

Le montage cinématographique au service de la propagande Ou l'usage du cinéma pour l'endoctrinement des peuples en temps de crises

Cinematographic editing in the service of propaganda Or the use of cinema for the indoctrination of peoples in times of crisis

Ilyes BENZIANE* إلياس بن زيان ilyes.benziane5@hotmail.com	Traduction	Université Oran1 Ahmed ben Bella - Algérie
Belkacemi Hafida بلقاسمي حفيدة belkacemi.hafida@univ-oran1.dz	Traduction	Université Oran1 Ahmed ben Bella - Algérie

Réception: 20/01/2022

Acceptation: 05/04/2022

Publication : 05/05/2022

Résumé: Il s'agit dans cet article de proposer quelques pistes recherche. Il est le résultat d'un travail d'exploration, mené dans le cadre du montage d'un projet de recherche portant sur la perception sociale des barrages routiers. Le texte se veut avant tout la construction d'un objet d'étude, la défense d'une assertion stipulant qu'un détail aussi banale qui se trouve coincé entre deux moments la vie quotidienne, qu'est le passage par un point de contrôle routier, pourrait s'avérer une sonde efficace qui permet d'apprécier le changement qui se produit dans une société.

Mots clés: Point de contrôle routier ; imaginaire ; fiction ; Algérie ; sociologie

Abstract: In this article we propose to suggest some avenues for research. It is the result of exploratory work, carried out as part of a research project on the social perception of checkpoints. The text is above all intended to be the construction of an object of study, the defense of an assertion stipulating that a detail as banal that the passage through a checkpoint road, could prove to be an effective probe which allows to appreciate the change which occurs in a society.

Keywords: Road checkpoint; imaginary; fiction; Algeria; sociology

* Auteur correspondant: ilyes.benziane5@hotmail.com

Dans la scène finale de son film *La Grève*¹, sorti en 1925, véritable ode au collectivisme en opposition à l'individualisme qui était considéré comme une convention ainsi qu'un standard du cinéma occidental, Serguei Eisenstein, cinéaste soviétique, utilise un procédé de montage atypique destiné à provoquer le maximum d'horreur sanglante: l'alternance associative de la fusillade avec les abattoirs. Des ouvriers en grève massacrés par l'armée tsariste à une vache égorgée dans un abattoir, la mise en parallèle de ces deux images hétérogènes fait surgir une idée.

Ainsi, un enchainement de plans qui, paraissant anodin à première vue, sert à signifier une continuité ainsi qu'une cohérence scénaristique. Dans ce cadre précis, prenons par exemple l'expérience de Koulechov. Ce dernier a démontré qu'un spectateur interprétait mieux les images dans leur succession qu'indépendamment les unes des autres. Son idée a donc été de filmer un plan d'un acteur totalement inexpressif et le tirer en trois exemplaires, pour l'entrecouper de plans d'une soupe, d'un cadavre et d'une femme.

Cette expérience a alors montré que les spectateurs, après visionnage, pensaient percevoir chez l'acteur un sentiment de faim, de tristesse et de désir selon chaque plan, renforçant davantage la place cruciale et prédominante du montage dans la conception même d'un film. La beauté de ce dernier c'est que nous puissions le voir comme l'une des trois écritures d'un film, les autres étant le scénario et le tournage.

Pour le cinéaste Eisenstein ainsi que toute la génération d'avant-garde cinématographique soviétique des années 20 dont il faisait partie, le montage constituait la technique fondamentale ainsi que la clé de voute de l'expression cinématographique. Cette dernière se devait de promouvoir les idéaux portés par la révolution russe de 1917. De ce fait, le cinéma peut-il être une arme redoutable et surtout efficace dans l'éducation des masses, spécialement en temps de crises ?

L'année 1917 se verra être une année cruciale et décisive, car cette dernière va voir le renversement du régime tsariste en février ainsi que la prise du pouvoir par les bolchéviques en octobre de la même année. En ce qui concerne l'industrie cinématographique, les changements vont s'opérer de manière plus progressive. En effet, jusqu'en 1918, les

¹ Serguei Eisenstein, *La Grève*, Goskino, Union Soviétique, 1925

compagnies de production privées poursuivirent leurs activités et les metteurs en scène de l'ère tsariste continuèrent de travailler.

