance à la classe ouvrière, ce qui doit être considéré important est de savoir s'il était accessible au plus grand nombre possible de personnes non spécialisées. Il s'agit d'un cinéma où la production et la divulgation s'organisaient, en règle générale, en dehors du circuit commercial, un réseau, ou un circuit spécial pour obtenir accès aux films, étant nécessaire.¹⁴⁷

Ces expériences n'ont pas été nombreuses, néanmoins, elles furent importantes du point de vue de l'alternative historique qui se présentait au cinéma, encore aujourd'hui envisagé comme une institution naturellement commerciale. Une question qui se présente en les observant est de savoir quel aurait été l'impact dans la perception des militants concernant le cinéma. Nous croyons que cette réponse puisse nous aider à mieux percevoir l'origine sociale et culturelle du Cinéma du Peuple.

2.1 Les *Universités Populaires* et l'utilisation du cinématographe

Une des principales expériences de l'utilisation du cinéma par les militants de la gauche française du début du vingtième siècle est, aussi, une des moins documentées – ou qui requiert encore une cartographie plus précise de la documentation. L'*Université Populaire*, initiative de coopération qui devait impliquer les plus diverses activités de formation intellectuelle, culturelle et même sportive, a impressionné par sa rapide acceptation et expansion dans le mouvement ouvrier, aussi bien par l'adhésion que par la capillarité par le pays.

L'initiative eut lieu quelques mois après le cas Dreyfus. Elle est apparue par la multiplication de l'idée de Georges Deherme avec la création du *Coopération des Idées* en octobre 1899, occasion décrite par le populaire quotidien *La Presse*.

Dans la même publication, Georges Deherme cède une entrevue au journal, et révèle quelques caractéristiques dans la proposition qui marquaient la naissance d'un nouvel élément au répertoire de lutte des travailleurs, correspondantes au libre débat et à l'indistinction entre conférencier et public : « *Notre but est bien simple. Nous voulons détourner l'employé de l'ouvrier, les travailleurs en un mot; du cabaret, où ils perdent peu à peu leur raison en dépensant le fruit de leur travail. Nous voulons, de plus, relever leur niveau moral. De là l'organisation de nos conférences quotidiennes.* »¹⁴⁸

¹⁴⁷ ALMBERG, Nina. 2010-2011. p. 19.

¹⁴⁸ *L'Université Populaire – Au Prado du faubourg Saint-Antoine – Pour les travailleurs. – Instruction et éducation.* La Presse. 2 Octobre 1899. p. 1.

Dédiées à offrir toutes les possibilités d'éducation, les *Universités Populaires* utilisèrent très tôt les projections, sachant que les projections cinématographiques doivent avoir commencé seulement en 1906, année du premier registre trouvé d'une session avec l'utilisation du cinématographe. À la première *Université Populaire*, celle du *Faubourg Saint-Antoine*, le conférencier de la Sorbonne, Hemardinquer, donna son cours de Français pour étrangers le 2 mars avec pour sujet *Le Cinématographe*, avec des projections de films de la Gaumont.¹⁴⁹

Néanmoins, le cinématographe ne figure pas de forme systématique ou même substantielle entre les conférences et les cours des *Universités Populaires*, et la plus importante apparition s'est faite avec l'organisation d'un autre groupe qui semble être apparu en avril de 1909, le *Cinéma Social* à Paris.

De toute façon, le succès populaire du cinéma est devenu source de débat pour les *Universités*, point en commun avec les autres organismes tournés vers l'éducation ou la propagande. Ce fut pendant le congrès de 1910 que, selon Mercier, les membres se sont interrogés autour de la contribution que le cinéma pourrait donner à l'éducation du peuple.¹⁵⁰

Néanmoins, ainsi que d'autres mentions et promesses vides d'utilisation du cinéma dans ses activités, nous n'allons pas examiner l'engagement des *Universités Populaires* avec le cinéma de forme systématique. Peut-être parce que l'idée des *Universités* était déjà prête à se refroidir. Même ledit *Cinéma Social*, de Paris, a réalisé peu de sessions. Nous en comptons seulement trois en 1909 : deux en avril, dont une le 18, à l'*Université Populaire de Montmartre*, et l'autre le 25, dans une fête socialiste organisée par la coopérative *L'Égalitaire*, et la dernière le 5 juin à la *Maison du Peuple du 4e arrondissement*. Nous savons peu de cette initiative, à peine qu'elle était certainement composée par un groupe spécifique de militants dévoués au cinéma, à en juger par les divulgations, et que deux ans plus tard elle réapparaîtrait comme dénomination des marches de Gustave Cauvin par l'intérieur de la France, pour autant sans avoir aucune indication de ce qu'elles soient liées.¹⁵¹

2.2. Émile Kress – le travailleur du cinématographe entre dans la lutte

¹⁴⁹ *Les Cahiers de l'Université Populaire*. Revue mensuelle. 10 mars 1906.

¹⁵⁰ MERCIER, Lucien. *Les Universités Populaires: 1899-1914 Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle* Préface de Madeleine Rebérioux. Paris, Collection Mouvement Social, Les Éditions Ouvrières. 1986. p. 167-168.

¹⁵¹ L'Aurore ; L'Humanité 17, 18 et 24/04/1909 et 05/06/1909 ; La Lanterne : journal politique quotidien. 19/04/1909 ; Le Radical 17/04/1909.

Le militantisme du technicien en projections cinématographiques Émile Kress a été, d'une part, fortuit, avec peu ou aucune liaison évidente avec le réseau du mouvement ouvrier français existant à l'époque. Kress semble s'être converti plus à la lutte corporative pour la reconnaissance professionnelle de sa spécialité, de ce qui peut être remarqué par ses conférences et ses écrits, pour la plupart dédiés aux aspects techniques de l'utilisation du cinématographe, et ponctuellement aux aspects politiques de son temps. Cela doit être pour cela qu'il ne figure pas dans la documentation policière, très peu dans les journaux militants, et n'apparaît pas parmi les biographiés dans *Le Maitron*. D'autre part, outre le rôle de disséminateur de la technique cinématographique, Kress a été dirigeant du *Syndicat Français des Exploitants du Cinématographe*, a écrit l'importante conférence *De Utilité du Cinématographe dans l'Enseignement*, et a assisté à la réalisation de ce qui aurait été le premier film militant, *Pourquoi la guerre*. Seulement récemment l'historiographie du cinéma et de l'éducation s'est penchée à la trajectoire de Kress, mais presque toujours avec des données et des informations incohérentes.¹⁵²

Nous savons avec certitude que Kress fut projectionniste et conférencier, et qu'il a écrit certains des premiers manuels techniques sur le cinématographe, édités par Charles Mendel.

Parmi les conférences, se détache, par exemple, une réalisée à la coopérative *La Semaille* – abritée par *La Bellevilloise* et aussi une Université Populaire – le 3 mai 1912.¹⁵³ Le moment où Kress a agi a coïncidé avec la formation des premiers syndicats liés à l'industrie cinématographique, en voie de stabilisation. Le *Syndicat des Exploitants du Cinématographe*, correspondant aux professionnels de la projection et duquel Kress fut le secrétaire général au moment de sa création, s'est formé en 1909 au milieu des vagues grévistes à travers toute la France, et deux mois avant la grande grève des musiciens de la Pathé, en janvier de cette même année.¹⁵⁴

Kress s'est impliqué dans certaines tentatives de l'utilisation militante du cinéma, au-delà du cadre d'action dans le syndicat de sa catégorie. Cet usage s'opérait spécialement au moyen de conférences qu'il faisait, de forme non commerciale, avec l'utilisation du

¹⁵² Dans certaines œuvres, Kress apparaît comme “Ernest Kress”, comme dans le livre de Gauthier, ou “Eugène Kress”, à l'exemple du catalogue de la *Cinémathèque Française*, ou même avec les deux noms, comme dans l'*Encyclopedia of Early Cinema* de Richard Abel. Tous ces noms dans ces œuvres traitent de la même personne : Émile Kress.

¹⁵³ *La Semaille*, 21, rue Boyer – *Le cinématographe, arme de propagande et moyen d'éducation, garanti par le label, aux mains de la classe ouvrière, mas MM. H. Antoine et Kress, du Syndicat des auteurs et gens de lettres*. Le Rappel. 04/05/1912. Voir aussi *Les Conférences*. Le Rappel, 15/02/1912.

¹⁵⁴ *Grève de Musiciens*. Les Temps Nouveaux. 23/01/1909.

cinématographe et pour la dissémination de la technique et de l'histoire du cinématographe, avec l'objectif de former plus de cinégraphes et de techniciens de projection, toujours en défendant le caractère libérateur que l'activité pourrait avoir, spécialement auprès des enfants. Il a aussi participé activement à la création et aux activités de la *Ligue Populaire du Cinéma Scolaire*, créée à partir du *Syndicat des auteurs et gens de lettres*, mais de courte durée entre 1912 et 1913.¹⁵⁵

À partir de cette ligue, Kress en partenariat avec Lapierre, Henri Antoine (qui, au moyen de son *Théâtre du Peuple* s'était rapproché du Cinéma du Peuple) et principalement André de Reusse, aurait été responsable de la réalisation de ce qui serait le premier film militant, avant même les films du Cinéma du Peuple. Nous ne pouvons pas savoir si le film a de fait été réalisé, malgré que Marinone dans l'œuvre mentionnée ci-dessus donne à comprendre que oui. Le film serait l'antimilitariste *Pourquoi la guerre*, duquel nous n'avons pas d'informations sur le contenu ou les conditions dans lequel il fut – ou aurait été – réalisé, excepté par la seule note trouvée dans *Le Libertaire*, où Henry Antoine invite ouvertement à une réunion le 31 mai 1912 au siège du syndicat, *rue Bretagne*. La note dit que le film serait une réponse aux films militaristes, qui serait projeté dans les cinémas fréquentés par les enfants, et finit en renforçant l'invitation faite aux militants intéressés à participer à la réunion, sans expliquer clairement si le film était déjà de fait disponible.¹⁵⁶

3. Les marches de Gustave Cauvin – la première forme systématique et régulière du cinéma militant

Le rôle de Gustave Cauvin (1886-1951) dans la démarcation de première phase du cinéma militant a été, individuellement, le plus marquant. Du moins, c'est l'impression que nous avons face aux sources qui, comme dans aucun autre cas, ont été produites en abondance, ce qui nous permet de conjecturer qu'il doit avoir eu la trajectoire militante la plus importante dans le domaine de l'usage du cinéma par le mouvement ouvrier jusqu'en 1914. Perron et Almberg font remarquer que son infatigable dévouement à la cause de la propagande par l'image s'est inscrit dans une longue histoire d'un certain messianisme utopique, un volontarisme politique qui cherchait à amener aux masses les images qui,

¹⁵⁵ Cf.: REUSSE, André de. *Le bon confrère*. Comoedia, 14/07/1914.

¹⁵⁶ ANTOINE, Henri. *Syndicat des auteurs et gens de lettres*. *Le Libertaire*, 01/06/1912. Voir aussi MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p.50.

associées au discours, se prétendaient la voix de l'émancipation.¹⁵⁷ Début juillet 1913, Cauvin se voit confronté à des convictions diverses aux siennes alors qu'il participe à la coopérative Cinéma du Peuple, espace de rare manifestation de la diversité de la gauche radicale de la IIIe République. Silencieux dans les réunions du Cinéma du Peuple, ou même absent, Cauvin démontre être différent dans les sources rapportées à ses marches avec le cinématographe.

Tôt, Cauvin s'est spécialisé dans le militantisme sur l'antialcoolisme et le néo-malthusianisme, en développant une activité intense pour la *Fédération Ouvrière antialcoolique*: “On ne peut parler d'organisation et d'éducation avec des dégénérés et des alcooliques.”¹⁵⁸ L'alcoolisme et la natalité deviendraient les sujets principaux lors de ses conférences cinématographiques, jusque dans les années 1920, quand il devient un des principaux instigateurs du cinéma éducatif auprès des *Offices du cinéma éducateur*.

L'Humanité du 13 mai 1911 annonça ce qui dut être la première participation de Cauvin dans un meeting avec l'utilisation du cinéma. Le meeting fut organisé par la *Fédération Ouvrière antialcoolique*, à la *Bellevilloise*, et comptait dans son programme des films de la Pathé, tels *l'Assommoir* (1909), *Ivrognerie et paternité* (1907) et *le Petit Béquillard* (1908). Cauvin réalise à nouveau une session avec des films de la Pathé deux mois après à la salle Ferrer de la *Bourse du Travail*, le 22 juillet 1911.¹⁵⁹

En mars 1913, Cauvin était à la recherche d'un appareil cinématographique, mais, il avait encore besoin de s'habituer à la machine et prévoir la marche, qui avait déjà certains films et sujets sélectionnés : *l'Assommoir*, *les Misérables* (aussi de Capellani et qui venait tout juste de sortir), *les Victimes de l'alcool*, *les familles nombreuses à la rue*, *les horreurs de la guerre*, *les bagnes capitalistes*, *voyages, vues scientifiques et comiques* – traitant de sujets comme l'alcoolisme et les familles nombreuses, la loi de trois ans, la coopération et la classe laborieuse.¹⁶⁰

En avril, le premier rapport de police apparaît. Le document, daté du 11, débute en présentant rapidement Cauvin comme membre de la *Fédération Ouvrière antialcoolique* et de la *Fédération des Ouvriers Malthusiens*. Selon le rapport, Cauvin aurait, alors, acheté le cinématographe, et allait le mettre à disposition des comités intersyndicaux de *Seine* et de *l'Union des Syndicats*. Avec cet appareil, Cauvin fera la première session “artistique

¹⁵⁷ ALMBERG, Nina; PERRON, Tanguy. *La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://1895.revues.org/4457>. p. 35.

¹⁵⁸ Appel. *L'Ouvrier Syndiqué*. 01/10/1910.

¹⁵⁹ *Çà et Là*. Comoedia. 22/07/1911.

¹⁶⁰ *Conférences-Cinéma*. La Guerre Sociale, 19/03/1913.

cinématographique ” avant de partir en marche, dans le Maison des Syndiqués du XVIIIème, 67 rue Pouchet, futur siège du Cinéma du Peuple.¹⁶¹

La marche commença, et la région qui devait être couverte était le nord de la France.¹⁶² Les conférences de Cauvin étaient déjà devenues très célèbres. L'abordage consistait à commencer la session avec des films comiques, afin de conquérir le public, formé en grande partie par de femmes et d'enfants.¹⁶³

La tournée à travers le nord de la France dura presque tout le mois de juin. Le succès de celle-ci, ainsi que sa prolongation, est certainement dû à la grande population ouvrière qui habitait là, et où le mouvement ouvrier était aussi fort et organisé, ayant même été le théâtre de la déflagration de diverses des grèves générales dans les années 1900. Le mouvement se trouvait mobilisé dans la région depuis un certain temps contre la loi de 3 ans, les meetings étaient constants ainsi que les sessions de cinématographe dans les bourses de travail.¹⁶⁴

Durant toute la journée les thèmes abordés sont les mêmes. Le nom des événements, en général, est : “*Trois fléaux: alcool, familles nombreuses, trois ans!*”, avec quelques variations, tout comme les films qui varient également peu. Dans la première tournée, en mai, des films comiques et scientifiques furent présentés, ainsi que *les Victimes de l'alcool, Enfers sociaux, paradis bourgeois, Un baigneur capitaliste : Nice, séjour d'actionnaires parasites, Les horreurs de la guerre*, et des manifestes contre la guerre, les armes et la loi de trois ans : *deux cent mille Parisiens manifestent au Pré-Saint-Gervais ou trois cent mille Allemands manifestent à Leipzig*.

Le sujet de l'alcool semble avoir été celui qui émouvait le plus le public, de ce que nous pouvons percevoir par les comptes-rendus des journaux militants. Cependant, ce n'était pas ce qui attirait le plus l'attention de la surveillance policière, plus préoccupée à relater l'antimilitarisme et les manifestations contre le gouvernement. Ce qui a été remarquable, d'une manière ou d'une autre, fut que pour la première fois des films directement liés au mouvement ouvrier étaient projetés de forme systématique et organisée. Films qui dénonçaient le capitalisme et ses contradictions sociales, aussi bien de par l'inégalité que par la répression et l'hébertude militaire, comme sans *Nice, séjour*

¹⁶¹ Rapport du 11 avril 1913. *Au sujet de Cauvin – Cinématographe de Propagande*. AN F713347.

¹⁶² *Conférences Gustave Cauvin par le Cinématographe*. La Guerre Sociale, 07/05/1913.

¹⁶³ *Hellemmes – Le Cinéma Social*. Le Combat, 10/05/1913.

¹⁶⁴ Voir AN F713338: *Ardennes – Agitations contre la loi de 3 ans ; Aisne – Agitations contre la loi de 3 ans ; Cinéma populaire de la Bourse du Travail de Saint-Quentin*. Rapports et affiches de 1912.

d'actionnaires parasites, ou Les horreurs de la guerre, des films qui montraient la lutte en elle-même, par des scènes de grandes manifestations.¹⁶⁵

Le préfet des Ardennes, Maurice Gervais, a aussi produit quelques rapports sur les conférences de Cauvin. La préfecture des Ardennes semble avoir une préoccupation plus centrée sur le maintien de l'ordre républicain, représenté le propre pouvoir du gouvernement, et par l'application correcte des symboles de la République au détriment d'autres représentations. Cauvin était plus un élément ponctuel dans cette perturbation aux pouvoirs institués de la République qui, dans le cas du département des Ardennes, semblait venir plus de l'intransigeante propagande des catholiques radicaux.¹⁶⁶

Encore ainsi les conférences de Cauvin ont eu succès dans ce qu'elle proposait. Le public presque toujours était supérieur à 500 personnes, et se composait pour la plupart de femmes, d'enfants et de parents travailleurs que de militants.¹⁶⁷

À la fin de la tournée, probablement au mois de juillet, Cauvin est de retour à Paris et initie son engagement avec le Cinéma du Peuple. Comme nous l'avions vu au premier chapitre, Cauvin ne doit pas avoir été le membre le plus actif du Conseil d'Administration, bien qu'il ait participé des réunions. Même ayant été responsable pour l'opération du cinématographe, la tâche semble avoir été assumée par d'autres membres, comme Henri Sirolle.

Les marches de Cauvin remontent à la surface la question moraliste présente dans le militantisme du mouvement ouvrier français de cette période. Cauvin, comme aucun autre militant du Cinéma du Peuple, a consacré une bonne partie de sa vie à l'antialcoolisme de manière enflammée. Certainement la culture morale n'était pas la seule expérience en formation qui a amené le mouvement ouvrier au patriotisme et au social réformiste. Il suffit d'observer l'exemple de la culture syndicale abordée au chapitre précédent, comme expérience des échecs et de la négociation des grèves avec le gouvernement et le patronat, pour observer l'amplitude de la question. Néanmoins, l'homologie est encore valable, si nous prenons comme hypothèse l'idée que les domaines de la représentation symbolique et de la politique s'autoreprésentent et dérivent l'un de l'autre. Plusieurs films étaient réalisés avec pour thème l'alcoolisme, normalement avec la représentation de la classe travailleuse par l'archétype d'une dégradation naturalisée, voire raciste. La conquête de l'émancipation du travailleur devait être la victoire sur cette nature

¹⁶⁵ ALMBERG, Nina; PERRON, Tangui. 2014. p. 39.

¹⁶⁶ Voir Lettre du préfet des Ardennes au Ministre de l'Intérieur. AN F713338; et *Films Antimilitaristes*, Le Soleil, 18/06/1913."

¹⁶⁷ Le Socialiste Ardennais, 19/06/ 1913.

corrompue, par la voie de la modération et du self-control, capables d'organiser la vie de la famille ouvrière, pour ensuite organiser la révolution.