Avec la guerre civile qui va voir opposer l'armée rouge aux armées blanches, le matériel destiné à la conception cinématographique vint à manquer. La production va donc se réduire au strict minimum en se limitant alors qu'aux actualités et aux films d'agitprop. Cependant, en 1919, le régime bolchévique nationalisa par décret l'industrie cinématographique, et c'est ainsi que certains réalisateurs comme Eisenstein purent perfectionner leurs approches très particulières du montage comme un vecteur de propos et un véritable langage cinématographique à part entière.

Sergei Eisenstein ainsi que le metteur en scène Sergei Tretyakov vont définir ainsi leur concept de montage d'attractions dans un manifeste qui stipule que: « L'attraction...est chaque moment agressif – c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique...ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre. »¹

De ce fait, un plan ne fonctionne pas de manière autonome, mais doit être mis en relation avec un autre dans le but de créer un effet. Ainsi, de deux plans surgit une nouvelle idée. Ingénieur de formation, Eisenstein privilégiait une approche plutôt scientifique de la cinématographie. L'objectif du montage d'attractions est donc de générer un choc qui va s'imposer au spectateur et outrepasser son consentement.

En éprouvant des sensations, le spectateur devra accéder à une vision du monde et ce choc est censé induire un message idéologique subliminal dans son esprit, et ce afin de l'amener à réfléchir sur sa propre condition. Eisenstein était donc dans la constante recherche de l'efficacité de son médium sur la perception et la réception de l'image, ainsi que l'impact de ces dernières sur l'imaginaire collectif, et ce par le biais de ses nombreux écrits théoriques sur le sujet.

La volonté d'avoir recours à ce médium pour éduquer les masses durant les périodes de crises d'un pays n'est en aucun cas un secret de nos jours. En effet, après la sortie de son film suivant *Le Cuirassé Potemkine*², sorti en 1925, Eisenstein va proposer un film beaucoup plus ambitieux et épique sur la révolution de 1905, proposant au passage des séquences

¹ Serguei Eisenstein, *Le Montage des attractions au cinéma*, 10/18, 1974

² Serguei Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, Goskino, Union Soviétique, 1925

dantesques reconnues encore aujourd'hui comme l'une des plus impressionnantes jamais filmées.

Cependant, le film subira rapidement les frais de la censure en dehors de la Russie, et ce par crainte que le film puisse provoquer un souffle insurrectionnel chez le spectateur. En 1933, Joseph Goebbels, Ministre de la propagande du troisième Reich, impressionné par cette œuvre, appela les cinéastes allemands de l'époque à faire un *Cuirassé Potemkine* national socialiste.

Avec cette nouvelle approche cinématographique, le cinéma devint pour le pouvoir soviétique une arme de propagande — et accessoirement un outil d'éducation et d'endoctrinement de la population. Dans le cadre du *Cuirassé Potemkine*, cette conclusion soulève la question de la réception: Dans quelles conditions le spectateur va-t-il apprécier, comprendre ou adhérer au film ? Ici, l'appartenance politique semblait déterminante dans la réception de l'œuvre pour le public de l'époque.

Portée par un élan insufflé par la révolution de 1917, cette génération de metteurs en scène avant-gardistes a cherché à révolutionner les arts. Sergei Eisenstein en était l'une des multiples figures avec ses nombreuses théories cinématographiques, dont celle du montage d'attractions demeure l'un des exemples les plus fameux. S'ouvre alors un débat à la fois esthétique, politique et commercial sur l'étendue des potentialités de cet art qui semble servir les intérêts du pouvoir et rassembler ainsi que sensibiliser les masses et les détourner des véritables problèmes d'un pays.

Un autre pays ayant tout de suite décelé le pouvoir indéniable de la politisation du cinéma reste bien évidemment la Corée du Nord. En effet, après la seconde guerre mondiale, Kim Il-sung, Leader suprême de la Corée du Nord à ce moment là, décida de rejoindre l'élan cinématographique soviétique, et ce dans l'esprit de faire coexister l'expression de la haine/paix, la nouvelle politique économique ainsi que la rigidité du cinéma stalinien.

Ainsi, la Korean Film Studio est fondé en 1947 afin de quadriller toutes formes de productions audiovisuelles, que cela soit dans le domaine du film documentaire, du film d'animation, du film institutionnel et surtout du film de guerre de propagande. De ce fait, Kim Il-sung imposa la doctrine idéologique suivante: Les films doivent éduquer le peuple selon les règles gouvernementales, à savoir un sens prononcé du patriotisme, grandeur du

peuple, grandeur de la nation, grandeur de ses dirigeants, une forte propagande anti-américaine ainsi que l'apologie du communisme.