Le discours de Pelloutier à la fin du dix-neuvième siècle, citée dans l'épigraphe au tout début de ce chapitre, marque la préoccupation de l'auteur avec le danger qui était d'abandonner la représentation culturelle et le loisir à la mode de la classe ennemie : *Vos ennemis les plus dangereux, ce sont ceux qui songent en même temps à jouir et à vous ôter l'envie même de jouir*. En même temps, il semble exprimer ce qui était déjà en cours et semblait irréversible : l'émulation de la culture dominante dans les représentations des travailleurs. Il reste à savoir comment cette culture s'est faite dominante, spécialement dans le secteur du cinéma, et comment une certaine expression discursive d'une partie du militantisme s'est penchée sur l'impact de cette nouvelle représentation culturelle sur les travailleurs.

LE PUBLIC MODERNE ET LE PREMIER CINÉMA

Le cinéma, même étant apparu au milieu de l'exploration commerciale du marché des attractions et du divertissement urbain de la fin du dix-neuvième siècle, n'a pas naturellement entrepris sa réalisation seulement dans les moules commerciaux, ni n'est centrée sur le *spectatorat* du film. Le processus d'apprivoisement du public pour le spectacle cinématographique, ayant en parallèle les expériences vues au chapitre précédent du cinéma éducateur, du cinéma catholique et du cinéma militant du début du vingtième siècle, expose l'alternative historique à un autre type de contrôle du cinéma qui ne serait pas uniquement commercial. L'organisation de l'accès et de la distribution des films au public a donné lieu à diverses formes institutionnelles en termes de projection, avec entre autres : la salle de cinéma commercial, forme principale du cinéma institutionnel, le cinéma ambulant, le cinéma militant, le cinéma scolaire, et ce qui s'est appelé ciné-club, à partir des années 1920.¹⁶⁸

La salle de cinéma commercial s'est visiblement développée mondialement de manière massive et incontestable. Nous chercherons à présenter dans ce chapitre comment cette expansion, ou industrialisation du cinéma – qui a eu comme principal espace la France des premières années du vingtième siècle, et seulement à partir de 1914 les États-Unis–, s'est développée dans la logique entrepreneuriale qui cherchait à exploiter au maximum la reproductibilité du film et la multiplication du nombre de spectateurs. Il est apparu, à partir de là, la première idée de public de masse dont parlent les théoriciens fassent faillite les théoriciens de l'industrie culturelle, ou de public moderne, terme plus approprié pour l'abordage que nous proposons.

¹⁶⁸ Sur les ciné-clubs voir par exemple : MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*. The Cineclub's Review, (n.1). Editora Praxis, 2010, p.78.

1. L'idée de *public* comme une question d'échelle

Quand nous cherchons à discourir sur les stratégies de résistance au cinéma commercial au début du vingtième siècle, nous prétendons réaliser une procédure semblable à celle utilisée pour tracer les trajectoires individuelles et à de formation du réseau du mouvement ouvrier, insérant les acteurs dans un contexte pertinent. Par ce même procédé, nous cherchons à être attentifs aux procédures de recherche historique sur le cinéma, et optons pour l'utilisation de l'idée de *public*. Le terme *public* est capable d'exprimer la variation d'échelle nécessaire à l'étude des actions du mouvement ouvrier français autour du cinéma, en particulier l'expérience du Cinéma du Peuple. C'est l'idée de *public* qui peut récupérer l'emphase dans les stratégies aussi bien collectives qu'individuelles, desquelles dépend la construction de notre problème.

Ces deux facteurs de l'abordage, celui d'observer les trajectoires et celui de les réinsérer dans leurs contextes, impliquent deux questions. La première concerne le cinéma. D'une manière générale, les défis de la connaissance par rapport au cinéma se confrontent en deux visions des théorico-méthodologiques : une où la recherche historique dispose de l'appareil conceptuel de la philosophie de l'esthétique et de la théorie du cinéma, en centralisant l'analyse sur les films ; l'autre où la recherche historique procure dans la sociologie son principal outil interprétatif, en particulier par le biais de la théorie critique de la culture. Évidemment ces formats ne se divisent pas de manière cristalline, et cette proposition d'identification entre elles a pour fonction principale de produire une réflexion spécifique sur l'échelle.

L'autre question dérive de la précédente, et concerne l'opération en échelle diverse de laquelle les historiens du cinéma utilisent habituellement. Les deux manières présentées se rapportent, la première, à une échelle d'analyse suffisamment restreinte et, de façon générale, limitée à l'objet filmique et à ses aspects esthétiques (forme et contenu), et la seconde, à une échelle macro et adepte au modèle structurel de concepts comme la *masse* et le spectateur. Ce que nous proposons avec l'utilisation du concept de *public* est de réaliser l'approche à une échelle qui, sinon intermédiaire à ces deux échelles indiquées, soit au moins alternative à celles-ci. Une telle opération se fait au moyen de la reconnaissance du public actif, sujet face au marché cinématographique et des films auquel il assiste ou produit, comme ce fut le cas du Cinéma du Peuple.

Le concept de *public* est assurément difficile à définir selon certains sociologues. Traité avec suffisamment de précaution, et même évité par quelques théoriciens, les difficultés commencent dans la mesure où il n'est pas possible de situer parfaitement l'objet quand il s'agit de *public*.

Le portrait de l'instabilité du concept de *public* se retrouve dans les diverses définitions qui peuvent être trouvées, ce qui peut avoir amené, y compris les chercheurs, à préférer acheminer les études en échelle diverse, dans le sens de la "sociologie de la réception" ou, plus communément, dans la relation déjà mentionnée de la théorie critique de la culture entre *industrie culturelle* et *masse*. Le cinéma a, après tout, la caractéristique depuis son origine de l'apparent anonymat de celui qui assiste au film et, par conséquent, d'une inintelligible masse d'individus qui se postent passivement face à la vitesse des séquences d'images. Parler sur cette masse est seulement possible par le biais d'une perception générale, ou généralisée, moyennant certains fondements ou caractéristiques socioéconomiques.

Les comptes-rendus des participants des sessions cinématographiques de Gustave Cauvin aux films de la Pathé, ou les comptes-rendus des fêtes du Cinéma du Peuple, dénoncent la double possibilité d'identification de l'individu et de la collectivité qui assiste au film. Outre le *spectatorat* passif de la salle commerciale, il y a la projection faite pour stimuler la participation critique du public.

Le public de cinéma, tel que nous cherchons à le présenter, s'est constitué dans les expériences d'organisation de lutte pour l'hégémonie du contrôle des moyens de production – en y incluant la maîtrise du mode de représentation – et de circulation de la reproduction symbolique de la réalité, matières de l'œuvre cinématographique.

Ce fut à partir des trajectoires individuelles et collectives des militants du mouvement ouvrier que ce public s'est constitué. Néanmoins, pour que cette perspective de public plus autonome soit éclaircie, il se fait nécessaire de reprendre un bref historique de la formation du public moderne lui-même.

2. Le public de cinéma : les spectacles d'attraction et le premier cinéma (1895-1914)

Le cinéma des vingt premières années après son apparition a été observé comme un ensemble de maladroitesses tentatives d'arriver à une forme narrative intrinsèque au cinéma

lui-même.¹⁶⁹ Il est encore possible d'observer les traces de ce type de préjugé, perpétué dans le sens commun des réactions de négation et de moquerie face aux exhibitions de films de cette période. Des historiens ont mis l'accent sur la lecture du point de vue évolutif, en examinant le travail des pionniers du cinéma comme des expérimentations qui les amèneraient aux principes de ce qui viendrait à s'appeler "langue cinématographique".¹⁷⁰ En fonction de cette perspective, le cinéma produit à cette période a été classé en général sous l'étiquette de "cinéma primitif", ou même de "pré-cinéma".

Dans la décennie de 1970, des chercheurs ont commencé à interroger ces jugements, en cherchant à comprendre la période des premiers films non comme "pré-cinéma", mais comme un cinéma différent de ce que nous viendrions à reconnaître ultérieurement comme "naturel". La conférence "Cinéma 1900-1906" à Brighton, en Angleterre en 1978, réalisée par la Fédération Internationale des Archives de Films (Fiaf), a rendu possible pour la première fois une discussion systématique et collective sur les premiers films. Ce fut à partir de Brighton que les recherches sur la période se sont multipliées et ont attiré l'attention sur l'importance de la compréhension des films dans leur contexte spécifique. Il a été acté entre plusieurs auteurs d'appeler, alors, le cinéma de cette époque en tant que *Premier Cinéma*.¹⁷¹

Le dit *premier cinéma* traite du moment où s'est constitué ce que Burch appelle de *Mode de Représentation Institutionnelle*.¹⁷² Cette mode de représentation est enseigné et perpétué comme naturel et, donc, intérioriser en chacun dès la jeunesse, telle qu'une compétence linguistique, grâce à l'expérience filmique. Le mode n'est pas aristocratique ni neutre, et ne produit pas de sens en soi-même, vu que le sens qu'il produit est directement lié à la place et à l'époque dans laquelle il a été développé : l'occident capitaliste et impérialiste du premier quart du vingtième siècle. Par cette généalogie, Burch remarque que le mode de représentation a été une expérience présentée universellement de manière très précoce dans les sociétés industrielles. L'intention de l'auteur est, en se tournant vers cette période, de montrer que le phénomène du cinéma n'est pas naturel, mais un produit de l'histoire.¹⁷³

¹⁶⁹ COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. 2006. p. 22.

¹⁷⁰ Parmi les oeuvres historiques qui abordent ce moment initial avec ce caractère évolutif, on note par exemple Georges Sadoul et son classique *História do Cinema Mundial – Das origens a nossos dias*. 1963.

¹⁷¹ COSTA, Op. Cit. p. 23.

¹⁷² Ce moment dans l'histoire, pour Burch, s'étend jusqu'à 1929. Il va, donc, un peu au-delà de la période du premier cinéma, correspondant à ce qu'il appelle "cinéma primitif", mentionnéci-dessus.

¹⁷³ BURCH, Op. Cit., p. 9.

Le cinéma est devenu une institution en premier en France. Il s'est établi de manière définitive aux États-Unis, avec un marché important dans l'économie capitaliste. En même temps, ce cinéma commercial s'est fait un important agent dans la lutte idéologique contemporaine. À partir de cela, quelles furent les conditions de la formation de ce marché ?

Dans la période qui va de 1895 à 1907, le cinéma aux États-Unis se composait la majeure en partie de projections itinérantes et montées dans des espaces traditionnellement dédiés au divertissement public qui rendent possible d'une certaine forme son exploitation commerciale, comme des foires, des parcs de divertissement, des kermesses, des *vaudevilles*¹⁷⁴ et des cafés.¹⁷⁵ Le lieu fixe et exclusif aux projections a été créé petit à petit, par l'institution cinématographique elle-même, à la mesure où elle consolidait une pratique économiquement stable.¹⁷⁶

Les espaces de projection cinématographique ont été modifiés au long des années à partir de déterminations économiques, et de manière à conjuguer l'expérience du film projeté à un modèle de consommation qui soit le plus lucratif possible.¹⁷⁷ Cette adéquation s'est structurée dans l'orientation progressive de l'attention de l'audience et la restriction du comportement, qui culmineront dans les années 1950 avec l'imposition architectonique de ladite *situation cinéma*. La *situation cinéma*, selon Hugo Mauerhofer, est une expérience spécifique de conscience, dans laquelle se modifie *la sensation de temps et d'espace*, rendue possible par l'isolement le plus complet possible du monde extérieur et de ses sources de perturbation visuelle et auditive, en cherchant au maximum l'*état passif* du spectateur.¹⁷⁸

Comme Menotti le souligne, au début du *premier cinéma* l'expérience cinématographique était définie par l'organisation de la place où la projection s'installait et par le comportement traditionnel de ceux qui le fréquentaient.¹⁷⁹ Menotti dit que la réalisation de ce cinéma ne dépendait pas, donc, de *super-perception* et *sous-motricité* – termes du théoricien du cinéma Christian Metz qui renvoient à la *situation cinéma* déjà

¹⁷⁴ Les *vaudevilles* étaient des espaces qui comprenaient le type de divertissement prédominant aux États-Unis à la fin du dix-neuvième siècle, et même autour des années 1920, réunissant plusieurs attractions dans un même lieu.

¹⁷⁵ HERZOG, Charlotte. *The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style*. 2002. pp. 51-54.

¹⁷⁶ MENOTTI, Gabriel. *Arquitetura da Espectação: A construção histórica da Situação Cinema nos espaços de exibição cinematográfica*. 2007. p. 2

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 1.

¹⁷⁸ MAUERHOFER, Hugo. *A Psicologia da Experiência Cinematográfica*. 1983. pp. 375-377.

¹⁷⁹ MENOTTI, Op. Cit., p. 2.

mentionnée. Elle dépendait en grande partie de la dynamique de consommation du film, qui était vulnérable à diverses influences, dans laquelle les films pouvaient être vus différemment et avaient une ample gamme de significations, construites à partir de l'habileté du diffuseur et de son équipe, et du divers contexte social où ils étaient montrés.¹⁸⁰

Flávia Cesarino Costa, qui se concentre aussi sur le cas américain, appelle cette période, à l'intérieur du *premier cinéma*, de “Cinéma d'Attractions” [1894-1906-7], qui précède la “période de transition” [1906-1915]. La division proposée par Costa, qui est basée sur la tradition susmentionnée des études d'histoire du cinéma à partir des années 1970, a pour objectif intrinsèque de mettre l'accent sur le développement de la “langue cinématographique”. La transition dont l'auteur parle a pour caractéristiques basiques principales l'établissement des salles exclusives à la projection cinématographique, en particulier celles appelées *Nickelodeons*, et la progressive création de la forme narrative cinématographique, qui prend forme au fur et à mesure de la croissance de la demande de films de fiction de plus en plus dotés d'un “langage” qui les rendrait viables et compréhensibles pour le public.¹⁸¹

Ces changements ont amené à un format d'espace d'exhibition marqué par la séparation entre la salle de projection et l'assistance, en même temps où les producteurs voulaient des films qui s'approchaient dans la forme et la durée aux pièces de théâtre, forme de spectacle qui depuis longtemps s'était déjà garanti un marché auprès de la bourgeoisie.

L'émulation du spectacle théâtral, avec la reproduction de l'environnement luxueux et de la provocation de la passivité du spectateur, se complétait dans la nouvelle représentation de la trame filmique inspirée par l'individualisme des romans, le manichéisme, le sentimentalisme, et dans un certain moralisme et une certaine dramaturgie du théâtre populaire. Le mélodrame est alors apparu comme la principale structure narrative des films, impliquant les piliers du héros, de la famille et de la vertu dans les films qui devaient raconter des histoires complètes du début à la fin, sans nécessité de supports explicatifs externes au film, comme les narrateurs des sessions (*bonimenteurs*).¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁸¹ COSTA, F. C., 2006. pp. 25-28.

¹⁸² Sur le mélodrame dans les films : XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2005; et *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Voir aussi sur l'idée de “littérisation” du film dans : PAECH, Joachim. *A institucionalização e a literarização do filme*. Traduit par Lara F. Kengeriski/Michael Korfmann. In: *Revista Contingentia*, Vol. 5, No. 1, maio 2010. Pp. 99–114.

3. Le cinéma comme institution : la formation du marché et de la culture cinématographique durant le *premier cinéma* en France

L'espace où a été créée la base du mode de représentation du cinéma comprenait un complexe système d'exploitation du divertissement et des spectacles avec une tradition qui remontait à la première moitié du dix-neuvième siècle. Le découpage des relations de public dans le cinéma renvoie aux attractions des *Théâtres*, des *Cafés-Concerts*, des *Music-Halls*, et de tout type d'établissement qui occupait l'extension des *boulevards* dans le Paris de la fin du dix-neuvième. Paris s'était transformé en centre européen de la prospère industrie du divertissement. Au moyen de présentations théâtrales, de spectacles de danse, de concerts, de tour de magie et à toute sorte de trucage fantastique dans des maisons comme le *Théâtre Robert-Houdin*, les attractions cherchaient représenter le réel.¹⁸³

Après la session des Lumière, le cinématographe entre 1896 et 1898 a continué à être exploré de manière sporadique comme complément de programme dans divers établissements. Seul quelquefois il constituait un spectacle unique, dans quelques rares petites salles qui préfiguraient les futurs cinémas.¹⁸⁴ Le cinématographe était vu seulement comme une curiosité, au milieu de tant d'autres attractions, et avec un retour d'investissement encore incertain.

Aux alentours de 1906, la technologie avait déjà été absorbée par d'autres compagnies, principalement la Pathé, qui ont commencé à produire davantage de films, et de nouveaux appareils de projection, de nouvelles câmeras qui rendaient possible la production de films plus longs, marquant le début d'une nouvelle phase sur le marché cinématographique. Meusy et Straus affirment, de même, qu'il n'y a aucun doute sur le fait que les Lumière n'avaient aucune affinité avec le monde du spectacle.¹⁸⁵

Le modèle d'exploitation des Lumière n'était pas ni prétendait à être suffisant pour industrialiser le cinéma. De toute façon, l'aide assertive à comprendre ce qui était en jeu : ce que faire avec cet appareil qui présentait des preuves concrètes de son potentiel d'exploitation commerciale ? La liaison du cinématographe avec la perspective industrielle s'est faite dans la relation avec le public.

¹⁸³ SCHWARTZ, Op. Cit., p. 411.

¹⁸⁴ Ver MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinémas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002. Pp. 49-127.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

L'exploitation cinématographique parisienne de cette période a connu trois phases, conforme à la division de Meusy. La première eut lieu de 1896 à 1905/1906, et correspond à ce qu'il appelle de période "héroïque", où le cinéma est un spectacle à peine marginal.¹⁸⁶

La seconde phase correspond à la période 1907-1911 pour laquelle, après une croissance rapide en 1907, dû à la création de salles, on observe une progression plus lente. Néanmoins, l'Assistance Publique a publié exceptionnellement la recette globale des cinémas "abonnés" de 1908 à 1913, ce qui permet de percevoir l'augmentation continue des recettes totales ("contrôlés" et les "abonnés" joints), bien que modéré, jusqu'en 1911. Après cette période vient la troisième phase, de forte expansion jusqu'en 1913.¹⁸⁷

Richard Abel met en avant que, entre 1904 et 1907, l'industrie du cinéma français est passée par une transformation radicale.¹⁸⁸ À cette période, la Pathé-Frères – ainsi que la Gaumont qui, plus petite dans sa production, suivait les pas de la Pathé en termes de marché – s'est lancée à la production de masse. La formule était la tentative de normaliser et d'exercer un plus grand contrôle sur la production et sur la consommation. Outre la verticalisation de la gestion et de la maîtrise du marché, la Pathé a réalisé la transition progressive des films d'actualités – qui ont marqué les premières années du *premier cinéma* – aux films qui racontaient des histoires, les films narratifs.¹⁸⁹ De l'autre côté du système, immédiatement antérieur au public, l'entreprise a cherché à développer le marché pour ses produits au moyen d'un réseau mondial d'agences de distribution, ce qui lui a permis d'obtenir le résultat du triplement des ventes de copies de films positifs (prêts à être projetés).

Cette augmentation du revenu et de la production de films vient, surtout, de l'exigence du marché des nickelodeons nord-américains. La pression pour la production de masse, et le désir à exercer un contrôle sur la circulation rentable de produits a fait que, finalement, entre 1906 et 1907, la Pathé a commencé à réorganiser la distribution et l'exhibition de films en France. En association avec Benoît-Lévy et d'autres, il a construit de manière ininterrompue plusieurs salles exclusives pour le cinéma à Paris et dans d'autres villes, donnant jour à la Société Omnia-Pathé à la fin de 1906. En 1909, elle avait déjà sous son contrôle un circuit de 200 salles de cinéma dans toute la France et la Belgique. Et il a

¹⁸⁶ MEUSY, 2002. pp. 278-280.

¹⁸⁷ MEUSY, 2002. pp. 278-280.

¹⁸⁸ ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. 1998. Le travail d'Abel perdure comme un des plus importants sur le premier cinéma, par l'intensité et l'extension de la recherche, et comme une référence incontournable à l'histoire sur la France de cette période.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 102.

finalement modifié le système, qui était de vente, pour celui de location des films.¹⁹⁰ Abel indique que, même avant que le pas vers le marché français fut donné, les cinéastes de la compagnie travaillaient déjà dans un système de représentation et de narration au détriment du système d'attractions.¹⁹¹

Le mouvement de verticalisation de l'Omnia-Pathé tendait à la monopolisation, et a produit des effets sur le marché cinématographique français. Plusieurs petites sociétés sont apparues. Dans un temps où les salles de cinéma s'étaient éparpillées de toute part en France et cherchaient d'une certaine façon à s'insérer sur le marché dominé par la Pathé et à sortir de la phase artisanale pour entrer dans le système industriel.¹⁹²

Les stratégies que la Pathé a développées visaient au développement d'un type d'industrie de divertissement sans précédents, et qui impliquait la recherche de la représentation obsédante du réel tel que les attractions de la fin du dix-neuvième siècle. La production et la reproduction à l'échelle industrielle de films en France, la politique de diminution des prix à travers le schéma de division de la qualité, et le marketing avec lequel la Pathé s'est fait pionnière et hégémonique entre 1904 et 1907, a coïncidé avec la baisse du cinéma d'attractions et l'éclosion d'un cinéma de plus en plus narratif, notamment avant les États-Unis, telle est la thèse de l'étude de Richard Abel. La projection n'était déjà plus une nouveauté, ou une curiosité, en soi.

L'adéquation s'est produite non seulement avec le film, mais aussi avec l'architecture du *spectatorat*, quelque chose de fondamental à la formation du public de masse, et a anticipé et s'est assimilé aux changements dans le parc diffuseur américain, caractérisées dans l'item précédent. Il est intéressant de remarquer que ce mouvement d'adéquation de l'architecture en France a précédé la transition narrative, qui a commencé avant 1904 avec les *Cinéma Théâtre* et les *Cinéma Palace*. La constatation est partagée aussi bien par Abel que par Meusy, sachant que ce dernier a fait une cartographie étendue de ces lieux qui ont commencé à apparaître à Paris, premièrement dans les grands Magasins avec des aspects luxueux et, tout de suite, dans des espaces exclusifs qui imitaient les grands théâtres.¹⁹³

Cette transition architectonique dans un premier temps et ultérieurement narrative a connu la participation fondamentale de Benoît-Lévy, qui s'est engagé à faire passer le film au niveau artistique, en le plaçant au côté des autres arts. La tâche n'était pas simple, ni

¹⁹⁰ ABEL, Richard. *Pathé-Frères*. In: "Encyclopedia of Early Cinema". 2005. P. 729-728.

¹⁹¹ ABEL, 1998, p. 102 et suivants.

¹⁹² *Ibid.*, p. 240.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 67-128

simplement discursive, il s'agissait d'élaborer de nouveau tout le système légal en vigueur en France en termes de régulation du spectacle public. La direction de la croissance du cinéma en France a été moulée par une série de décisions judiciaires relatives à son statut de spectacle public, ainsi bien qu'une marchandise ou une forme de propriété.¹⁹⁴

Les associations professionnelles du cinéma, avec une représentativité croissante à partir de 1908 avec la création des syndicats de diffuseurs et de cinégraphistes, outre celles déjà existantes de directeurs et de producteurs de cinéma, accompagnaient de près la question. La revue *Cinéma*, de Charles-Mendel, enregistrait les débats concernant la lutte pour la création d'une loi de droit d'auteur pour le cinéma en France. En septembre 1910, la France a finalement publié sa loi.¹⁹⁵

Ces décisions judiciaires ont eu pour effet l'élargissement de la protection légale des films de fiction, principalement pour les adaptations autorisées. Le statut d'un film comme propriété intellectuelle s'est donc initialement construite à partir du statut juridique dont dépendait avant l'œuvre littéraire originale. Comme le film était une œuvre fondamentalement produite par des sociétés, ces droits furent aussi assumés par les producteurs.¹⁹⁶ Une série d'efforts à l'intérieur de l'industrie cinématographique a été créée en cherchant à affirmer l'autonomie du cinéma comme pratique culturelle de masse, et s'est accomplie avec la conquête d'un statut juridique comparable à celui théâtre, son rival de "haute culture". En 1907, Benoît-Lévy, qui a toujours été derrière ces efforts en représentant les intérêts de la Pathé, définissait le statut de propriété qui cherchaient à attribuer au film de la façon suivante : "Le film ne constitue pas une marchandise commune, mais une propriété littéraire et artistique".¹⁹⁷

4. Visions du Militantisme sur le Cinéma

Les premières années du cinéma se sont caractérisées dans le milieu anarchiste et entre ouvriers militants par des réserves concernant les loisirs populaires et le cinéma. Fernand Pelloutier, lors de la conférence "*L'Art et la Révolte*" du 30 mai 1896, de laquelle un petit extrait est reproduit dans l'épigraphe de ce chapitre, il exprime ces réserves en

¹⁹⁴ ABEL, 1998. p. 27.

¹⁹⁵ *Premier Congrès International de Cinématographie Bruxelles 1910*. In: "Cinéma" – Annuaire de la projection fixe et animée. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911.

¹⁹⁶ ABEL, 1998. p. 28.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

liant l'alcool, les spectacles et le bordel au manque de liberté d'esprit nécessaire à la mobilisation pour les révoltes.

Dans le journal *Le Libertaire* du 27 mai 1911, Émile Guichard, un des animateurs du *Théâtre du Peuple* avec Henri Antoine, a tissé plusieurs critiques qui résument bien la vision des militants du mouvement ouvrier en général sur le cinématographe :

Rien de plus répugnant que les scènes qui se déroulent sous les yeux du public. Le patriotisme, le respect des lois, toutes les vertus bourgeoises y sont exaltées. Tantôt, c'est un brave (?) soldat, dont les films nous montrent les exploits sanguinaires, qui revient au pays chargé de décorations, e les applaudissements d'éclater. [...] Mais regarde-donc, ne vois-tu pas que ces 'exhibitionnistes' t'abrutissent? [...] Tiens, voici la grève, regarde comme on y présente les ouvriers qui se révoltent; le 'meneur', un délégué de la CGT sans doute, a péroré au tableau précédent chez le bistrot, il a payé à boire à d'honnêtes travailleurs... [...]

Et il continue avec la description des stéréotypes utilisés dans le cinéma :

Ce sont des petites communiantes, jolies à croquer sous leurs robes blanches; une de leurs camarades n'a pu s'approcher de la sainte table, elle est malade, mourante. Ne crains rien, le bon curé à cheveux blancs vient lui apporter l'hostie consacrée et ce que la science n'avait pu faire, la religion l'accomplit: la belle petite communiante est sauvée. Applaudis, bon populo! [...] Belle éducation pour les enfants et les grandes personnes ! Les voyages dans les cinés forment la jeunesse, ils instruisent en amusant... Qu'en dis-tu, populo ? [...] Camarades, boycottons les cinés qui sabotent nos idées, obligeons-les, par tous les moyens, à changer leur genre de spectacles ; comme le théâtre, le cinématographe doit éduquer et non abrutir.¹⁹⁸

L'incommodation avec le cinéma, malgré les condamnations exprimées par certains militants, semble diviser presque toujours un espace avec la perception parallèle que le nouveau moyen était aussi un bon outil d'éducation et une propagande. Il se remarque que ce texte de Guichard pour le *Libertaire* est une répercussion de la première session à laquelle Cauvin avait participé comme conférencier avec l'utilisation du cinématographe, le 13 mai de cette année, au côté du médecin Legrain, occasion où Guichard a présenté son soutien et a fini avec les dires sur la fonction éducative du cinématographe.

Dans une autre note de *La Bataille Syndicaliste*, de février 1914, nous avons une intéressante description de la réaction contraire du public avec les films patriotiques :

Un de ces derniers soirs, au Cinéma Excelsior, situé avenue de la République, un public nombreux regardait passer sur l'écran les actualités de la semaine. Tout à coup, vers neuf heures et demie, on projeta un film représentant Roland, le faineux clairon de sidi-Brahim. Des coups de sifilet éclatèrent. Tandis que Poincaré, puis Noulens défilaient sur l'écran, des cris : « Hou ! Hou ! Les trois ans ! » retentirent dans la salle. Unanimement, les spectateurs huerent le carnavalesque défilé patriotard. A ce moment, le directeur du cinéma prit la parole et menaça les manifestants de les jeter à la porte. Ce directeur oublie que

¹⁹⁸ GUICHARD, E. *Au Cinéma*. Le Libertaire, 27/05/1911.

si le droit d'applaudir existe, sa contre-partie doit exister également. S'il compte sur le seul public chauvin, il peut fermer boutique.¹⁹⁹

D'autre facteur d'éloignement du mouvement libertaire concernant le cinéma a été la délation policière. Le cinéma est passé à être très utilisé par la police pour l'enregistrement des manifestations, à partir de 1910, afin d'identifier les militants. En 1911, les militants de la Champagne en Marne dénonçaient cet usage par la police contre le mouvement :

[...] l'on savait même que ces reporters ne se faisaient pas trop prier pour communiquer leurs clichés à la Police; mais ce que nous ne savions pas encore c'est que les films cinématographiques servaient d'agents indicateurs. Ce n'est pas plus difficile que cela: sous le prétexte de prendre des vues pour amuser le public, l'on prend la photographie des faits et gestes des manifestants, constituant ainsi des preuves irréfutables.²⁰⁰

Dans l'éditorial de l'édition du 21 janvier du *Ciné-Journal*, avec le titre *Le Cinématographe et la Police*, l'éditeur de l'époque et un des principaux entrepreneurs du milieu cinématographique français, Georges Dureau, avait écrit :²⁰¹

À la fin d'avril, après le cas de révolte des viticulteurs à Reims, Dureau lui-même craignait l'utilisation du cinéma par la police après un entretien avec des syndicalistes de la CGT. Dans l'interview, les militants dénonçaient ce qui était arrivé à Reims et donnaient l'alerte sur le ton de la menace concernant ce qui pourrait arriver avec les équipements, et avec les opérateurs eux-mêmes lors des manifestations au cas où ils étaient présents.

Néanmoins, malgré l'omission et les réserves des anarchistes concernant le cinéma dans la période entre 1895 et 1908, l'idée d'un cinéma avec des vertus "éducatrices" se formait déjà petit à petit dans l'esprit du mouvement ouvrier, à l'exemple des expériences croissantes des exhibitions avec une finalité éducative ou pour la propagande, comme les cas des *Universités Populaires* et des Bourses de Travail.

L'année 1913 a été fertile en ce sens. Le mouvement ouvrier a expérimenté les marches de Gustave Cauvin avec le cinématographe, des syndicats et bourses de travail en achetant leurs propres appareils en province, et la création du Cinéma du Peuple au second semestre. Début 1913, l'idée de ce cinéma pour le mouvement ouvrier semblait démontrer sa maturité et démontrer la perspective de diffusion de films non seulement comme outil d'éducation infantile ou de propagande. Un article publié dans *La Bataille Syndicaliste* est particulièrement intéressant à ce sujet. Dans *Le Public et le Cinéma*, du 4 mars 1913, la plus grande préoccupation du texte était, outre le contenu des films projetés, avec

¹⁹⁹ *Fait Divers – Films patriotiques*. La Bataille Syndicaliste, 28/02/1914.

²⁰⁰ DAUTHUILLE, A. *En champagne – Cinéma-Police*. Le Libertaire, 29/04/1911.

²⁰¹ *Le cinématographe indicateur*. In: *Ciné-Journal*, Paris, 21/01/1911.

l'organisation en soi et intégrale d'une session de cinéma, ce qui n'était pas possible dans un environnement commercial.

Le texte, en lui-même, décrit bien le processus de prise de conscience des aspects idéologiques du cinéma commercial. À partir de cela, son dépassement se fait par l'occupation de la salle de cinéma, revenant au peuple de prendre la session d'assaut, et de réaliser ce qu'il comprend de sa relation avec la session cinématographique. Le peuple, ici, est aussi le public, doté de toutes ses capacités de discernement et de positionnement face à l'événement cinématographique.

Ce que nous cherchons à détacher, en reprenant ces quelques aspects du mouvement ouvrier français du début du vingtième siècle et sa position face au cinématographe, est que la création de l'industrie du cinéma n'a pas été ressentie de manière passive par une population qui, "innocemment", à peine marchait dans les rues, lors de leurs quelques heures de repos, à la recherche de loisir et de divertissement. L'expérience et la cohabitation sociale des ouvriers dans les premières années d'existence du cinéma (même par l'interaction avec les spectacles dans les *Théâtres*, *Music-Halls* et dans les nickelodeons, ou par la recherche solidaire pour une autre appropriation de la projection cinématographique et de la propre représentation filmique) ont présenté une autre forme de relation avec l'image en mouvement, différente de la commerciale qui s'est dirigée vers la domestication et à la pacification des individus. L'expérience de ce changement, de cette domestication et domination, composait des éléments d'une *expérience* spécifique, élaborée par les discours critiques dans les publications de journaux, en visant la prétention de la transformer en culture, au moyen de l'appropriation de nouveau mode de représentation sous forme d'un cinéma militant.

**AS IMAGENS DA MILITÂNCIA: OS FILMES DO CINEMA DO
POVO E A REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA DO MOVIMENTO
OPERÁRIO FRANCÊS DE 1895 A 1914**

*L'essence du cinéma est le mouvement lui-même,
l'éternelle mutabilité, le renouvellement perpétuel des choses.*
György Lukács, *Pensées sur une esthétique du cinéma*
(1911-1913).²⁰²

*Mais plus que le spectacle, ce qui est imposant, caractéristique, significatif, c'est la
volonté des spectateurs, qui, on le sait, sont composés des toutes les catégories
sociales et intellectuelles, et je le dis de façon absolue : de toute classe. C'est la
volonté d'une fête nouvelle, d'une fête où l'on se retrouve, où l'on puise, en plus ou
moins forte dose, l'oubli de sa propre individualité isolée. Cet oubli sera un jour
esthétique, sera un jour religieux.*
Ricciotto Canudo, *Triomphe du Cinématographe* (1908).²⁰³

*La parole est au peuple lui-même. C'est à lui de répondre. Individuellement et par
l'intermédiaire de ses groupements organisés, il dira si, comme l'ont cru les
promoteurs du Cinéma du Peuple, il entend s'éduquer, s'amuser, s'émanciper, ou si,
suivant la formule bourgeoise, il préfère s'abrutir.*
Dr. A. Mignon. *Trente ans de cinéma* (1914).²⁰⁴

O cinema de nenhuma maneira foi associado a uma nova forma de arte no tempo do seu surgimento, mesmo enquanto o Cinema do Povo atuou. O processo de atribuição do status artístico ao novo modo de representação por meio da imagem em movimento se deu gradualmente apenas a partir de 1904, com o esforço discursivo de Benoît-Lévy, ainda de forma incipiente e publicitária, voltada para a estabilização comercial do produto fílmico.

²⁰² In: BANDA, Daniel; MOURE, José. *Le cinéma: naissance d'un art – 1895-1920*. Éditions Flammarion, Paris, 2008. p. 215.

²⁰³ *Idem*. p. 197.

²⁰⁴ *La Bataille Syndicaliste*, 15/06/1914.

Se considerarmos apenas o campo do discurso, esse processo veio a ser concluído com Ricciotto Canudo no famoso *La naissance d'un sixième art* escrito em 1911. O filme durante, o primeiro cinema²⁰⁵, era no máximo um produto popular que envolvia entretenimento, informação e propaganda como vimos nos capítulos anteriores.

Quando observamos esse período do cinema, nos deparamos com um aparente paradoxo: se o cinema não era considerado arte, não seria anacronismo estudá-lo pelas premissas da crítica ou da história da arte? Em quê o status artístico importa ao cinema desse período? E por que esse status costuma ser considerado um ponto de partida, mais do que de chegada, na história do cinema?

Essas perguntas não esvaziam a estratégia de pensar a relação do movimento operário com o cinema por meio do percurso pelos discursos sobre o uso da arte no período de 1895 a 1914. Ora, a importância de se compreender a ideia de arte pelos movimentos sociais vem, sobretudo, da homologia entre as formas de linguagem artísticas – a partir do uso delas como propaganda revolucionária e educativa – e o filme, tendo em vista a exploração do seu caráter de ferramenta de grande potencial de propaganda pela sensibilização e imaginação pretendida pelos militantes.

A ideia de arte, certamente, assume conotações díspares no discurso do meio militante comparado ao espaço comercial burguês. Pois, ainda que esse seja um pressuposto do qual dificilmente se escapa, alguns aspectos da relação efetiva dos militantes com a arte se aproximam do modelo burguês, se não formalmente, ao menos idealmente. Sintoma dessa aproximação é o percurso, ou esquema, similar do discurso: primeiro pelo uso dos filmes como ferramenta educativa, como o fez Benoît-Levy no caso dos gestores da indústria cinematográfica, e no caso da militância como o fizeram Émile Kress e Gustave Cauvin; em segundo lugar, ou em paralelo, evoluindo para a justificativa do filme como obra autoral, de base narrativa e literária e, por fim, artística. Tanto de um lado quanto de outro existiu uma busca pela afirmação do status do filme como obra singular para a emancipação das pessoas, o que facilmente se confundia com adequação moral do filme.

Esse destaque provocador tem o objetivo de chamar a atenção para o contexto econômico em que surge o cinema, ainda não considerado a “sétima arte”, do qual

²⁰⁵ Denominação atribuída ao período que vai do surgimento dos filmes até a estabilização do cinema institucional e narrativo, com ápice formal e mercadológico em *The Birth of a Nation* de D. W. Griffith de 1915. Ver capítulo 4.

tratamos no capítulo anterior. Antes de tudo o cinema era, ao tempo de seu nascimento, uma bela descoberta técnica:

Merveilleux cinéma! Si le but le plus haut et le plus sacré de l'art est de créer une communauté des êtres, de leurs âmes séparées, quel rôle social et psychologique immense, difficile à concevoir, le destin a-t-il réservé à cet Apache artistique de notre temps ! Que sont à côté de lui l'aviation, le télégraphe, le téléphone, la presse même ? Portatif, il tient dans une boîte. On l'expédie dans le monde entier par la poste, comme un simple journal. Ne dépendant d'aucune langue, il est compris aussi bien par le sauvage de Pétersbourg que par celui de Calcutta, il devient véritablement le génie de la communauté internationale, il rapproche les confins de la terre et les contrées des âmes, rassemble en un seul courant les palpitations de l'humanité.²⁰⁶

A descoberta do cinema, contemporânea de todas essas outras de que fala o escritor russo Leonid Andreev em 1912, tinha em comum com as demais o fato de revolucionarem a visão e a percepção humanas, ao mesmo tempo em que eram expressões do capitalismo reinante.²⁰⁷ Andreev escreve esse texto em 1912, a exemplo de outros entusiastas da atribuição artística ao cinema, defendendo o potencial da nova técnica para se revelar como arte, e para isso faltava apenas a chegada de um *Sheakespeare* para liberar o cinema do peso da alcunha de *inútil*. A passagem nos remete ainda a outra frase famosa, do teórico húngaro Béla Balazs: “o filme é a única arte nascida na época do capitalismo”.²⁰⁸

Tendo essa frase de Balazs em vista, Tanguy Perron destaca que as primeiras imagens que saem do aparelho dos irmãos Lumière na sessão do dia 28 de dezembro de 1895 no *Salon Indien du Grand Café* são as de operários (sobretudo operárias), que deixam a fábrica Lumière em Lyon.²⁰⁹ A esta simples constatação, soma-se a possibilidade de que a história contada por Paul Delesalle seja verdadeira, sobre o conserto nas engrenagens do aparelho cinematográfico para fazê-lo funcionar corretamente. Assim, temos um quadro notável do simbolismo do papel da classe trabalhadora na criação do cinema. Paralelamente, sabemos que a militância do movimento operário não se mobilizou nos anos iniciais sobre qualquer coisa relacionada ao cinema, a não ser incidentalmente. Isso não significava, evidentemente, que o movimento não viesse produzindo suas próprias representações da classe trabalhadora e da luta por sua emancipação. O exemplo das

²⁰⁶ ANDREEV, Leonid. *Cet Apache artistique de notre temps...* (1912). In: BANDA, Daniel; MOURE, José. *Le cinema: naissance d'un art – 1895-1920*. Éditions Flammarion, Paris, 2008. p. 228.