La particularité nord-coréenne réside dans la question du martyr, car le peuple a été colonisé par le Japon, et les Etats-Unis ont essayé de « coloniser » le territoire pendant la guerre de Corée. Cependant, la Corée du Nord a tenu bon, ce qui a amené à l'adoption d'une doctrine propre au gouvernement nord-coréen à savoir: Ils essaient de nous soumettre, ils veulent la terre de nos ancêtres, ils nous font souffrir, mais à la fin, l'unité et la cohésion du peuple, réunies autour de notre Leader, finira par renverser l'avantage.

Jusqu'à la fin des années 1950, le cinéma nord-coréen peine à démarrer, et ce pour la simple raison que la plupart des infrastructures étaient détruites, mais aussi parce que l'expérience technique requise pour la manipulation du matériel cinématographique venait à manquer. C'est dans ce contexte précis que le futur Leader suprême du pays Kim Jong-il, jouera un rôle déterminant dans l'établissement des bases ainsi que les fondements du cinéma nord-coréen.

Après divers films réalisés durant les années 1960, Kim Jong-il va imposer l'idéologie du « Juche » au sein même de l'art cinématographique national. Le principe du Juche se base sur le concept d'un triangle dans lequel l'autonomie militaire se situe au sommet, l'autonomie politique à droite, l'autonomie économique à gauche ainsi que le Juche en plein milieu, Juche signifiant autonomie ou indépendance selon les traductions.

Cette doctrine initiée au départ par Kim Il-sung sur la base communiste, vaguement inspirée par le stalinisme, mais surtout dans la réfutation absolue du marxisme/léninisme, va connaître son apogée avec Kim Jong-il, qui va œuvrer à diffuser cette doctrine auprès du peuple par les moyens qui étaient à la disposition du pays à cette époque, à savoir la propagande mais surtout la propagande audiovisuelle par le biais du cinéma.

C'est ainsi que Kim Jong-il va écrire l'ouvrage *De l'art cinématographique*¹, sorti en 1973, ouvrage qui va poser les jalons et fondements de l'art cinématographique selon la doctrine du Juche. Si nous comprenons la perspective idéologique recherchée à travers cet écrit pour l'art cinématographique nord-coréen, nous comprenons comment tout ce qui arrive derrière jusqu'à nos jours, s'inscrivant en phase ou en réfutation, fonctionne au regard du langage.

¹ Kim Jong-il, *De l'art cinématographique*, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang, 1973

Dans son étude, Kim Jong-il va développer l'idée du réalisme Juche comme en superposition sur le réalisme socialiste en littérature, admettant que le héros de fiction transfigure son statut fictionnel par une évolution transcendante, traversant l'écran pour finalement devenir le modèle réaliste de l'homme socialiste à travers chaque spectateur.

Ainsi, deux théories fondamentales vont ressortir: Inganhak (humanisme) et Chongjaron (théorie des graines). La première théorie repose sur le digne équilibre de l'homme. Ici, il est traversé par l'esprit indépendant qui mène à la lutte contre les oppressions. Il devient alors humaniste tout en étant porté par l'esprit indépendant. Le problème réside dans le fait que si le héros est porté par l'esprit indépendant, dans quel cadre cela peut-il rentrer si nous admettons le fait que le Juche répond à une philosophie déterministe ?

À cela, Kim Jong-il précisera que le Juche n'est que la prolongation au niveau sociétal du libre arbitre originellement incarné par l'esprit indépendant. L'état contrôle donc la création certes, mais celle-ci repose sur l'indépendance de ses modèles, qu'ils soient réels ou fictionnels.

La deuxième théorie repose quant à elle sur le principe qu'une œuvre de cinéma est un organisme physique dont le cœur demeure l'idée, une idée qui va être dictée et le film qui se créera autour de cette idée est le corps qui enveloppe la conscience, qui elle, repose sur la créativité. De facto, du réalisateur aux acteurs, tous n'ont que fonctions que de permettre à l'idée d'être une incarnation matérielle.

L'idée se matérialise alors en un parfait mélange entre le sujet et sa fonction, donc entre ce que le film raconte et le message que ce dernier va délivrer. Le livre de Kim Jong-il est donc un outil exceptionnel pour comprendre comment fonctionne mécaniquement et philosophiquement le cinéma nord-coréen. Cependant, deux points essentiels restent à souligner au sujet du texte.