²⁰⁷ PERRON, Tanguy. *'Le contrepoison est entre vos mains, camarades'*. *C.G.T. et cinéma au début du siècle*. 1995, p. 21.

²⁰⁸ A frase, entretanto, tinha a intenção de explicar o suposto fato de o filme ter se realizado como arte primeiro na América, e não na Europa, o que não altera o sentido intrínseco a ela. BALAZS, Béla. *Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art)*. London, Dennis Dobson Ltd, 1931. p. 48.

²⁰⁹ PERRON, Tanguy. *'Le contrepoison est entre vos mains, camarades'*. *C.G.T. et cinéma au début du siècle*. 1995, p. 21.

pinturas é notório (embora a música e o teatro fossem os mais populares), e será sobre ele que nos dedicaremos mais adiante. A questão, a saber, é se a reflexão por trás do uso da pintura pelo movimento teve seus reflexos, ou inflexões, na produção dos filmes do Cinema do Povo. Para tanto, realizaremos um breve compêndio das visões militantes sobre os suportes artísticos que envolviam a representação pela imagem, como a pintura e o desenho.

O objetivo deste quinto e último capítulo, portanto, é saber *se* e como o Cinema do Povo trabalhou o repertório de representações artísticas disponíveis ao movimento operário no pré-guerra para a construção de uma representação fílmica própria. Essa percepção deverá ser extraída pela análise dos próprios filmes: *Les Misères de l'Aiguille*, *Le vieux Docker* e *La Commune*²¹⁰, comparados em suas sequências e fotogramas com algumas das imagens produzidas pelo movimento desde o final do século XIX. Esse objetivo buscará responder a seguinte questão: mesmo não tendo à disposição uma cultura cinematográfica no senso estrito do termo, que diz respeito ao acúmulo de repertório fílmico e de conhecimentos estéticos do cinema, pôde o movimento operário criar uma cultura imagética que possibilitou a produção dos seus primeiros filmes? A pergunta tem por pressuposto a hipótese perseguida nos dois últimos capítulos, de que a partir da experiência da dominação do cinema comercial sobre os trabalhadores, uma cultura de resistência ao discurso desse cinema começou a se formar.

1. Melhorar, tornar a sociedade mais bela, é fazer a arte social²¹¹

²¹⁰ Quanto aos demais filmes, nunca encontrados, são poucas as informações disponíveis: *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé*, é um filme de atualidades que registra o enterro do militante do nome do filme, personalidade marcante para os maçons e anarquistas por sua luta pela separação entre Igreja e Estado. Quanto a *Victime des exploités*, é apresentado como uma denúncia da exploração do trabalho a domicílio pelas mulheres, o que destaca o fato de a cooperativa ter tratado do tema das mulheres em dois de seis filmes produzidos. E *L'hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!*, que tratava das desigualdades que surgem entre as classes quando chega o inverno. Ver: La Bataille Syndicaliste dos dias 23/02/1914 e 24/02/1914.

le problème de la surexploitation féminine.

²¹¹ MUSEUX, E. *Mission*. L'art social, décembre 1891, p. 27.

Do início da III República, na década de 1880 com o retorno dos anistiados da Comuna, até 1914 quando a esperança da solidariedade entre os povos caiu por terra, a propaganda anarquista ilustrada se multiplicou sob a forma de jornais e revistas ilustradas de maneira regular, o que fizeram da França um polo incontornável da difusão de textos e documentos visuais que correspondiam ao ideal revolucionário no período.²¹² A tática das publicações era resultado tanto de um imaginário fruto de uma *rêverie* da fraternidade libertária, da esperança humanitária²¹³, quanto da estratégia de luta política que firmava a propaganda pela imprensa no repertório do movimento. Criaram, a partir desse ideal, uma rede tanto nacional quanto internacional, buscando estabelecer uma representação das crises políticas em curso com uma visão decadentista da sociedade, vítima do mundo capitalista burguês na Europa que logo deveria ser varrido, dando espaço à inexorável “idade de ouro da humanidade”.²¹⁴

Gaetano Manfredonia, em seu estudo sobre arte e anarquia na França da *Belle Epoque*, diz que até o manifesto de Kropotkin no início dos anos 1880, *Aux jeunes gens*, em que este convidava músicos, poetas e escultores a trabalharem no interesse da arte a serviço da revolução, o divórcio entre os anarquistas e a arte era total. Os artistas em sua generalidade, mesmo os poucos que faziam de suas obras referências na luta operária como Courbet e Vallès, se identificavam na burguesia, sendo a grande maioria determinada a pensar a “arte pela arte”, posicionando-se numa “torre de marfim”.²¹⁵

No entanto, nesse mesmo período, rapidamente as condições para um encontro entre as vanguardas artísticas e literárias e o movimento anarquista, se fez valer com a afirmação crescente da figura do artista engajado. São artistas que se recusaram ao

²¹² BOUCHARD, Anne-Marie. “Mission sainte”. *Rhétorique de l’invention de l’art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIXe siècle*. In: *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 101-114. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039247ar>. DOI: 10.7202/039247ar. p. 101.

²¹³ PESSIN, Alain. *La rêverie anarchiste. 1848-1914*. Atelier de Création Libertaire, Lyon. 1999.

²¹⁴ BOUCHARD, Anne-Marie. 2009, p. 102. Conforme Bouchard nos aponta, a tese da sociedade decadente entre os anarquistas foi desenvolvida nesse período por Jean Grave na sua obra *La société mourante et l’anarchie*, publicado em 1893 com um prefácio de Octave Mirbeau, tendo grande recepção no conjunto da imprensa literária e política da época. Numerosos autores consagraram à obra uma resenha: Adolphe Retté, *La société mourante et l’anarchie*, La plume, n° 106 (15 septembre 1893), p. 384-386 ; A. F. Herold, *La société mourante et l’anarchie*, Entretiens politiques et littéraires, n° 47 (juillet 1893), p. 76-80 ; Émile Portal, *Notes sur l’anarchisme. À propos d’un ouvrage récent*, L’art social, juin 1893, p. 209-213.

²¹⁵ MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Epoque (1880-1914)*. In : *Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire*. Coéditions via Valeriano/La Vache folle. Paris, mai 1991. Pp. 167-169.

isolamento na torre de marfim, e que reconheceram o poder de que dispunham para intervir cada vez mais na vida política e social.²¹⁶

A revista *l'Art Social* surgiu nesse contexto, no ano de 1891, em meio à discussão entre os artistas simbolistas e os engajados com a defesa da arte social e útil. A revista se dedicou à reflexão e produção literária entre os libertários no final do século XIX, a partir principalmente das figuras de Gabriel de la Salle e Eugène Chatelain, que tornavam a arte objeto de reflexão em seus textos, enquanto os colegas libertários, como Luce, Signac e Pissaro aprofundavam a técnica de produzir desenhos e ilustrações para um grande número de jornais ilustrados também por uma ideia de arte engajada, promovida por Jean Grave no *Les Temps Nouveaux*.

Em meio ao debate sobre o engajamento dos artistas na luta revolucionária, Pelloutier na famosa conferência de maio de maio de 1896, *l'Art et la Révolte*, traduziria esse mecanismo que relacionava arte burguesa, visão da decadência e da exploração, e a arte revolucionária como antítese:

Vos ennemis les plus dangereux, ce sont ceux qui songent en même temps à jour et à vous ôter l'envie même de jouir, ceux qui vous ont si longtemps persuadé – hélas ! à votre honte – qu'il faut des riches pour faire travailler et vivre les pauvres, qui vous ont dit : « Les souffrances supportées dans cette vie seront la mesure des joies offertes dans la vie future » ; ceux, en un mot, qui, connaissant quel appétit de liberté (de liberté matérielle comme de liberté morale) développe en l'homme la culture intellectuelle, se sont appliqués à vous tenir dans l'ignorance, interprétant à leur profit et mensongèrement la parole évangélique : « Bienheureux les simples ! » Par tous les moyens en leur pouvoir et dans toutes les circonstances, ils se sont efforcés, d'une part, d'inspirer au peuple l'idée que l'inégalité des conditions est la conséquence de lois naturelles, partant immuables, et, d'autre part, de rendre son sort chaque jour plus misérable, de sorte que, à la résignation, à la faiblesse morale déterminée par l'ignorance, s'ajoutât la dépression physique, et qu'ainsi tout courage fût étouffé avant que de naître. Et c'est ainsi qu'ils purent jouir en paix, jusqu'à conquérir la vénération de la multitude pour l'honneur qu'ils voulaient bien lui faire en l'exploitant.²¹⁷

A esta formulação acerca do papel ideológico da arte burguesa, de manutenção da dominação e exploração dos pobres, fazia-se o diagnóstico da decadência da sociedade pela visão da degenerescência do trabalhador vítima dos ricos:

La dureté des riches réveille l'énergie et détermine les révoltes, les jouissances malsaines étouffent l'une, compriment les autres. Déprimée le jour par son labeur, abruti le soir par les alcools impurs, les spectacles graveleux, la foule n'a ni le temps ni la liberté d'esprit nécessaires pour réfléchir sur son sort, et de

²¹⁶ MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Epoque (1880-1914)*. In : *Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire*. Coéditions via Valeriano/La Vache folle. Paris, mai 1991. Pp. 167-171.

²¹⁷ PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail*. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. Pp. 6-7.

là vient l'indifférence, la lâcheté avec laquelle ce peuple, qui fit 48 et 71, subit aujourd'hui les pires outrages. Le soufflet reçu, il le lave par l'absinthe ; l'incertitude du lendemain, il l'oublie au café-concert ; la virilité des insurrections, il la porte au lupanar.²¹⁸

Para reverter esse quadro, mais do que a revolta, apenas a própria arte teria os atributos necessários para a revolução social:

De même que l'art bourgeois fait plus pour le maintien du régime capitaliste que toutes les autres forces sociales réunies : gouvernement, armée, police, magistrature, de même l'art social et révolutionnaire fera plus pour l'avènement du communisme libre que tous les actes de révolte inspirés à l'homme par l'excès de sa souffrance. Que le travailleur pressuré, l'homme d'étude arraché par le souci du pain quotidien à ses nobles recherches, le savant, l'artiste vaincus dans le douloureux combat pour l'existence, viennent à s'insurger contre le Capital, à lui clamer au visage leur haine si longtemps comprimée, cela est bon, parce que la foule des misérables trop dociles hélas ! au joug social, y retrouve la conscience de sa virilité et l'appétit de l'idéale indépendance. Mais ce qui, mieux que les instinctives explosions de la fureur, peut conduire à la révolution sociale, c'est le façonnement des cerveaux au mépris des préjugés et des lois ; et ce façonnement, l'art seul l'opérera.²¹⁹

Pelloutier sintetiza, então, o que no período se denominou como arte social, um projeto de arte revolucionária, para o qual conclama a todos em tom de manifesto:

Écrivains, exprimez donc à toute heure votre colère contre les iniquités ; insultez au Pouvoir, qui, sans l'ombre même du prétexte qui pourrait colorer ses crimes, au nom de la force, étouffe les opinions, outrage les plus respectables, les plus intimes sentiments, et viole jusqu'au libre accès des places publiques ; flagellez ces magistrats qui n'ont pour les grands et les riches qu'indulgence et considération, pour les obscurs, que rudesse, grossièreté et rigueurs ; marquez au fer rouge ces galonnés féroces, qui se font de la vie et de l'honneur un jeu, et qui, lorsqu'ils n'assassinent point les malheureux soumis à leurs ordres, leur infligent les plus outrageantes familiarités !
Peintres, ranimez de votre talent et de votre cœur le souvenir des grandes révoltes ; montrez les éternels esclaves toujours frémissants de honte et de colère, et de leurs chaînes, qu'ils essaient vainement de briser, imprimant au monde de redoutables secousses !
Poètes et musiciens, lancez les strophes vibrantes qui éveilleront dans l'âme des humbles l'impatience de leur servage, et, aux heures trop fréquentes du découragement, renouvelleront l'ardeur des forts !
Savants, mettez votre génie au service des faibles !²²⁰

O manifesto de Pelloutier não era o único de sua época. Motivados pela impressão de que a arte estava em decadência avançada, e de que era necessária a tomada de posição radical e de ação imediatas, os debatedores rivalizavam no final do século XIX em debates e editoriais convidando os artistas e literatos a se preocuparem com a “moralidade do

²¹⁸ PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la Révolte. Conférence prononcée le 30 mai 1896. Choix d'articles à thème littéraire. Le Musée du Travail*. Établie et annotée par Jean Pierre LECERCLE. Paris, Éditions Place d'armes. 2002. p. 19.

²¹⁹ *Idem*, Pp. 24-25.

²²⁰ *Idem*, p. 25.

belo”²²¹. Conforme a historiadora Anne-Marie Bouchard procura demonstrar, as declinações de senso induzidas por tal postulado constituíam o essencial do debate, cada um tendo sua nuance a somar à acepção moral do Belo ou à concepção estética do Bom, todos com uma concepção estética a defender. Aparentemente antinômicas, duas concepções de arte predominavam nesse debate: a arte social e o ideal de arte pela arte, já mencionados acima, cada qual com as suas derivações terminológicas intrínsecas à disputa (arte livre, arte socialista, arte moral, arte útil ou utilitária, arte pura, etc).²²²

O debate, tomando o manifesto de Pelloutier como uma de suas expressões, já tinha sua correspondência prática nas revistas *l'Art social*, *La Plume*, *l'Ermitage* ou *La revue blanche*, especialmente com a literatura e crítica literária. Ao mesmo tempo, os cantores revolucionários e artistas teatrais já faziam sucesso nos meetings, fossem anarquistas ou fossem socialistas, como vimos no primeiro capítulo. Os primeiros impregnados pelo ideal da arte livre²²³, e os segundos pela arte social e utilitária, a exemplo do teatro popular. No campo da imprensa, com a crítica de teatro, literária e, especialmente, com as artes plásticas a partir da reprodução das litografuras e desenhos se realizavam alguns dos principais termos do tema da arte para o movimento operário. Será sobre os desenhos na imprensa que nos debruçaremos brevemente a seguir antes de adentrarmos os filmes do Cinema do Povo.

1.1. A disseminação do desenho como propaganda na imprensa libertária: o exemplo do *Les Temps Nouveaux*

A primeira fase de aproximação dos artistas com o anarquismo, de 1880 a 1893, havia sido caracterizada também por uma franca aproximação dos simbolistas com o discurso individualista, posição que logo se revelou frágil. O endurecimento da repressão ao movimento anarquista esfriou, com os atentados e as leis “celeradas” de 1893-1894, além do próprio movimento, o meio da vanguarda artística, em especial os simbolistas. Acusados de terem exaltado os atentados por meio do diletantismo, alguns literatos

²²¹ COUSTURIER, Edmond. *L'art dans la société future*. Entretiens politiques et littéraires, 1892, p. 214.

²²² BOUCHARD, Anne-Marie. 2009, pp. 102-103.

²²³ Ver a análise das músicas dos anarquistas entre 1880 e 1900 em MANFREDONIA, Gaetano. *De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914*. Cités, No. 19, Que dit la chanson ?. 2004, pp. 43-53.

preferiram abdicar das ideias anarquistas, enquanto outros revisaram suas ideias, apontando para um sentido das posições políticas mais moderadas ou reformistas.²²⁴

Com o chamado de Jean Grave em 1895 para contribuições de artistas literatos e desenhistas ao jornal *Les Temps Nouveaux*, abriu-se um período de novas formas de colaboração, com a intenção abertamente voltada ao signo da arte social. Abriu-se, assim, um período em que a associação entre artistas e militantes se realizava com o objetivo de promover uma arte concebida como auxiliar de primeira ordem na luta social.²²⁵

A caricatura e o desenho jornalístico, diz a historiadora Anne Klein, são sempre percebidos como um meio de assegurar um retorno financeiro aos artistas não reconhecidos ou em via de reconhecimento. Entretanto, o desenho político tem um estatuto particular, já que reflete o engajamento dos artistas, que normalmente não eram pagos em publicações como as do *Les Temps Nouveaux*, conhecido por suas ilustrações no semanário, no suplemento literário e especialmente nos almanaques ilustrados, com a participação de artistas conhecidos, como: Paul Signac (1863-1935), Frantisek Kupka (1871-1957), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Kees Van Dongen (1877-1968), Camille Pissarro (1830-1903) e seus filhos, o belga Constantin Meunier (1831-1905), Auguste Roubille (1872-1933), e Maximilien Luce (1858-1941), que se destacava por viver de suas pinturas e conseguir contribuir com desenhos exclusivamente para a imprensa de extrema esquerda.²²⁶

Para observarmos esse período de efervescência da representação do movimento operário pelo desenho e pintura em comparação com os filmes mais adiante, tomaremos como exemplo o próprio *Les Temps Nouveaux*. Essa opção se justifica sobre o fato de que o jornal de Jean Grave, além de reunir esses artistas, que desempenhavam papel relevante no debate sobre a pintura e que contribuía com os demais jornais libertários que usavam desenhos, reuniu em seus desenhos os aspectos temáticos e estéticos que mais se identificaram na representação fílmica do Cinema do Povo. Os desenhos, e todas as outras formas de ilustração presentes em cada número do jornal – série de litografias, álbuns,

²²⁴ MANFREDONIA, Gaetano. *Art et Anarchisme – dans la France de la Belle Epoque (1880-1914)*. In : *Art et Anarchie – actes du colloque « Les dix ans de Radio Libertaire »*. Coéditions via Valeriano/La Vache folle. Paris, mai 1991. p. 178.

²²⁵ *Idem*, p. 179.

²²⁶ KLEIN, Anne. *Maximilien Luce (1858-1941) peintre et affichiste anarchiste*. In : *L'art de la caricature* [em ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2011 (généré le 11 octobre 2015). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pupo/2219>>. ISBN : 9782821850873. p. 109. Ver também TILLIER, Bertrand. *La mobilisation sociale des artistes (1880-1914)*. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKI, Danielle (Orgs.). *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*. Paris, La Découverte, 2012. p. 214.

brochuras, livros, cartazes e cartões postais – constituem um conjunto de mais de 300 números diferentes, soma iconográfica única na imprensa anarquista. Os únicos semanários de esquerda que poderiam disputar essa relevância em termos de ilustração foram *L'Assiette au Beurre* e *Le Père Peinard*, que durou até 1902 apenas.²²⁷

A partir da análise de Aline Dardel sobre a totalidade dessas imagens, e com base no estudo das correspondências de Jean Grave com os artistas, temos o quadro completo do suporte em que os desenhos foram produzidos, o que nos proporciona importantes informações acerca das intenções políticas e propostas estéticas por trás das publicações de imagens do *Temps Nouveaux*. Segundo a autora, a III República sem dúvida foi a idade do ouro da imprensa ilustrada. Por volta de 1890, encontrava-se a venda cerca de 250 jornais ilustrados.²²⁸

As técnicas novas de reprodução (fotogravura nos anos 80, depois fotomecânicas), mas também a concorrência entre as publicações facilitaram a eclosão da caricatura em todos os jornais. Num espaço de 12 anos, a caricatura encontrou espaço, primeiro em suplementos ilustrados, depois nos semanários e finalmente nos cotidianos. Os principais jornais de caricaturas na época, que interessam pela passagem dos desenhistas do *Temps Nouveaux*, são: *La Caricature* (1880-1904 – Robida), *Le Chat Noir* (1882-1897 – Steinlen, Willette), *Le Mirliton* (1885-1906 – Steinlen, Ibels, Heidbrinck), *Le Courrier français* (1884-1913 – Willette, Vallotton) e *Le Rire* (1894-1940 – Jossot, Hermann-Paul, Steinlen).²²⁹

A aparição de caricaturas nos jornais de política franceses aconteceram primeiramente nos suplementos ilustrados do *Petit journal* em 1914, no *Petit Parisien* em 1889, no *Figaro supplément littéraire* em 1891, no *La Libre Parole* em 1893 e no *La Lanterne* em 1897, e depois nos cotidianos (1887, *La Nation*; 1888, *Le Petit National*; 1892, *La Croix*; 1893, *Le Figaro*; e 1897, *l'Aurore*). A imprensa de esquerda apresentou as ilustrações somente dez anos mais tarde, na seguinte escala: 1890, *Le Père Peinard*; 1893, *Le Chambard socialiste*; 1897-1899, *La Feuille*; 1899, *Le Libertaire*; 1901, *La Voix du*

²²⁷ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 2.

²²⁸ *Idem*, p. 10.

²²⁹ *Idem*, p. 11.

Peuple; 1901, *L'Assiette au Beurre*; e 1905, *Les Temps Nouveaux*, todos eles semanários.
230

O *Les Temps Nouveaux* foi um jornal que negou a publicidade, o que lhe trouxe grandes dificuldades durante todo o tempo de existência. Por isso, também, começou a ter ilustrações somente em julho de 1904, data de aparição do título do jornal desenhado, e das “*vignettes dessinées*”. O preço de venda do *Les Temps Nouveaux* entre 1895 e 1906 era de 10 centavos, e assinatura a seis francos por ano; e de 1906 a 1907 a 15 centavos, retornando a dez centavos em outubro de 1907 até 1914. O *L'Assiette au Beurre*, por outro lado, e a mais cara e completamente ilustrada, custava 25 centavos, e a partir de 1905, 50 centavos.²³¹

Maximilien Luce foi o artista mais presente nas publicações do *Les Temps Nouveaux*, com 41 desenhos no total. Depois, Hermann-Paul com 29, Delannoy com 18, Georges Willaume com 13, Grandjouan e Naudin com 12 e Hénault, Kupka e Raister com 10 cada um. Vinte outros artistas contribuíram com menos de duas ilustrações cada. Nota-se cinco conjuntos de temas majoritários (se dividindo em vários grupos) que reúnem os desenhos no jornal. São eles, e sua importância: o espírito de revolta contra a autoridade, com 30%; a política francesa e estrangeira, com 15%; as classes sociais, com 15%; as condições de vida, com 25%; o passado e o porvir, com 10%; e diversos, com 5%. p. 104 Os números são interessantes de serem percebidos por apontarem para a identificação com o caráter do Cinema do Povo, certamente pela frequência de Jean Grave entre os membros da cooperativa, como vimos no segundo capítulo. Nota-se, por exemplo, a diferença com o *L'Assiette au Beurre*, que apresenta em torno de 60% de desenhos de caráter político, 21% de descrição social, 11% de desenhos de humor, que eram totalmente ausentes do *Temps Nouveaux*, e 5% de “*portraits-charges*”.²³²

Diferente do *L'Assiette au Beurre*, Jean Grave procurava dar liberdade aos desenhistas colaboradores em relação a temas e às formas, o que estimulou à realização de desenhos menos caricaturais, mais densos e naturalistas, apesar de ainda manterem em várias medidas o simbolismo. As situações representadas são tiradas do real, sem os filtros da sátira, embora o estereótipo ainda pudesse estar presente. Nesse ponto que percebemos a aproximação com os temas e figuras sociais abordadas pelos filmes do Cinema do Povo.

²³⁰ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 12.

²³¹ *Idem*, p. 25.

²³² *Idem*, p. 104.

2. A estreia do Cinema do Povo nas telas: as misérias do trabalho doméstico e a luta pela representação da mulher

O lançamento do primeiro filme do Cinema do Povo foi acompanhado de grande entusiasmo. Após os desentendimentos com o cantor Robert Guérard, que havia ficado responsável pelo roteiro de *Les Misères de l'Aiguille* conforme abordamos no primeiro capítulo, o roteiro e a realização do filme parecem ter passado totalmente às mãos de Raphaël Clamour²³³ (1885-1943), um conhecido artista do teatro e frequentador do meio militante. Clamour, que trabalhava com a também atriz Jeanne Roques (1889-1957), a convidou para participar de *Les Misères*. Jeanne Roques já fazia sucesso no cenário teatral e em cabarés, como o *Bouffes Parisiens*, sob o nome artístico Musidora (do grego “o presente das musas”), que tomara do romance *Fortunio* de Théophile Gautier²³⁴, e assumiu o papel principal da personagem Louise no filme, uma costuradeira de loja de roupas em Paris. A ficha do filme completa seria a seguinte:

Les Misères de l'Aiguille²³⁵
 Générique du film
 Réalisation : Raphaël CLAMOUR
 Opérateur : Armand GUERRA
 Production : La Coopérative « Le Cinéma du Peuple »

²³³ Marinone no referido livro *Cinema e Anarquia* menciona supostas cartas internas entre membros do Cinema do Povo e lojas maçônicas de que faziam parte, sendo que Raphaël Clamour seria um dos maçons mais ativos nessa ligação entre a franco-maçonaria e a cooperativa. Segundo a autora, que o diz em uma curta frase apenas, o Cinema do Povo teria sido inclusive “mantido” pela maçonaria. O problema é que nenhuma dessas afirmações tem indicações de fonte, e não compreendem argumentos suficientemente convincentes. Cf.: MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p. 62-63.

²³⁴ « Puis j'ai lu 'Fortunio', de Th. Gautier. J'ai choisi le nom de l'héroïne 'Musidora' et j'ai commencé à vivre dans du rêve. J'ai été touché par la 'Foi'. La scène, le rideau qui se lève, la rampe, le maquillage et les décors, toute cette religion du 'factice'. J'ai voulu la servir... Et j'ai appris mon métier comme un artisan » MUSIDORA Apud LACASSIN, Francis. *Musidora*. Anthologie du cinéma n° 59, Paris, novembre 1970. 'Supplément à l'Avant Scène du cinéma' n°108, 1970. p. 445. Sobre a trajetória da atriz, uma das mais celebradas do cinema mudo, pois viria a se destacar nos filmes de Louis Feuillade especialmente com Irma Vep, ver também: CAZALS, Patrick. *Musidora, la dixième muse*. Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978; GIRAUDET, Françoise. *Musidora: un certain regard*. Rennes, F. Giraudet, 2012.

²³⁵ *Brochure de 4 pages. Imprimée pour le « Cinéma du Peuple » par « L'Émancipatrice, Imprimerie communiste, 3, rue de Pondichéry, Paris (XVe) » Dessin de couverture de Henri Sastre*. Archives de l'Institut International d'Histoire Sociale (I.I.H.S.), Amsterdam. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394> Document généré automatiquement le 14 septembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Sortie : Première, Grande salle des Sociétés savantes,
8, rue Danton, Paris Ve, 19 janvier 1914.

Distribution:

| | |
|----------------------|--|
| Louise | Mlle MUSIDORA, des Bouffes parisiens |
| Laure | Mme Lina CLAMOUR, du Moulin-Rouge |
| La femme du militant | Mlle Marion DESCLOS |
| Georges | M. Raphaël CLAMOUR, de l'Odéon |
| Le patron | M. MICHELET (Fred), du Châtelet |
| Le militant | M. GAGET, du Châtelet |
| Le contremaître | M. GUERRA, du Grand Théâtre de Barcelone |
| Le petit Pierre | Maurice G... (2 ans) |
| Le fils du militant | Marcel B... (6 ans) |

O documento encontrado por Morel nos arquivos do Instituto de História Social de Amsterdam, do qual tratamos a parte concernente ao discurso de Lucien Descaves no primeiro capítulo, ainda traz a reprodução do programa distribuído ao público na sessão de lançamento de *Les Misères*:

Les Misères de l'Aiguille

Grand drame social, édité par le « Cinéma du Peuple »

Le « Cinéma du Peuple » a voulu, au début de sa carrière, présenter au public un drame social qui intéresse la femme.

Quoi que l'on dise, la femme se trouve dans la société actuelle, dans une situation de beaucoup inférieure à l'homme. On a dit avec raison que la femme était doublement exploitée : exploitée comme productrice et souvent exploitée dans son ménage.

Il y a, à Paris, plus de 300 000 femmes qui sont dans l'obligation de louer leurs bras à des prix avilissants. Chaque matin, des milliers de « Louise » débarquent dans les grandes gares de Paris, venant de la banlieue. Elles se déversent dans tous les magasins et ateliers de la capitale.

Nous avons voulu mettre en relief par le Cinéma, toutes les misères de la femme moderne, de celle qui peine un peu partout pour des salaires de famine. L'« Ange du foyer », tant prônée par les poètes n'existe plus ! Il ne reste que des malheureuses maltraitées par le sort. Notre féminisme consiste surtout à relever la femme, à la mettre à sa véritable place dans la société, à la rendre l'égale de l'homme dans tous les faits sociaux. Nous voulons surtout que la femme s'intéresse davantage aux questions sociales qui peuvent un jour transformer la condition matérielle et morale de tous les opprimés.

Si toutes les « Louise » consentent à réfléchir à leur malheureux sort, elles sortiront de leur isolement mortel ; elles se grouperont dans des organismes de défense. Si tous les militants qui veulent affranchir la femme veulent nous seconder, la cause de l'émancipation féminine aura fait un grand pas, et le « Cinéma du Peuple » ne regrettera pas l'effort qu'il vient de faire pour éditer les Misères de l'Aiguille.

Ce drame n'est qu'un épisode des drames du travail. Demain, nous ferons défiler sur l'écran la vie des travailleurs. Chaque métier constitue pour nous un champ d'études. Nous pourrons à loisir y puiser des sujets.

Nous n'oublions pas l'Histoire. Nous ferons revivre les morts héroïques de la classe ouvrière, les Varlin, les Millière, les Flourens, etc. Nous voulons au « Cinéma du Peuple », exalter le Travail, parce que cela seulement compte à nos yeux.²³⁶

Nota-se que a redação do programa também foi de Lucien Descaves, que havia sido vice-presidente da *Ligue française pour le droit des femmes*, associação fundada em 1882 por Léon Richer e que teve como primeiro presidente de honra Victor Hugo. Um aspecto interessante desse texto é a promessa da abordagem dos diferentes campos do trabalho nos próximos filmes do Cinema do Povo. Essa era uma preocupação que se fazia presente na representação artística das publicações de *Les Temps Nouveaux*, por exemplo, e que certamente foi a que mais se identificou com o caráter assumido pelos filmes do Cinema do Povo. A escolha pela figura da mulher costureira, com o nome de Louise em homenagem à Louise Michel, inaugurando essa série também chama à atenção. Havia uma pauta claramente feminista, além do tema das categorias de trabalho e da homenagem aos *mortos heróicos*, que deve ter sido produzida não apenas pelo histórico de Descaves. Pouco abordada na documentação, a presença de duas mulheres no grupo, Henriette Tilly, do *Comité Feminin*, e Jane Morand, anarquista individualista, certamente contribuiu para a definição da pauta das mulheres como tema dos filmes.

Restou uma cópia do filme apenas, conservado na Cinemateca Francesa, porém, muito deteriorado e provavelmente incompleto, a julgar por algumas sequências em que parecem faltar cenas. Ainda assim, esse restante de 225 metros totalizam 13 minutos que, pelo conjunto parecem cobrir a totalidade da cópia original. Quando o assistimos pela primeira vez, a impressão que temos é a de uma grande precariedade técnica, que imaginamos ser própria das possibilidades da cooperativa, e também o que poderia ser visto como amadorismo, se não da atuação, da direção. O imprevisto descuidado nas encenações, que por sua vez foram criadas a exemplo dos demais filmes comerciais da época, parece reforçar essa impressão. Entretanto, nos perguntamos se é possível ir além dessa sensação do primeiro contato. Perguntamos-nos, portanto, como o diretor deve ter pensado a realização das cenas e sequências. Como, também, tivemos apenas uma leve impressão de que ali se passa um filme militante, do qual não temos informações tão impactantes sobre os elementos revolucionários que esperávamos. Teria o problema

²³⁶ *Les Misères de l'Aiguille – Grand drame social, édité par le « Cinéma du Peuple »*. In: MOREL, Jean-Paul. « Lucien Descaves : pour le « Cinéma du Peuple » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/4394> Document généré automatiquement le 14 septembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

técnico atrapalhado nossa percepção? E, ainda, onde estão exatamente as referências à tradição de representação artística do movimento operário durante o filme, que aparentemente não as apresenta tão diretamente? Faremos uma breve incursão analítica pelo filme com a intenção de resolver algumas dessas questões, que em grande medida também se aplicam aos outros filmes analisados mais adiante.²³⁷

O filme começa apresentando os atores, um a um voltados para a câmera, cumprimentam o espectador. Isso também acontece em *Le vieux docker*, uma sequência incomum mesmo aos filmes da época, possivelmente usada para destacar o trabalho dos próprios atores. A referência fílmica, apesar de comercial, remete ainda aos primeiros filmes narrativos, em que predominava a não continuidade entre as cenas, exagero nas atuações, remetendo ao espetáculo teatral, câmera fixa e sem profundidade de campo e sem muitos encadeamentos de planos, algo que, em grande medida, já vinha sendo adotado pelos principais filmes comerciais da época.

A sequência inicial da história se passa na loja em que Louise viria a trabalhar. Abre com um plano médio (a câmera será sempre fixa durante todo o filme) externo, que nos mostra Louise caminhando pela rua com outra mulher mais velha quando, chamada à atenção pela companheira, para na frente de uma loja de roupas que apresenta um anúncio de vaga fixado na vitrine. Com um corte para um plano americano (cintura para cima), lemos o anúncio “*On demande une apprentie, gagnant de suite*” e temos a informação de que aquele tipo de trabalho só poderá ser preenchido por uma mulher, e sem formação. Aparentemente, Louise se mostra resistente a entrar na loja para saber da vaga, do que é convencida pela companheira. Com apenas mais um corte para o interior da loja, a sequência irá ser finalizada com mais uma cena apenas. Nela, a dona da loja recebe um casal de clientes burgueses, e apresenta o modelo de um vestido para a mulher a partir de uma manequim funcionária da loja. A cena denuncia a frivolidade do tipo de comércio em questão, que contrasta com o que vem a seguir. A sequência se encerra com a saída desses clientes e a entrada de Louise e a amiga, que convence a dona da loja a receber a nossa heroína como aprendiz de costureira.

²³⁷ Para a base metodológica sobre o instrumento da análise fílmica, que deve vir antes de tudo por referências diversas que extrapolam a teoria do cinema, ver, por exemplo: GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Précis d'Analyse Filmique*. 3e Édition. Paris, Armand Colin, 2012; JULLIER, Laurent e MARIE, Michael. *Lendo as imagens do cinema*. Editora Senac, São Paulo. 2009; e BORDWELL, David. *Figuras Traçadas Na Luz: A encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, Papirus. 2009.

Sequência 2: *cenas iniciais de Les Misères de l'Aiguille*²³⁸



Amiga de Louise (provavelmente a personagem Laure) para Louise diante da loja.



Louise parece resistir à oferta de emprego anunciada pela loja.



No interior da loja, a dona mostra vestido para clientes burgueses.



Em seguida, aceita Louise como aprendiz.

Nesta primeira sequência já notamos uma opção por uma abordagem mais direta ao tema, sem proposição de simbolismos formais. Percebemos, então, que o filme deve ser observado pelas próprias sequências, e não pelas cenas em si. Tal estratégia técnica, ou mesmo estética, não deve ser vista com descrédito, mas antes compreendida pela afirmação de uma representação da luta adotada pelos militantes do Cinema do Povo, como veremos mais adiante.

De imediato, notamos com essa sequência inicial que as mulheres serão não apenas o tema, mas também a representação central do filme. Mesmo que as mulheres tradicionalmente estivessem presentes na luta popular da primeira metade do século XIX,

²³⁸ O filme pode ser encontrado online no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=hBcBCvaaH6U>.

na militância do movimento operário francês elas passaram a ser admitidas apenas como enfermeiras ou cantineiras e, se fossem carregar armas, teriam de se vestir como homens, o que ficou marcado tanto em 1848 quanto em 1871. A representação artística delas no começo do século XX, portanto, raramente as colocava em posição de protagonismo. Na representação republicana clássica, à frente das manifestações ou desfiles, elas se congelam como símbolos, na *Marianne*, última maneira de transformar a mulher em objeto, representação do próprio “povo”. No movimento operário, a mulher quase nunca está sozinha, ela compartilha as tarefas e a miséria da família. Ela é, antes de tudo, a mãe de família, tendo em seus braços um bebê, e em volta dela outras crianças para alimentar. É ela que alimenta, que consola e que brinca com as crianças. A imagem que temos dela é bastante tradicional e, se não fosse pelos interiores modestos das casas onde são representadas, elas poderiam ser qualquer mulher de outra classe.²³⁹

Imagens 1 e 2: *Representações artísticas tradicionais da mulher produzidas pelo movimento operário*

²³⁹ Para esses aspectos da representação da mulher ver DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 133 ; AGULHON, M. *Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République*. In : Mythes et Représentation de la Femme au XIXe siècle, Romantisme. Paris, Champion, 1976 ; e PERROT, Michelle. *A mulher popular rebelde*. In: PERROT, Michelle. Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 199; CHENUT, Helen. *Anti-Feminist Caricature In France: Politics, Satire And Public Opinion, 1890–1914*. Modern & Contemporary France. Vol. 20. Is. 4. 2012. Pp. 437-452.



1. *Dis leur qu'ils ne tuent pas les papas dans les grèves.* Georges Bradberry, *Les Temps Nouveaux – Supplément littéraire*, 05/05/1906. Diante da brincadeira inocente com os seus soldados de chumbo, o clima de violência dos anos 1905-1907 é evocado: em seguida a numerosas greves sangrentas, o exército é culpado por estar do lado do capitalismo contra os operários em greve. A mãe fica em casa cuidando dos filhos, enquanto o marido é quem faz a greve.



2. Sem título (uma mãe e duas crianças). Charles Angrand, *Les Temps Nouveaux*, 27/06/1914.

O filme parece se diferenciar dessa tradição, ao menos assim o texto do programa nos prometia: “*Notre féminisme consiste surtout à relever la femme, à la mettre à sa véritable place dans la société, à la rendre l'égale de l'homme dans tous les faits sociaux*”. Claro, temos apontamentos da conformidade da mulher operária à vida familiar, como na sequência que se segue à cena inicial, porém, sempre com algum apontamento para diferenciação que tende ao feminismo. Apesar da falta dos intertítulos, que deviam fazer parte do filme original, imaginamos que Louise empregada possa ter garantido alguma renda para a sua casa, modesta, porém confortável, em que chega com seu filho e compras. Dentre as aquisições, um pequeno cavalo de brinquedo, com o qual Louise coloca a criança para brincar. Nesse momento temos a representação tradicional, em que a mulher é única responsável pelos filhos. Entretanto, entra em cena o pai, que chega em casa e brinca de maneira tão entusiasmada com a criança quanto a mãe, algo raro nas representações artísticas operárias e mesmo nas representações familiares dos filmes comerciais. Seria uma indicação da mulher emancipada dentro de casa?

Sequência 3: Cena familiar de *Les Misères de L'Aiguille*



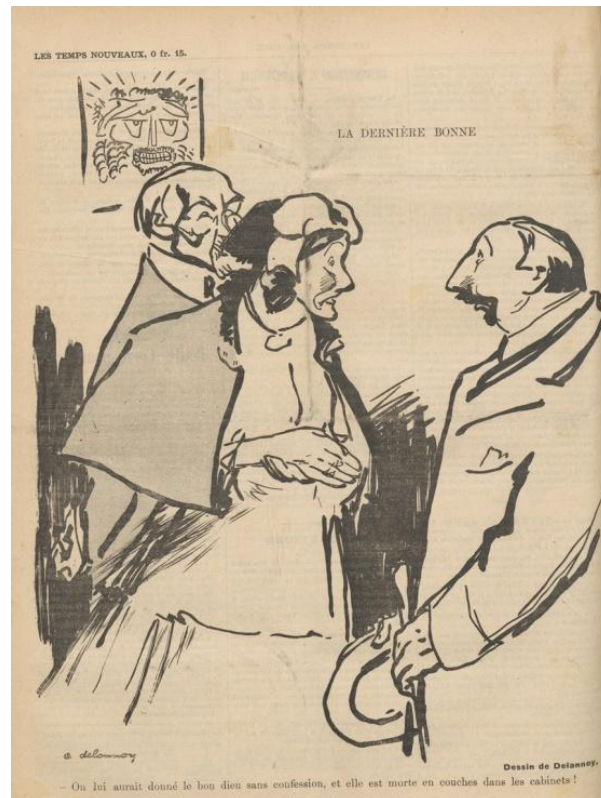
1. Louise brinca com seu filho. Imagem a princípio tradicional nas representações artísticas do movimento operário no período.