Premièrement, l'œuvre en elle-même ne marque aucunement de transition effective sur le plan esthétique ou thématique entre l'avant et l'après. Ainsi, ce qu'il est susceptible de décrire après 1973, dans les faits, le cinéma nord-coréen le pratiquait déjà bien avant, sauf qu'à cette époque, cela ne répondait à aucune théorie philosophique préétablie par une vision aussi définie. En gros, le cinéma nord-coréen d'avant 1973 se construit à partir de la doctrine de Kim Il-sung en réponse à des directives autocratiques formelles. De là, le livre de Kim Jong-il va démocratiser ces directives en tant qu'identité visuelle et surtout culturelle et non pas relevant uniquement de l'autocratie.

C'est donc une philosophie beaucoup plus profonde et générale qui va se voir amplifier pour toucher diverses autres formes artistiques dans ce pays, comme l'opéra par exemple, ou encore la musique, la danse et les arts acrobatiques pour ne citer que ceux-là. La démarche est donc plus de capter l'art pour le réinterpréter sous l'angle du Juche, que de permettre à divers langages de s'enrichir par l'adoption d'une philosophie inédite et novatrice par cette doctrine.

À l'instar du cinéma soviétique des années 1920 ou encore le cinéma nazi des années 1930 qui ont véritablement révolutionné la question du langage cinématographique en leur temps, Kim Jong-il, de son côté, effectue une interprétation théorique de quelque chose de connu, et espère à la manière de Karl Marx que cela serve d'un ouvrage de référence à répandre dans le monde communiste. Cependant, le cinéma nord-coréen est et reste encore enclavé jusqu'à aujourd'hui, à l'inverse du cinéma sud-coréen, qui lui, prospère et jouit d'une reconnaissance à l'échelle internationale.

Ces films, montés d'une manière bien particulière, font ressortir de nombreux éléments associés à l'idéologie communiste au service d'un idéal, idéal que l'on peut questionner de la même manière que l'on peut questionner l'idéal que nous présentent les Etats-Unis à travers l'industrie hollywoodienne. Cependant, malgré l'endoctrinement apparent dans la surface, la dimension lyrique et sincère de ces œuvres, fait en sorte que l'objet devient conforme à l'utopie convoitée, ce qui donne à la fois un discours pur et beau, mais qui pour nous, endoctrinés par l'idéal démocratique, nous semblera très vain.

Mais n'ayant pas su mondialiser au moins dans le monde communiste le cinéma nord-coréen, Kim Jong-il comprendra tardivement que le facteur de diffusion d'une œuvre reste son pouvoir industriel et surtout commercial. Cependant, manquant cruellement d'expérience dans l'approche commerciale du cinéma, il organisa le fameux kidnapping du réalisateur sud-coréen en vogue de l'époque Shin Sang-ok et de son épouse la fameuse actrice Choi Eun-hee, et les obligeant à faire des films pour la Corée du Nord sans restrictions de moyens, à condition que les œuvres en question respectent les directives du Juche. Ces derniers feront alors six films entre 1978 et 1985, avant de s'évader pour les Etats-Unis lors d'un voyage de travail à Vienne.

Enfin, tout comme le langage verbal, outil essentiel dans la communication quotidienne pour s'exprimer et véhiculer ses idées, le domaine de l'audiovisuel possède aussi son langage bien à lui. Par conséquent, le montage devient parmi les éléments cinématographiques les

plus influents et importants, car cet outil narratif dynamise ce que l'on voit et va donner également du sens aux images.

À une étape où une histoire a déjà été écrite et tournée, cette dernière peut de nouveau se réécrire lors du processus de montage. Toute la subtilité du monteur réside dans le fait que ce dernier demeure maître de ces images, et le résultat final d'un film varie selon chaque monteur, son appréhension du rythme, ainsi que sa propre lecture des images et bien évidemment son style visuel voire même esthétique.

Très vite, on a remarqué que le montage devenait un outil de plus en plus important voire même dérangeant dans certains cas, notamment dans son traitement de tout ce qui relève de la « dystopie ». Cette dernière est généralement définie comme un type de récits de science-fiction qui se déroulent dans un futur qui aurait mal tourné, à l'inverse de ce que l'on appelle l'utopie.