2. O pai chega e brinca efusivamente com a criança.

Não há elementos suficientes para sustentar tal ideia a partir dessa cena. No entanto, o filme prossegue e vamos percebendo mais detalhes de uma representação da mulher que procura se diferenciar da tradicional. Louise recusa a submissão física ao patrão de seu marido, como vemos na sequência seguinte a essa familiar. Ela entra no escritório do patrão, provavelmente para pedir algo em benefício ao marido, que então passa a assediá-la, chegando ao ponto de tentar beijar o pescoço dela, ao que ela responde com um tapa. Em meio às precárias condições de trabalho a que as mulheres eram submetidas durante a segunda industrialização, as condições não eram melhores no espaço urbano, em que predominava o trabalho no ambiente doméstico e nas lojas, marcados pelos inúmeros abusos dos patrões. Em recenseamento de 1906, contava-se 7.693.712 de mulheres ativas, e mesmo que muitas trabalhadoras domésticas não estivessem contabilizadas, elas deviam representar 13% do total dessas trabalhadoras.²⁴⁰ O problema havia sido representado por Delannoy em 1907, no *Les Temps Nouveaux*, conforme representado na imagem a seguir, que pode ser comparada com a cena em que Louise reage ao assédio do patrão.

Imagens 3 e 4: reações da mulher trabalhadora urbana diante do patrão

²⁴⁰ Dados de Marie-Hélène Zylberberg-Hocquard, citado em ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. Mémoire présenté pour le master de recherche. Mention: Histoire. Directrice de mémoire: Claire Andrieu. Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po) – Ecole Doctorale. 2010-2011. p. 124.



3. “*On lui aurait donné le bon dieu sans confession, et elle est morte en couches dans les cabinets*”.
Delannoy, La Dernière Bonne. Les Temps Nouveaux, 11/05/1907.



4. Louise reage com tapa ao assédio do patrão. A cena, como outras no filme, coloca a mulher em posição ativa contra a opressão, representação rara à época, mesmo no meio militante.

A trabalhadora doméstica de Delannoy, extenuada e ao final da sua vida, se vê sem opções diante do patrão cínico que a explorou até o fim. A “*bonne à tout faire*” está na capital para fugir da província, na esperança de juntar alguma renda e de se casar. As longas jornadas de trabalho, o salário baixo, a solidão resultam frequentemente em doenças

e a prostituição.²⁴¹ No caso de Louise, ainda que a figura objeto de sua reação não seja a sua própria patroa, o simples fato de reagir a um abuso do patrão de seu marido é significativo e se diferencia das representações originais.

A reação de Louise, entretanto, não deve ter ficado sem resposta. O patrão, contrariado, faz com que ela se retire do escritório, episódio que possivelmente traria consequências para o marido, ao menos é o que parece ocorrer na sequência que se segue. Tendo como tema a lógica da exploração clássica na fábrica, a sequência parece se passar numa linha de produção tipográfica. A sequência se diferencia de todas as demais do filme, alcançando qualidade técnica e se destacando formalmente das demais.

Temos duas cenas apenas. Na primeira, vemos o contramestre entrar em cena, pelo plano de fundo. Ele passa tarefa para os funcionários, que datilografam sentados à máquina: primeiro ainda ao fundo, entrega um papel a um dos trabalhadores, não sem gesticular em tom de ameaça; e depois se dirige ao segundo, no primeiro plano, preenchendo quase todo o quadro, e passa a tarefa a ele, não deixando dúvidas sobre o seu papel fiscalizador.

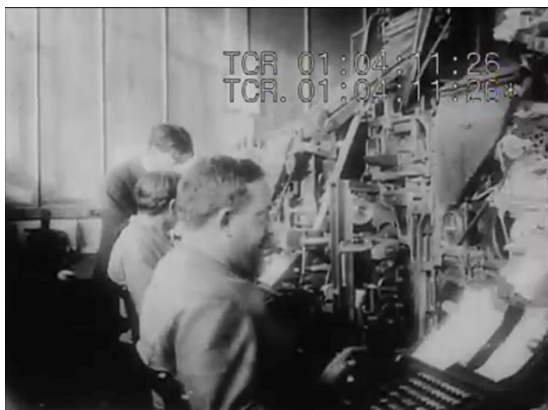
A mesma lógica de movimentação no quadro se repete na cena seguinte. Também em plano médio, temos o salão com as máquinas tipográficas à disposição em profundidade, o que produz um efeito marcante para a ação que se desenrola. Um operário, jovem e possivelmente inexperiente, se abaixa para apanhar algo no corredor entre os aparelhos, quando o contramestre se revela vindo do plano de fundo em sua direção, e o repreende duramente, enxotando-o a golpes com a mão e pontapé.

Outro operário, certamente o personagem “militante”, intercede e ameaça agredir o contramestre, que o convoca à direção. Todos os demais colegas operários vão em seguida, em protesto, e apenas um fica e continua seu trabalho normalmente. Este deve ser o marido de Louise, o que não podemos afirmar categoricamente, devido à qualidade ruim da cópia, mas, que se assemelha e constitui sentido à história. O marido, um *jaune* (pelego), desinteressado pela luta solidária dos trabalhadores, um dia sofrerá as consequências do seu alheamento à luta coletiva. A atuação de Armand Guerra, o contramestre, se destaca. Os movimentos são teatrais, porém, se adequam plasticamente ao quadro fílmico, e ajudam na composição cênica, pois, cresce em cena na medida em que deve ser visto; se torna

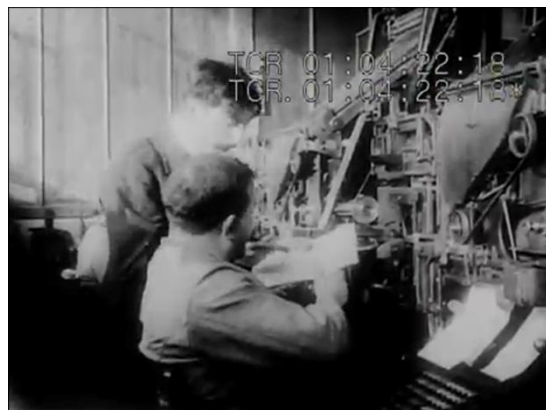
²⁴¹ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 192.

inescapável ao espectador na medida em que sua função opressora surge e se impõe ao trabalhador.

Sequência 4: O contramestre, o militante e o pelego na fábrica



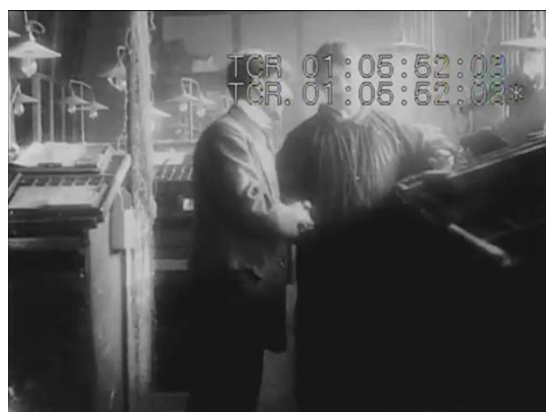
1. No fundo do plano, o contramestre passa instruções em tom enérgico ao funcionário.



2. Caminha em direção ao primeiro plano, e passa as instruções ao segundo funcionário.



3. Após vir pelo plano de fundo, o contramestre repreende o jovem funcionário. De jaleco branco, o militante enfrentará o contramestre.



4. Depois da briga com o militante, a sala é esvaziada pelos trabalhadores em solidariedade ao colega militante. O contramestre volta e encontra apenas o funcionário George, marido de Louise, que se negou a parar o trabalho para se juntar aos colegas.

O contramestre, essa figura odiosa da era clássica da industrialização, que havia surgido pela necessidade em se fiscalizar o bom uso da máquina quando esta começou a ser introduzida nas fábricas, permaneceu presente nos setores semi-industrializados da segunda industrialização, tal como em uma oficina tipográfica. Era um dos principais alvos da revolta dos trabalhadores, pois além de terem a função da vigilância do olhar, regulava

o ritmo do trabalho pelo controle técnico que tinha da máquina. A rejeição contra os contramestres era tal que muitos sindicatos previam em seus estatutos a exclusão dos trabalhadores que se tornassem um deles.²⁴²

Na sequência seguinte vemos Louise desempenhando o seu trabalho em casa. Compra os tecidos de que precisa na rua, volta para casa e começa o seu trabalho de costurar. Vemos, agora, que a casa parece ser mais modesta, menor, possivelmente uma mansarda. O lugar onde ela costura é também onde a criança e o marido dormem. Este, por sua vez, está doente e provavelmente desempregado, dado as características da nova moradia. Louise, cansada, cai no sono e dorme de cansaço. A partir da montagem tende--se a imaginar que ela esteja sonhando, mas, acreditamos que se trate apenas de uma tentativa de narrativa em paralelo. Na metade do quadro se passa uma cena com o seu patrão e uma mulher, que vivem bem, que podem passear pela cidade de charrete, e ir a um bom restaurante, mas não sem antes se depararem com um mendigo que pede ajuda.

A cena pretende expor as contradições sociais, entre a família trabalhadora, pobre e sem luxo, com a vida do patrão em que o tempo sobra para a prática de pequenos prazeres. A tentativa de representação da contradição social foi realizada de maneira precária do ponto de vista técnico, sobrepondo a metade transversal da tela com as cenas da narrativa paralela. Apesar disso se justificar provavelmente pela pressa e falta de experiência e conhecimento da equipe em relação às técnicas cinematográficas, a própria montagem paralela ainda não era uma realidade. A técnica da montagem alternada, sim, já vinha sendo utilizada em alguma medida por alguns cineastas franceses, e constantemente aprimorada por Griffith nos Estados Unidos. A alternada diz respeito ao tipo de montagem em que o diretor cria o suspense – a partir do encurtamento do tempo entre os cortes – entre dois acontecimentos que são simultâneos e interligados, mas em locais diferentes, podendo as duas cenas finalmente se encontrar em uma única ação. A montagem paralela, por sua vez, alterna série de planos que não têm entre si relação de simultaneidade, sendo mais discursiva, e não narrativa, podendo ser usada com fins retóricos de simbolização, destacando contradições ou similaridades entre as ações em um espaço diferente.²⁴³ Esse tipo de montagem, intuitivamente pretendida por Clamour na cena com a Louise e em paralelo o patrão, veio a ser aprimorada apenas em 1915 em *O nascimento de uma nação*, também de Griffith.

²⁴² PERROT, Michelle. *As três eras da disciplina industrial na França do século XIX*. In: PERROT, Michelle. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 70.

²⁴³ JOURNOT, M.-T. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa, Edições 70. 2005. Pp. 101-103.

O destaque da cena, entretanto, vem da representação do trabalho doméstico empreendido por Louise. Como dito anteriormente, o índice desse tipo de trabalho era bastante significativo. Seu caráter informal, entretanto, dificultava a plena visualização de suas implicações na relação de exploração da mulher. Perrot, ao falar sobre a proletarização da mulher urbana diante do trabalho doméstico, ressalta o papel da máquina de costura nessa relação:

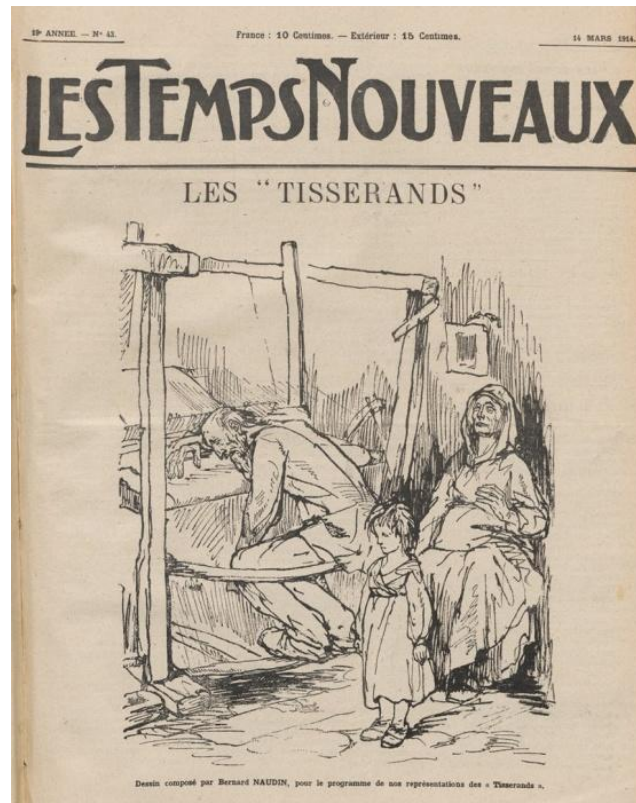
As mulheres pressentem nas máquinas as concorrentes não só dos seus maridos, mas delas mesmas, inimigas diretas dos trabalhos manuais a domicílio que lhes permitem completar o orçamento, mantendo um certo controle sobre o emprego do tempo. Elas veem aí o caminho para a sua reclusão. As donas-de-casa praticamente não apreciam a fábrica. Elas conhecem a sua servidão. E a condição de operária só será revalorizada no início do século XX como uma contraposição aos abusos do *sweating system* (trabalho a domicílio enquadrado dentro da indústria de confecção), ligados em grande parte aos ritmos impostos pela máquina de costura. E é ainda toda uma história de um sonho subvertido. Inicialmente objeto de desejo por parte das mulheres, que nela viam o meio de conciliar suas tarefas e talvez ganhar tempo – a Singer faz bater muitos corações –, a máquina de costura assim se converteu no instrumento de sua servidão: a fábrica a domicílio. Nesse caso, é preferível a outra.²⁴⁴

A sutileza do domínio do trabalho de costura em casa guardava semelhanças com o paternalismo na gestão do trabalho têxtil durante o século XIX, setor chave da primeira industrialização. A autonomia dos trabalhadores no ambiente familiar, em que as obrigações da produção se transferiam para a relação entre pais e filhos, ajudava na dissimulação da exploração industrial têxtil. Após uma rápida fase de *ludismo* francês, de revolta dos trabalhadores têxteis com as máquinas que tentavam implantar nas indústrias rurais na primeira metade do século XX, as máquinas e teares menores, para uso domiciliar, começaram a ser usadas como forma de aplacar o desprezo e revolta desse trabalhador para com as grandes máquinas do ambiente fabril.²⁴⁵

Imagens 5 e 6: *Representações do trabalho têxtil doméstico: a família no século XIX e a mulher com a sua máquina de costura no começo do século XX*

²⁴⁴ PERROT, Michelle. *A mulher popular rebelde*. In: PERROT, Michelle. Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pp. 198-199.

²⁴⁵ PERROT, Michelle. *Os operários e as máquinas na França durante a primeira metade do século XIX*. In: PERROT, Michelle. Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pp. 25-34.



5. “Dessin composé par Bernard NAUDIN, pour le programme de nos représentations des ‘Tisserands’”. *Les Temps Nouveaux*, 14/03/1914.



6. Em seu pobre domicílio, Louise cai cansada sobre a máquina de costura. Ao fundo, também dormem seu marido doente e seu filho.

Num desenho de Bernard Naudin para o *Les Temps Nouveaux* em 1914, a realidade dos trabalhadores têxteis domésticos do século XIX é retratada para divulgar a peça *Les tisserands* de Gerhart Hauptmann, representada pela primeira vez em Paris em maio de

1893 no *théâtre libre*.²⁴⁶ Tratava-se de mostrar um drama da miséria em 1840. No desenho, o pai repousa visivelmente fatigado sobre o tear, ladeado pela mãe com uma criança, ambas com semblante de sofrimento. A cena se assemelha muito ao *tableaux* de *Les Misères* em que Louise trabalha na máquina de costura e deita sobre a máquina pelo cansaço.

O marido não resiste à doença e morre ao final da sequência. Neste momento ocorre a esperada virada do filme. Desesperada, Louise pega a corda do varal acima do berço do filho, toma a criança em seus braços e sai para a rua. Há um corte para um plano geral externo, com a câmera posicionada sobre a praia de pedras, em que vemos o rio e, no segundo plano, uma ponte. Louise vem pelo plano de fundo do quadro, aturdida, mas resoluta do que está prestes a fazer. Alternadamente, vemos a saída de trabalhadores de um encontro (assim parece) em alguma Bolsa de Trabalho, ou *Maison du Peuple*, próxima à margem do rio para onde Louise está se dirigindo naquele momento. Entre as pessoas que saem, vemos com dificuldade (devido a deterioração do filme) o militante vindo em direção à câmera de mãos dadas com uma criança. Ambos passam pela praia, e avistam Louise, prestes a se jogar no rio amarrada ao filho. Impedem-na, então, de cometer o suicídio, e a levam para a cooperativa de lingerie “*L’Entraide*”²⁴⁷, acabando assim a cópia do filme que chegou a nós.

A sequência não apresenta nenhum destaque especial, e confirma o que a programação do primeiro dia de exibição relacionava entre os objetivos do filme: “*Si toutes les « Louise » consentent à réfléchir à leur malheureux sort, elles sortiront de leur isolement mortel; elles se grouperont dans des organismes de défense*”.

Há um pequeno excerto fílmico, após esse final, que se passa em um parque com diversas atrações, com dois personagens, um homem negro e outro branco, ambos bem vestidos e andando em direção à câmera. Ao que tudo indica, não devem fazer parte de *Les Misères de l’aiguille*. Seria um excerto de *L’Hiver! Plaisir des Riches! Souffrance des pauvres!*? Não temos muitas informações sobre esse que deve ter sido o terceiro filme do Cinema do Povo, produzido no final de janeiro de 1914. Segundo os jornais daqueles dias:

²⁴⁶ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l’Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 289.

²⁴⁷ « À la mort de son mari, la pauvre Louise, sans ressources, veut se noyer avec son enfant. Elle est secourue par les membres de la coopérative de lingerie ‘L’Entraide’. » *Imprimé Publicitaire du Cinéma du Peuple* Apud PERRON, Tanguy. *Le contrepoison est entre vos mains, camarades. C.G.T. et cinéma au début du siècle*. 1995, p. 32. Segundo Perron, essas frases estão em um informe publicitário do Cinema do Povo, do qual não temos indicação da fonte.

L'Hiver! Plaisir des Riches! Souffrance des pauvres! Ce sont les plaisirs du patinage. C'est Gérardmer et les beautés de l'hiver, les belles dames bien habillées qui s'en donnent à cœur joie avec des oisifs. Comme contraste, voici le mur du Père-Lachaise. Les longues files de malheureux attendent depuis des heures, grelottants, une maigre soupe. Des gens hâves, décharnés ... La misère est là dans toute sa laideur. (...) Et cela vaut mieux qu'un discours pour flétrir le système social actuel.²⁴⁸

Não há elementos suficientes para se concluir que essas imagens fizessem parte de *l'Hiver*, mas, é provável que sejam imagens de algum filme que tenha feito parte de programa de exibição que tinha *Les Misères* entre as atrações, o que significa que deve se tratar, se não de um filme do Cinema do Povo, um filme que provavelmente trouxesse questões sociais em seu tema.

3. *Le Vieux Docker* e a imagem do operário estivador

O *Le Vieux Docker* se volta à representação de outra categoria do trabalho, os estivadores, com uma história que supostamente fazia referência a um caso emblemático que havia acontecido recentemente no porto de Havre, onde havia trabalhado Yves Bidamant, e lugar de origem de Charles Marck da CGT, que vinha acompanhando as atividades do Cinema do Povo.²⁴⁹ Tratava-se do “caso Jules Durand”, também conhecido como o “*affaire Dreyfus du monde ouvrier*”.

O porto de Havre, no verão de 1910, era movimentado por inúmeros estivadores carvoeiros, contratados por importadores de carvão e pelas companhias de navegação. A maior parte deles são diaristas, contratados em função da quantidade de navios aportados, com uma tarefa que consistia basicamente em descarregar do porão dos navios o carvão importado, e os realocarem como combustível nos navios a vapor. O chamado “trabalho livre” na manutenção dos portos constituía um dos grandes entraves da formação de uma unidade identitária da classe.²⁵⁰ Entre dois carregamentos, passavam pelas inúmeras

²⁴⁸ ALMEREYDA, Miguel. *Le Cinéma du Peuple*. Le Bonnet rouge, 28/02/1914, p. 15.

²⁴⁹ PERRON, Tanguy. *Le contrepoison est entre vos mains, camarades*. *C.G.T. et cinéma au début du siècle*. 1995, p. 34. A menção ao caso de Durand parece surgir pela primeira vez desse artigo de Perron também, e é repercutido no trabalho já citado de Isabelle Marinone, que ainda diz que o caso teria sensibilizado Bidamant e Marck, do que não encontramos qualquer fonte que mencione isso.

²⁵⁰ Sobre a formação da identidade do *docker* na França, ver: PIGENET, Michel. *Les dockers. Retour sur le long processus de construction d'une identité collective en France, XIXe-XXe siècles*. *Genèses* 2001/1 (N° 42), p. 5-25. Segundo o autor, essa identidade levou décadas para ser construída, em meio a grande

tabernas que se dispõem ao longo da orla, para aquecer e aliviar a garganta irritada pelas partículas finas inaladas durante o dia de trabalho. Tomam o *petit sou*, café batizado com álcool, mas também bebem todos os outros tipos de bebidas. O alcoolismo fazia verdadeiro estrago junto a esses trabalhadores no começo do século XX, o que contribuía para o quadro de miserabilidade do ambiente.²⁵¹ Ao relatar um dos julgamentos durante o processo envolvendo Jules Durand, um jornalista assim descreve a cena: “*Je ne vous décrirai pas la physionomie des sept accusés. Ce sont des charbonniers et cela dit tout : pauvres diables ravagés par un dur labeur et plus encore par l’alcool.*”²⁵²

A introdução de máquinas que carregavam o carvão em 1909 diminuiu ainda mais as oportunidades de trabalho, que ficaram reduzidas a não mais que três vezes por semana. A situação se torna mais tensa quando uma companhia transatlântica encomenda uma máquina capaz de substituir 150 trabalhadores, em agosto de 1910, do que os trabalhadores se mobilizam e votam a greve. Exigem maior ganho por hora trabalhada a noite e domingo, e um aumento de um franco por dia em compensação aos dias que não trabalhariam em função das máquinas, além da instalação de duchas pelo porto. O movimento cresce, envolvendo as várias especialidades do porto, e uma grande greve é deflagrada, tendo a frente Jules Durand, secretário da seção sindical dos *Charbonniers*.²⁵³

As empresas, então, para impedirem a cessão completa das atividades colocaram as máquinas para trabalhar em toda a capacidade, e pagaram a mais os trabalhadores dispostos a furarem a greve. Na manhã de 9 de setembro, um grupo de grevistas embriagados encontrou um desses trabalhadores, Dongé (que inclusive havia votado a favor da greve), após haver trabalhado quarenta e oito horas sem parar. Em meio a briga, Dongé acabou morto, e os trabalhadores envolvidos foram presos. Era a ocasião para culpar Durand, que foi acusado de pautar o assassinato de Dongé em assembleia, o que o tornaria responsável pelo crime. Durand, os irmãos Gaston e Henri Boyer, respectivamente tesoureiro e secretário adjunto do sindicato são acusados e respondem a processo.

exploração e fluutuabilidade dos postos de trabalho, o que foi sendo revertido com as ocasionais lutas coletivas como táticas para conquistas práticas e com a organização gradual do sindicalismo do setor.

²⁵¹ STEINER, Anne. 1910: *Jules Durand, Charbonnier et Martyr*. In: Journal Article 11, n. 14. 21/03/1914. Ver, também, sobre o alcoolismo entre os estivadores nesse período: CASTELAIN, J-P. *Manière de vivre, manière de boire. Alcool et sociabilité sur le port*. Imago, 1989; e NOURRISSON, Didier. *Alcoolisme et antialcoolisme en France sous la Troisième République*. Documentation française, 1988, p. 381.

²⁵² Citado por PERRON, Tangui. *Légende noire et icônes rouges (ou l’image des dockers au coeur de la guerre froide)*. In: Dockers de la Méditerranée à la Mer du Nord, Edisud, 1999. Consultado em: <http://www.peripherie.asso.fr/> . S/p.

²⁵³ STEINER, Anne. 1910: *Jules Durand, Charbonnier et Martyr*. In: Journal Article 11, n. 14. 21/03/1914. S/p.

Apesar do chefe da segurança do porto de Havre ter proclamado a inocência dos acusados, e denunciado uma trama que envolvia a compra de testemunhas, Jules Durand foi preso, junto com os irmãos Boyer e, em novembro, o advogado-geral do Tribunal de Rouen declarou a pena de morte para Durand. Os irmãos Boyer foram absolvidos, e outros quatro foram culpados, condenados um a quinze anos de trabalho forçado, dois a sete anos também de trabalho, e outro exilado. Uma grande campanha a partir da CGT é desencadeada, e conseguem a comutação da pena de Durand, porém, ainda para uma prisão de sete anos, o que gerou revolta no mundo militante. Conseguem, então, libertá-lo em 1911, mas, após os maus-tratos da prisão destinada aos condenados à pena de morte, encontrava-se mentalmente doente, e vive o resto de sua vida (1926) em uma instituição para doentes mentais.²⁵⁴

O filme do Cinema do Povo, dirigido por Armand Guerra, deve ter sido rodado e editado entre janeiro e fevereiro de 1914, sendo exibido pela primeira vez ao lado de *La Commune* e *Victimes des exploiters*, também lançados no mesmo dia, 28 de março. E não era o único filme baseado em casos de injustiça com o trabalhador a ser rodado pela cooperativa. O filme *Biribi*, retratando os maus tratos e o sofrimento que os soldados sofriam no campo de treinamento que levavam esse nome, não deve ter chegado a ser produzido, mas, o projeto corria desde fevereiro de 1914: “*Nous ferons Biribi – mais Biribi vécu par la victime elle-même. Notre camarade Emile Rousset, l’homme courageux qui vengea Aernoult en dénonçant les crimes d’Afrique, sera notre principal acteur. Nul mieux que Rousset ne saurait rendre les supplices qu’il a endurés par la chiourme de Biribi avec plus de vérité.*”²⁵⁵

Também no *La Bataille Syndicaliste* do dia 31 de março, lemos o único relato sobre a exibição de *Le vieux docker* do dia 28 daquele mês:

Avec *Le vieux docker*, nous avons vu les misères d’un vieil ouvrier qui, après plus de trente ans de travail obscur, est impitoyablement chassé des chantiers, jeté à la rue avant que la mort ne daigne l’affranchir. E l’histoire de ce vieillard qui se rebelle dans un sursaut désespéré de tout son être, et qui va finir ses tristes jours au bagné, parce qu’il n’a pas voulu se résigner à mourir de faim, a arraché des larmes à bien des spectateurs. Tous, en cette minute, nous étions uns en une même haine contre ceux qui exploitent l’ouvrier et le rejettent hors de la vie lorsqu’il a donné toutes ses forces. Les applaudissements crépitaient aux quatre coins de la salle. On vibrait.²⁵⁶

²⁵⁴ DUBIEF, Henri. Notice complétée par Guillaume Davranche. DURAND Jules [Dictionnaire des anarchistes]. *Le Maitron*. Version mise en ligne le 11 mars 2014, dernière modification le 1er février 2016.

²⁵⁵ *Le Cinéma du Peuple: Ce que nous avons fait... ce que nous voulons faire*. *La Bataille Syndicaliste*, 23/03/1914.

²⁵⁶ *La propagande par l’écran*. *La Bataille Syndicaliste*, 31/03/1914.

O relato não nos dá muitas referências ao caso de Durand. A referência vem pelo contexto vivido e, sobretudo, pela representação do sofrimento e da injustiça perpetuados pelo trabalhador dos portos, submetido a condições de trabalho extremamente precárias e extenuantes, o que se agravava pelo mau pagamento, instabilidade e pela inexistência de qualquer seguridade social. Trata-se, também, de uma representação do trabalhador velho, que tem que lutar contra a idade que o impede de trabalhar, sem ter garantido um meio de subsistência para a sua aposentadoria, e nem cobertura para as suas incapacidades laborais.

A cópia do filme existente hoje tem cinco minutos, e é composta de apenas seis planos, em que cada um constitui uma cena completa da história narrada. A encenação, composta por *tableau* (com pequenas movimentações de ajuste da câmera, em determinados momentos), cenografia simples, tem atuação que, apesar de teatral, se distingue de *Les misères* por ser mais discreta. Temos aí, talvez, o trabalho de Armand Guerra – ele mesmo no papel do velho estivador – na direção dos atores, possivelmente mais atento às técnicas cinematográficas que estavam sendo criadas. É possível que Guerra tenha assistido não apenas a *L'Assomoir* de Cappelani, mas, também a *Germinal* deste mesmo diretor, obra de destaque no desenvolvimento da encenação no cinema francês, que havia sido lançada em 1913. Em *Germinal*, diferente de *L'Assomoir* que é de 1909, a atuação teatral já está bastante minimizada, substituída por outros elementos para auxiliar a narração, como o uso de grandes planos gerais, de profundidade de campo e a movimentação dos atores por diversos planos na mesma cena. Veremos que, em uma das cenas de *Le vieux docker*, há possivelmente uma tentativa nesse sentido.

Na primeira cena, o velho estivador entra no que deve ser a sua casa, modesta, e senta-se a mesa com uma mulher que deve ser a sua esposa. O velho demonstra desconforto para se sentar, e lamenta o fato de o dia de trabalho ter rendido pouco. Em seguida vem o corte para a segunda cena, um plano geral externo tendo o pátio do porto como cenário. Estivadores descarregam grandes sacos de uma plataforma de madeira, e o velho estivador entra pela esquerda do quadro mancando em direção a essa plataforma. Sem ser o destaque da cena, notamos o contramestre entrar ao fundo do quadro, saindo de trás de uma grande pilha de sacos. O velho não suporta o peso do saco e cai. Seus colegas estivadores vêm a seu socorro, enquanto o contramestre fica impassível.

Sequência 5: *O velho estivador tenta trabalhar*²⁵⁷

²⁵⁷ Filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6cI_CHAecxs .



1. O velho estivador entra no quadro em primeiro plano, enquanto o contramestre sai de trás da pilha de sacos.



2. Dia normal no porto, com grande movimento de trabalhadores. O velho tenta carregar um grande saco...



3. ...não resiste e cai. Os outros estivadores vêm em sua ajuda, enquanto o contramestre observa.



4. Por não conseguir trabalhar, é dispensado sem ganhar nada, a não ser a solidariedade dos camaradas.

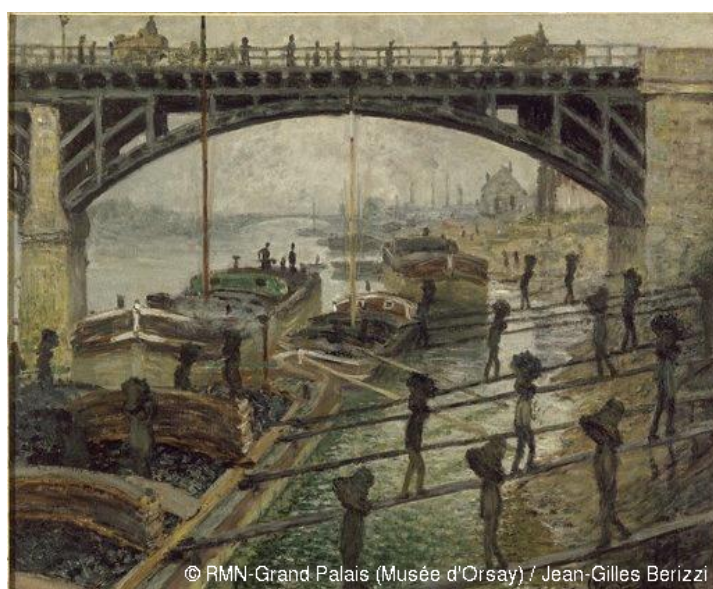
Ainda que de maneira precária, notamos o trabalho de composição cênica nesse momento que, além de contribuir para a representação visual do ambiente de trabalho no porto, auxilia na narrativa fílmica. O plano, que é geral, possui várias gradações, ou vários planos em que o diretor trabalha. Ao fundo, notamos uma grande movimentação em diversos níveis do quadro, com trabalhadores indo e voltando pelo chão e por escadas, nos dando a informação da grande agitação que é o dia de trabalho no porto. No segundo plano, do quadro, a ação secundária se desenvolve tendo o contramestre atuando, com pequenos gestos, mas, suficientes para se destacar como agente fiscalizador dos trabalhadores, até mesmo pelas roupas que veste, mas, nunca se colocando em primeiro

plano. Já no primeiro plano, o elemento que nos interessa: o velho estivador e seu sofrimento para desempenhar o trabalho do qual já deveria ter se aposentado.

Imagens 7 e 8: Representações dos estivadores em Paris



7. Postal – *Société des charbonniers – Le Debarquement des Bateaux, Quai de la Loire*. Foto provavelmente do final da segunda metade do século XIX. Sem data e sem autor.²⁵⁸



8. *Les charbonniers* dit aussi *Les déchargeurs de charbon*. Claude Monet. Vers 1875. Huile sur toile. H. 54; L. 66 cm.²⁵⁹

²⁵⁸ Disponível em: <http://www.cparama.com/forum/paris-quai-de-la-loire-t14862.html> .

Notamos, com a cena, que as filmagens provavelmente foram realizadas no porto do *Quai de Loire*, localizado no *XIX^e arrondissement* de Paris (hoje *La Villette*). Em uma foto da época, observamos as mesmas características arquitetônicas e vestimentas similares dos trabalhadores (imagem 7). Esses trabalhadores haviam sido representados, também, por Monet por volta de 1875 em um quadro singular, frente aos temas burgueses de suas pinturas (imagem 8). A história do filme, portanto, pode dizer respeito mais diretamente ao cotidiano desses estivadores que descarregavam o carvão que chegava a Paris.

A solidariedade entre os trabalhadores do porto, destacada no filme, marca a identidade dessa categoria do mundo do trabalho. Embora as atividades desses trabalhadores fossem as mais diversas desde o século XIX, como *charbonniers*, *portefaix*, *brouettiers*, *débardeurs*, *arrimeurs*, *chargeurs* e *déchargeurs*, etc, no começo do século XX o termo *Dockers* caminha para a estabilização que os identifica como categoria, impulsionada pela criação de uma Federação Internacional em julho de 1896.²⁶⁰ Entretanto, o costume patronal em tratar os estivadores a partir de uma lógica seletiva a partir do embrutecimento, marcava esse setor do trabalho, como diz Pigenet em seu artigo sobre a identidade desses trabalhadores:

Désignés pour leur aptitude supposée à diriger d'une poigne de fer la main-d'œuvre indocile des quais, les «chefs» en imposent souvent par un gabarit hors norme. La presse relate les « exploits » de « bourreaux », « dompteurs » et « athlètes », « bâtis comme le mur de l'Atlantique ». Lors d'une grève de débardeurs parisiens, un commissaire de police note, en 1895, que « les ouvriers sont un peu brusqués et même insultés par les chefs d'équipes ». Faisant de la brutalité une méthode de commandement, beaucoup rudoient les travailleurs à leur merci quand ils n'en viennent pas aux coups. Sans aller jusque-là, quelques-uns marquent leur distance et leur autorité par l'accentuation du caractère humiliant d'une embauche aux allures de « marché aux esclaves ». Ici, il est question de jetons d'embauche jetés à la volée vers les hommes qui se bousculent pour les ramasser. À Boulogne, dans l'entre-deux-guerres, les contremaîtres ont l'habitude de lancer des pelles aux ouvriers qui doivent s'en emparer le plus vite possible et aller les planter, en guise de marquage territorial, aux meilleurs endroits du chantier. Cette configuration sociale explique la séduction, précoce et durable, qu'exercent les projets d'élimination radicale d'employeurs « parasites », plus marchands d'hommes qu'authentiques chefs d'entreprise.²⁶¹

²⁵⁹ Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi.

²⁶⁰ PIGENET, Michel. *Les dockers. Retour sur le long processus de construction d'une identité collective en France, XIXe-XXe siècles*. Genèses 2001/1 (N° 42), pp. 5-25. p. 6-7.

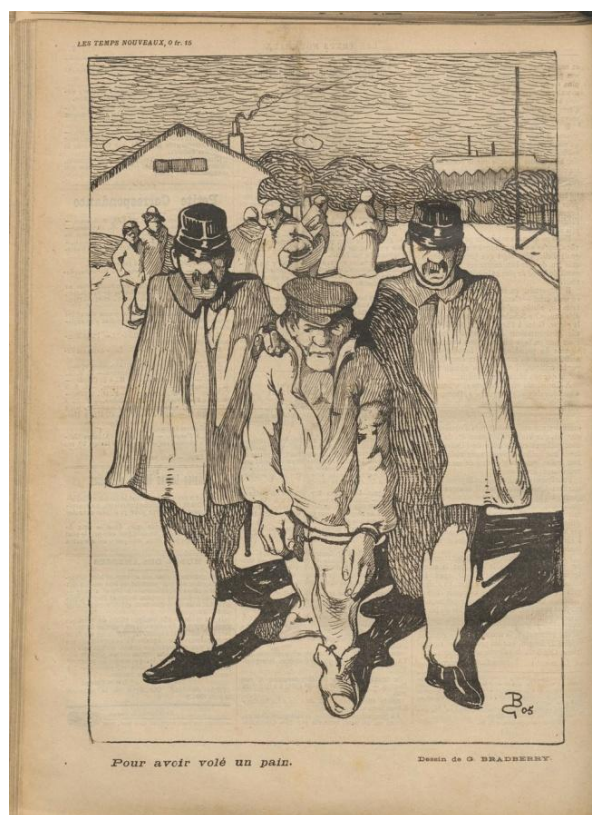
²⁶¹ PIGENET, Michel. *Les dockers. Retour sur le long processus de construction d'une identité collective en France, XIXe-XXe siècles*. Genèses 2001/1 (N° 42). p. 20-21.

O estudo de Pigenet nos ajuda a compreender a trama do filme. O velho estivador, em seguida, volta para casa sem ter recebido nada, sem dúvidas pela falta de sensibilidade do contramestre, que além de tudo deve tê-lo dispensado. De volta a sua casa, a revolta do casal é grande, e a esposa resolve sair, para conseguir algum dinheiro com algum trabalho, provavelmente. Nesse momento, o velho pega um revólver em seu armário, e pensa em se matar, quando escuta a sua esposa chegando e desiste. Para agravar, ela não consegue nenhum dinheiro também. Ele então sai de casa novamente, e a cena corta para outra cena interna, um escritório, em que um funcionário chega e informa uma má notícia ao personagem que está sentado, provavelmente algum dirigente da empresa onde o velho estivador trabalha. Em seguida, e aí estamos já na última cena, de volta ao porto, agentes da ordem estão prestes a executar uma prisão, de outro estivador, quando o velho intercede e assume a culpa do que, apesar de não termos visto nessa cópia, deve ter sido o assassinato do contramestre. O filme se encerra com os agentes levando o velho preso.

Imagens 9 e 10: *O ciclo da injustiça e miséria*



9. O velho estivador é levado preso por dois agentes da polícia, após ter assassinado seu contramestre em um ato de desespero diante da impossibilidade de trabalhar e da fome.



10. *Pour avoir volé un pain.* Georges Bradberry. *Les Temps Nouveaux*, 11/08/1906. H. 30 x L. 20.

Há nessa última cena uma interessante semelhança com um dos oito desenhos que Bradberry fez para o *Les Temps Nouveaux*. Publicado em agosto de 1906, *Pour avoir volé un pain* apresenta um velho que está sendo levado preso por dois policiais por ter roubado um pão, tendo ao fundo as indústrias e suas chaminés (imagem 9). A deformação das mãos presente no desenho de Bradberry, o que não tira o caráter naturalista do desenho, pode ter a intenção a que Bertrand Tillier se refere em seus estudos, de “*déformer pour dévoiler*”²⁶². Tanto aqui no desenho quanto no filme, a mensagem é inequívoca: a injustiça e a miséria é o que esperam o trabalhador ao final da sua vida. A polícia apenas cumpre o seu papel nesse representação sem fim da contradição, e resta aos trabalhadores se unirem para quebrar esse ciclo.