Des exemples de dystopies sont nombreux dans l'histoire de la fiction, et nous pouvons facilement citer en guise d'exemple *Le Meilleur des mondes*¹ d'Aldous Huxley sorti en 1932, *1984*² de George Orwell sorti en 1949 et *Fahrenheit 451*³ de Ray Bradbury sorti en 1953, trois chef d'œuvres littéraires emblématiques du genre, mais encore *Blade Runner*⁴ de Ridley Scott, sorti en 1982, véritable œuvre maîtresse de la science-fiction au cinéma et très représentative de ce qu'est la dystopie.

Il est clair que la dystopie a été abordée sous diverses formes aujourd'hui, que cela soit dans les domaines du cinéma, de la littérature, des séries télévisées, des bandes dessinées ou encore des albums musicaux, ce qui fait d'elle un concept surreprésenté dans la fiction, et ce simplement parce que ce procédé permet de souligner les dysfonctionnements et crises qui traversent nos sociétés, en poussant à l'extrême leurs idéologies.

Une citation assez pertinente et évocatrice de Jacques Chambon dans la préface de *Fahrenheit 451* cité plus haut, décrit assez bien ce qu'est la dystopie : « Elle projette dans le futur, en la radicalisant, en la grossissant de façon à lui donner valeur de cri d'alarme, une situation contemporaine particulièrement...brûlante. » Pour ce faire, il devint évident pour

¹ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Plon, Paris, 1932

² George Orwell, *1984*, Gallimard, 1950

³ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Denoël, Paris, 1955

⁴ Ridley Scott, *Blade Runner*, Warner Bros, Etats-Unis/Hong Kong, 1982

tout réalisateur à travers les âges que le montage restait l'arme ultime pour véhiculer et concrétiser cette vision.

Dans le livre *La Valeur d'un film: Philosophie du beau au cinéma*¹ d'Eric Dufour, sorti en 2015, ce dernier conclut que tous les films figuratifs sont politiques à deux niveaux différents. En premier lieu, parce que ces derniers mettent en scène des individus et par conséquent des rapports sociaux entre eux, ce qui va forcément décrire un système politique, économique et social, mais aussi parce que la manière dont les films sont découpés et montés reste politique.

Les années 1920 ont justement vu s'opposer diverses manières de percevoir le montage. Dans le cinéma américain d'abord, D.W. Griffith avait déjà perfectionné une structure du récit qui est encore d'actualité aujourd'hui dans l'ensemble du cinéma hollywoodien, et qui consiste à utiliser le montage afin de rendre le film homogène et fluide. Cependant, cette homogénéité ne peut en aucun cas demeurer neutre comme nous pouvons l'imaginer si on connaît un tant soit peu le cinéma américain, mais est bien orientée politiquement et a même été considérée comme bourgeoise par nul autre que Sergei Eisenstein.

Ainsi, en opposition à la fluidité de la structure du récit américain, Eisenstein proposera ce qu'il appelle le montage dialectique. Dans le même livre d'Eric Dufour cité plus haut, ce dernier définit ce type de montage comme suit: « C'est la même technique que dans le cinéma américain, mais utilisée autrement, qui permet de faire advenir un montage organique qui transforme le contenu et fait même advenir un nouveau contenu (une vision marxiste de la société). Ce nouveau contenu advient...lorsque la série successive de gros plans permet de donner une image (un visage) aux opprimés qui, d'un seul coup, décident de lutter (la série intensive de gros plans, c'est la révolution qui naît). »

Références et sources:

- Livres:

- Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Plon, Paris, 1932
- Eric Dufour, *La valeur d'un film: Philosophie du beau au cinéma*, Armand Colin, 2015
- George Orwell, 1984, Gallimard, 1950
- Kim Jong-il, *De l'art cinématographique*, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang, 1973

¹ Eric Dufour, *La valeur d'un film: Philosophie du beau au cinéma*, Armand Colin, 2015

- Ray Bradbury, Fahrenheit 451, Denoël, Paris, 1955
- Serguei Eisenstein, Le Montage des attractions au cinéma, 10/18, 1974
- **Films :**
- Ridley Scott, Blade Runner, Warner Bros, Etats-Unis/Hong Kong, 1982
- Serguei Eisenstein, La Grève, Goskino, Union Soviétique, 1925
- Serguei Eisenstein, Le Cuirassé Potemkine, Goskino, Union Soviétique, 1925