²⁶² TILLIER, Bertrand. *La RépubliCature: la caricature politique en France (1870-1914)*. Paris, CNRS Éditions, 1997.

A figura do contramestre como agente da injustiça e da exploração identifica, então, os dois filmes analisados até aqui. O tema “trabalho” para o Cinema do Povo tem como ponto de convergência a representação desse agente social, perpetuador das coisas ruins que podem acontecer na vida do trabalhador do começo do século XX.

4. A Comuna, de Armand Guerra²⁶³

Em 1935, às vésperas da Revolução espanhola, Armand Guerra que continuava a trabalhar com cinema e se encontrava em Valencia, cidade onde havia nascido em 1886, escreveu ao jornal de cinema *Popular Film* (Barcelona 1926-1937) o que deveria ser uma de suas raras lembranças da experiência com o Cinema do Povo:

La fundación de mi cooperativa en París, a que alude el colega, y que se titulaba Le Cinéma du Peuple, no fue ni mucho menos obra de titanes. Todo consistió en que, debido a los caprichos geográficos, París no forma parte del territorio español y, por consiguiente, los españoles no pueden meter baza. Lo que no deja de ser una suerte para el desarrollo de las iniciativas.²⁶⁴

Os trabalhadores de cinema na Espanha vinham praticando a organização de cooperativas cinematográficas há alguns anos antes da revolução, e Armand Guerra também fazia parte de uma, a cooperativa cinematográfica ACE, que integrava a *Union de Cooperativas Cinematograficas Españolas* (UCCE). O cinema espanhol viria a desempenhar papel fundamental na história da revolução, já que foram responsáveis pelos registros e representações sobre esse que foi um dos movimentos libertários mais significativos do século XX.

Guerra continua o seu artigo memorial, retomando sua experiência com o Cinema do Povo com uma curiosa informação sobre uma suposta abordagem de Bidamant:

A raíz de un éxito que había conseguido yo – ¡permitidme hacer trizas la modestia! –, único actor, director y argumentista español que actuaba en 1913 en París, con mi película *Un grito en la selva*, argumentada, dirigida y protagonizada por mí, vino a felicitar me Bidamant, entonces secretario de la Unión de Sindicatos de Francia, y me habló de la conveniencia de rodar películas de interés social, para contrarrestar las estupideces burguesas que los editores

²⁶³ Embora houvesse nascido José Estivalis Calvo, Armand Guerra foi o nome que ele mesmo adotou logo jovem.

²⁶⁴ GUERRA, Armand. *Algo sobre la cooperativa UCCE*. *Popular Film*, 28/03/1935. Disponível no site da CNT: http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm . S/p.

todos servían al público. Viendo yo en esto una posibilidad de renovación del cine – ¡entonces ya! – le propuse fundar una Cooperativa entre la clase obrera, por medio de una emisión de acciones de a 25 francos cada una.²⁶⁵

A disputa pelo primeiro lugar da criação de uma ideia ou projetos no mundo libertário não é rara. Entretanto, aqui nos surpreende, pois, em nenhum documento ou referência relacionada ao Cinema do Povo encontramos qualquer menção a Guerra antes de *Les Misères* em 1914, como propositor da fundação da cooperativa. Polêmica menor, o interessante é o relato do cineasta sobre sua obra vinte anos depois, sem nunca mais ter visto os filmes, que julgava terem sido queimados pelos nacionalistas: “*Parece ser que las hordas nacionalistas quemaron los negativos de nuestras producciones*”. Sobre os filmes e sobre a Comuna, disse:

Nuestra primera película – en la que tuve el honor de lanzar a la Musidora como protagonista – se titulaba *Les misères de l’aiguille*. Siguió a esta *Le vieux docker*, y luego la primera parte de *La Commune*, en la que hice evolucionar a un millón de comparsas en el Pré de Saint-Gervais, lo que constituyó en aquella época la primera película con grandes masas. Como asesor histórico literario tuve al antiguo *communard* auténtico y gran literato francés Lucien Descaves.²⁶⁶

Exageros deixados de lado, Guerra devia cultivar em sua memória a imagem dos planos gerais que dominaram o filme. O auxílio da Maison Nathan, com aparelhagem e cinegrafista, provavelmente lhe renderam maior liberdade para dirigir o grande grupo (mas não “grandes massas”) de figurantes nas várias cenas externas durante o filme, além de garantir uma acuidade técnica que não estava presente nos filmes anteriores. As filmagens foram feitas durante o mês de março de 1914, em Pré St.-Gervais, o que possivelmente limitou as repetições das tomadas.²⁶⁷ As tomadas internas se passam no escritório de Thiers e nas casas onde os soldados da guarda nacional permanecem. O resultado agradou o Conselho Administrativo da cooperativa:

Les premiers films, édités par le Cinéma du Peuple, étaient de bons débuts et nous donnaient les meilleures espérances. Samedi, nous n’avons point été déçus, au contraire. Les deux nouveaux films du Cinéma du Peuple : *Le vieux docker* et la *Commune* sont vraiment remarquables à tous les points de vue. Les idées sont excellentes, la reproduction de premier ordre.²⁶⁸

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ « *Aujourd’hui, le Cinéma du Peuple continuera les opérations commencées dimanche dernier au Pré Saint-Gervais. Les camarades qui ont bien voulu nous prêter leur concours sont priés de se trouver ce matin à huit heures et demie, au Théâtre Lux, boulevard Jourdan, 94, Paris (tout près du métro Porte d’Orléans). – Si possible, amener quelques copains pour la figuration.* » *Le Cinéma du Peuple*. La Bataille Syndicaliste, 08/03/1914.

²⁶⁸ La propagande par l’écran. La bataille 31/03/1914.

A cópia disponível nos dias atuais, restaurada pela Cinemateca Francesa em 1995, tem vinte minutos, e as cartelas e intertítulos foram redigidos e inseridos na restauração “respeitando as opções deliberadas dos produtores e do diretor” do filme. Esse aspecto da cópia é curioso, pois ficamos sem saber como teria se dado esse critério da redação dos intertítulos. Porém, conforme vamos assistindo o filme, percebemos que esses intertítulos talvez tenham sido colocados em excesso, podendo prejudicar a cadência do próprio filme, tornando a explicação histórica redundante em certos pontos, e deslocada do tempo e lugar em que o filme foi feito, nos deixando a dúvida sobre como teriam sido os intertítulos originais.

A cena inicial se passa no dia 18 de março de 1870 e tem Thiers, interpretado por Guerra, em seu gabinete de chefe do executivo em Orsay, redigindo suas ordens enquanto um soldado entra e recebe a ordem de convocar o General Lecomte. Nesse momento, já sabemos como toda a cena se desenvolverá, pois, o intertítulo já havia descrito. Ainda que a história seja “uma só” do ponto de vista factual dos acontecimentos da Comuna, temos a sensação de estarmos assistindo a uma mera ilustração dos intertítulos, e não a um filme. Lecomte entra, tem uma breve discussão com Thiers e acata a sua ordem de retirar os canhões que estavam sob os cuidados da Guarda Nacional. Há um corte para uma cena externa, com uma pequena tropa da Guarda Nacional em movimento, provavelmente a tropa que segue Lecomte para o cumprimento da ordem.

Sequência 6: *O uso do raccord em La Commune*²⁶⁹



1. O soldado avista Lecomte...



2. ...e corre para contar aos colegas...

²⁶⁹ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yCZTZA4qgcs> .



3. ...que estão distraídos jogando cartas.



4. Os soldados saem à caça de Lecomte, não sem antes perfilarem.



5. A tropa e populares descem a rua. Alternância entre planos médios e gerais marca a sequência.



6. Último plano da sequência, em *plongée*. Lecomte é levado preso.

Em seguida temos uma grande sequência que narra a captura do General Clément Thomas, na *Rue de Martyrs*. A sequência possui cenas externas e internas, intercala planos gerais e médios, explora a profundidade de campo e, pela primeira vez, apresenta pequenos movimentos da câmera, o que não significa que o formato de cena *tableau* tenha dado lugar a outro, pois são movimentos horizontais de ajustes do quadro (*pan*), e não de criação de uma perspectiva diferenciada na narração. O grande diferencial em relação aos demais filmes é o domínio do uso do *raccord*, técnica de montagem de vários planos e cenas que possibilita ao espectador acompanhar uma sequência sem se perder na narrativa. Guerra atingia, assim, a narrativa linear. A técnica, com o auxílio do cinegrafista profissional, certamente era a melhor opção diante da grande quantidade de cenas que deveriam representar o vaivém dos soldados, em diferentes direções e locais. Veremos essa solução ser usada ao longo de quase todo o filme.

Na cena seguinte, vemos a representação do decisivo encontro em Pigalle do exército sob as ordens de Lecomte, com a tropa da Guarda Nacional em direção a Montmartre com Thomas preso. Lecomte ordena que seus soldados atirem sobre o povo. O suboficial Verdaguerre ordena que eles levantem as empunhaduras das armas ao céu, e se juntam aos revoltosos da Guarda Nacional, tomando Lecomte preso junto a Thomas. A cena havia sido representada por Maximilien Luce para o *Les Temps Nouveaux*, desenho publicado no dia 17 de março de 1906, em comemoração aos 35 anos daquele fato (imagem 11).

Levados presos ao comissariado da Rua de Rosiers em Montmartre, destacam-se a maquiagem carregada para destacar as expressões, além da sobreatuação teatral de todos em cena, algo que causa estranhamento pelo contraste com não apenas com as cenas externas, mais naturalistas, quanto pelos filmes anteriores, onde tais recursos teatrais não foram usados com esse mesmo destaque. Em seguida, o comitê da Guarda Nacional, à frente da insurreição, é advertido da execução iminente, numa cena interna com as mesmas características das anteriores. Como sabemos, eles tentarão enviar um mensageiro a cavalo, mas não a tempo da execução ocorrer.

Nesse meio tempo, a fuga de Thiers para Versalhes, numa sequência que confirma o domínio da montagem alternada para as cenas externas. A mesma técnica é utilizada na representação da execução, que se alterna com a corrida do mensageiro a cavalo. Há um destaque para o cenário do cortejo da execução, captado pela câmera posicionada ao alto, num plano geral que mostra os escombros das antigas fortificações de Paris. Na cena do fuzilamento, por sua vez, sobressaem as atuações teatrais dos personagens de Lecomte e Thomas.

Imagens 11 e 12: *Soldados levantam a empunhadura de suas armas diante da ordem de Lecomte*



11. *Le 18 mars, place Pigalle*. Maximilien Luce, H: 29,5 x L: 22. Les Temps Nouveaux, 17/03/1906



12. Cena de *La Commune*, de Armand Guerra.

Com as eleições municipais, a comuna é proclamada. Após esta cena, a narração da primeira parte da história está finalizada, e o filme é encerrado com uma emblemática cena com a reunião dos veteranos da Associação Fraternal dos Antigos Combatentes da Comuna, enfileirados diante do Museu do Louvre. Na cena são destacados Zéphryin Camelinat, responsável pela “casa da moeda” da Comuna e que, junto com Lucien Descaves, foi consultor histórico do filme; Jean Allemane e Nathalie Lemel. A cena tem grande carga emotiva. O objetivo ficava claro: transmitir aos militantes contemporâneos a

força da revolta e da mobilização coletiva, encarnados no semblante dos sobreviventes da Comuna, a quem o filme homenageia com essa cena final. Além do Conselho Administrativo à época, Armand Guerra em 1935 reafirma que o objetivo havia sido atingido: *Todas las películas de la entidad, en particular La Commune, fueron calurosamente acogidas por todos los públicos, sin distinción de ideales ni de posición, lo que constituyó un doble éxito: artístico y comercial.*²⁷⁰

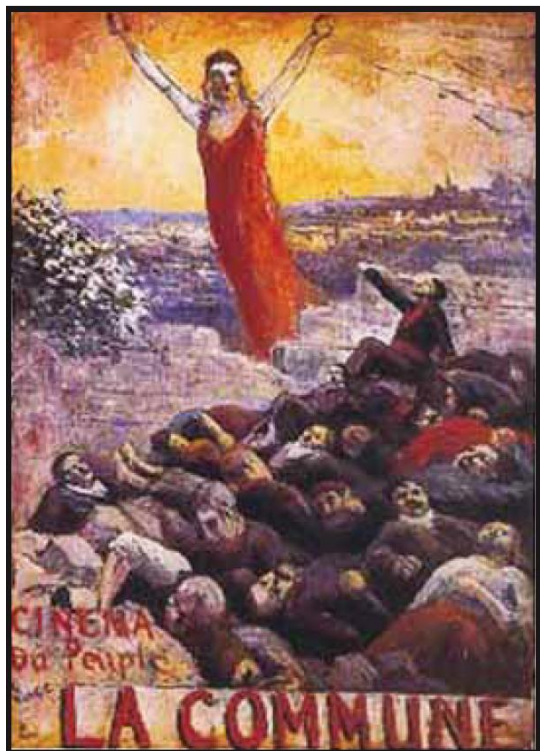
O filme era esperado com grande expectativa no meio militante, e havia mobilizado o apoio de várias pessoas, o que é perceptível pela quantidade de figurantes e pela melhora nos aspectos técnicos das filmagens. Contou, também, com o apoio de Maximilien Luce, que elaborou o cartaz de divulgação, desenho que se destaca de todas as outras representações que havíamos nos acostumado a acompanhar na comparação com os filmes do Cinema do Povo.

O cartaz é uma alegoria. Em destaque está a figura de uma mulher com os braços abertos sobre o povo que, ao chão, está tombado pela repressão das forças da ordem. É um desenho colorido, e as cores que se destacam são o vermelho, que é a cor do vestido da mulher, o azul e o ocre ao fundo. Luce retoma, então, a representação simbólica da mulher como objeto representativo do povo. A *Marianne* reaparece, sem o seu barrete frígio, vestida de vermelho e de braços abertos apontando para o exemplo da “Comuna”. Apesar da repressão e do sofrimento da população, a revolta popular deve reerguer a pátria.²⁷¹

²⁷⁰ GUERRA, Armand. *Algo sobre la cooperativa UCCE*. Popular Film, 28/03/1935. Disponível no site da CNT: http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm . S/p.

²⁷¹ O posicionamento patriótico de Luce se confirmou com a eclosão da Grande Guerra, quando se negou a assinar o *Manifeste des seize*, acompanhando Jean Grave e outros pela *Union Sacrée*: “*Toute nation en guerre est évidemment ramenée à l'état de sauvagerie, mais chez eux, cela est méthodique et réglé d'avance [...]*”. Notice LUCE Maximilien. *Le Maitron*. Version mise en ligne le 11 février 2009, dernière modification le 14 février 2009. Disponível em: <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/janus.biu.sorbonne.fr/spip.php?article24489> .

Imagens 13 e 14: Cartaz de Maximilien Luce para divulgação do filme *A Comuna*



13. Esboço colorido do cartaz.



14. Versão final, consultada apenas em preto e branco.²⁷²

Segundo a Aline Dardel, as referências ao passado entre os desenhistas militantes, especialmente os que contribuía com o *Les Temps Nouveaux*, não foram muito numerosas, e se concentravam sobre a Comuna, considerada a “primeira revolução social”. A Comuna deixou lembranças vivas no movimento operário da geração seguinte, um “*souvenir amer de la répression mais aussi souvenir d’une tentative de gouvernement ouvrier, souvenir qu’une révolution sociale est possible*”.²⁷³ A comemoração da Comuna deixou as revoluções precedentes e menos populares na sombra por um tempo. Nos anos 1880-1905, depois da anistia dos *communards*, foram escritos vários romances, peças de teatro e canções revolucionárias, todos celebrando os momentos mais importantes da Comuna. Regularmente em março e maio, os jornais de esquerda comemoram o

²⁷² Dados da pintura do cartaz: *La Commune*. Maximilien Luce. s. d., huile sur toile, 124 x 87 cm.

²⁷³ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l’Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 138.

aniversário do *18 de março* ou da semana sangrenta, e são nessas datas que apareciam os desenhos no *Les Temps Nouveaux*.²⁷⁴ Da mesma forma, o Cinema do Povo fez a festa de lançamento do filme também no mês de março.

As ilustrações do *Les Temps Nouveaux*, assim como os filmes do Cinema do Povo, se inspiraram em situações reais e concretas, para finalmente denunciar uma ideia de verdade socioeconômica com pretensão universal. A tomar por base a reflexão que os militantes vinham fazendo sobre o cinema desde o início de 1913, como tratamos no capítulo anterior, essa verdade vinha sendo escondida pelo discurso cinematográfico vigente, a serviço dos capitalistas, políticos e religiosos. Da mesma forma que os desenhos, o objetivo dos filmes deve ser sempre o de demonstrar que a luta de classes é incontornável, que a luta organizada e solidária é a única solução diante do avanço desumano do capital.

Após o relativo sucesso de *La Commune* do Cinema do Povo, como sabemos, a cooperativa não tardou em encerrar as suas atividades, sem nunca ter apresentado a segunda parte do filme. Armand Guerra, ainda no artigo para a *Popular Film*, nos ofereceu o que veio a ser a única menção de um membro à cooperativa após a sua dissolução:

Ya estaba terminado el guión de la segunda parte de La Commune cuando estalló la guerra europea y sobrevino la catástrofe para la entidad. (...) Y, al principio de la guerra, fue el fin de la Cooperativa productora de Le Cinéma du Peuple, que parecía destinada a cambiar el rumbo de los métodos de la producción francesa. A partir de aquella época – yo era muy joven y gran entusiasta de mi profesión – he recorrido casi toda Europa, parte del Asia Menor y del África, y he trabajado en muchos países. Pero nunca he vuelto a encontrar la ocasión de organizar una cooperativa semejante a la parisina.²⁷⁵

Ao final da análise dos três filmes existentes, Armand Guerra parece ter razão em sua lembrança. Os filmes do Cinema do Povo certamente não representaram o pioneirismo na vanguarda cinematográfica. São filmes que foram produzidos tendo como espelho formal a tradição já existente da narrativa dos filmes comerciais, que se encontrava em vias de dramatização do discurso. Os militantes buscaram realizar seus filmes tendo como base a narrativa do cinema anterior à montagem analítica clássica²⁷⁶, tal como a percebiam nos filmes da Gaumont e Pathé, porém, puderam construir pela experiência seus próprios

²⁷⁴ DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux » 1895-1914*. Thèse de Doctorat de troisième cycle en histoire de l'Art. Université de Paris IV. Directeur de thèse : Bernard DORIVAL. 1980. p. 138.

²⁷⁵ GUERRA, Armand. *Algo sobre la cooperativa UCCE*. Popular Film, 28/03/1935. Disponível no site da CNT: http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm . S/p.

²⁷⁶ Por montagem analítica entende-se aquela que pressupõe causa e consequência naturalizadas, utilizando-se da continuidade espacial e temporal através do corte, da conceituação dos planos (plano geral e a identificação do local de ação; plano de detalhe e a psicologia dos personagens, etc) e do encadeamento da velocidade das cenas.

repertórios de representações e soluções para o discurso fílmico. Essas soluções se assemelhavam às técnicas que aos poucos iam sendo reunidas como linguagem no cinema comercial, tal como a montagem alternada, o uso dos diversos planos na profundidade de um campo, e o *raccord*. Ao centrarem a narrativa na mensagem do conteúdo, os realizadores do Cinema do Povo buscavam soluções cinematográficas que apontavam para possíveis formas de estabelecer a montagem e a encenação próprias, ou seja, poderiam ter criado de fato um novo estilo, mudando “o rumo e os métodos da produção francesa”, como diz Guerra.

Nesse sentido, o público em sua forma organizada, que teve no Cinema do Povo sua primeira ocorrência substancial, se destaca nessa experiência. Em termos processuais, este pode ser considerado um pressuposto às vanguardas da década de 1920, que às suas maneiras precisaram contar com algum grau de autonomia para se insurgirem em meio à narrativa clássica.