



HAL
open science

Représenter la pauvreté en banlieue parisienne. Le film Aubervilliers, Éli Lotar et Jacques Prévert, 1945

Léa Sudron

► **To cite this version:**

Léa Sudron. Représenter la pauvreté en banlieue parisienne. Le film Aubervilliers, Éli Lotar et Jacques Prévert, 1945. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02498279

HAL Id: dumas-02498279

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02498279>

Submitted on 25 May 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



SUDRON Léa

Représenter la pauvreté en banlieue parisienne.
Le film *Aubervilliers*, Eli Lotar et Jacques Prévert, 1945.

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Lucie GOUJARD

Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain, Histoire de la photographie,
Université Grenoble Alpes.

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné(e) Léa Sudron déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publié sur toutes formes de supports, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit est de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 23/07/2019

Signature :

Remerciements

Je tiens à remercier dans un premier temps ma directrice de mémoire, Lucie Goujard, pour avoir su répondre à mes questions, me conseiller et avoir pris le temps d'échanger ensemble sur mon sujet lors de nos entretiens. Merci de m'avoir aidé à élaborer cette recherche et de m'avoir encouragé.

Je remercie également les bibliothèques municipales et universitaires de Grenoble qui m'ont permis d'accéder aux ouvrages dont j'avais besoin. Merci à la cinémathèque de Grenoble, pour son aide dans ma recherche et l'accès à son fonds d'archives qui contient certaines sources précieuses pour mon mémoire.

Enfin je souhaite remercier mes ami(e)s et ma famille, qui m'ont soutenu tout au long de cette première année de master et avec qui j'ai pu avoir des échanges enrichissants qui m'ont permis de progresser dans l'écriture de ce mémoire.

Sommaire

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat	3
Remerciements	4
Introduction	6
Partie I : La pratique cinématographique d'Eli Lotar	11
Chapitre 1 - Le prolongement de <i>Misère au Borinage</i> (1933)	12
Chapitre 2 - Directeur de la photographie et opérateur dans le cinéma engagé	16
Chapitre 3 - À la réalisation de son propre film : <i>Aubervilliers</i> , 1945	22
Partie II : La Zone du XX^e siècle	28
Chapitre 4 - Représentation de la Zone et des terrains vagues	29
Chapitre 5 - Détritus, délabrements, vétusté : portraits des habitants d' <i>Aubervilliers</i>	34
Chapitre 6 - Photographier la banlieue après 1945.....	39
Partie III : La poésie de l'image de l'enfance	44
Chapitre 7 - La reprise de l'iconographie pittoresque	45
Chapitre 8 - Un regard moderne : l'enfance et son avenir.....	49
Chapitre 9 - La « Poétique du regard ».....	53
Conclusion.....	57
Sources	58
Bibliographie.....	58
Filmographie	62
Résumé	63

Introduction

Eli Lotar (1905 - 1969) est un photographe reconnu dès les années 20 pour ses photographies modernes et avant-gardistes et ses séries de reportages photographiques publiées dans des revues célèbres comme *Vu*¹. Le film documentaire *Aubervilliers* d'Eli Lotar et Jacques Prévert (1900 - 1977), réalisé en 1945, est l'objet de cette étude. Unique film de l'artiste, cette œuvre singulière permet d'appréhender d'une nouvelle manière le monde visuel de Lotar. Le travail cinématographique du photographe est peu étudié et très souvent réduit au rang d'assistant-collaborateur. L'historiographie se souvient surtout du nom de Jacques Prévert², qui a écrit le texte du narrateur et les chansons, et tend à mettre de côté le travail visuel du photographe et cinéaste. Pourtant, Eli Lotar dévoile son talent de cinéaste dans la réalisation de ce documentaire. Le film, distribué par Ciné France³, a été réalisé dans le cadre d'une commande du maire communiste Charles Tillon (1897 - 1993) de la ville d'Aubervilliers, pour dénoncer les conditions de vie misérables des habitants de cette banlieue de Paris après la guerre. *Aubervilliers* est fortement influencé par le documentaire militant *Misère au Borinage* réalisé en 1933 par Henri Storck (1907 - 1999) et Joris Ivens⁴ (1898 - 1989). Commande du Parti communiste belge, ce film souhaite dénoncer la misère des mineurs, les conditions de vie des ouvriers de la houille et l'exploitation ouvrière au Borinage, en Belgique, connu pour son industrie minière. Les liens que Lotar entretient très tôt avec les réseaux communistes parisiens donnent un ton politique à son œuvre. Ivens et Lotar collaborent ensemble sur deux films documentaires en 1929 en Hollande. C'est sur ce tournage que Lotar fera sa première expérience en tant qu'opérateur cinématographique et réalisera des photographies en marge du tournage. Joris Ivens tient un rôle essentiel dans la carrière de Lotar, il aide et conseil « ceux qui désirent mettre leur talent au service du progrès social »⁵. Le film *Aubervilliers* s'inscrit dans une démarche nouvelle, celle d'entrer dans la

¹ La revue *Vu* est créée en 1928 par Lucien Vogel. À propos d'Eli Lotar et de la revue *Vu* voir FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017, p.25.

² À propos du cinéma de Jacques Prévert voir CHARDERE, Bernard, *Le cinéma de Jacques Prévert*, Le Castor astral, Bordeaux, 2001.

³ Ciné France est la société de production du Parti Communiste Français.

⁴ Joris Ivens est un réalisateur néerlandais. Il rencontre Lotar en 1927, ensemble ils construisent une forte amitié qui les mènera à travailler sur plusieurs projets cinématographiques. À propos du cinéma de Joris Ivens voir PASSEK Jean-Loup, *Joris Ivens, cinquante ans de cinéma*, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1979.

⁵ *Ibid.*, p.10.

banlieue pour représenter ce qu'on ne montre pas habituellement. Enregistrer les lieux qui s'opposent à la grande, belle et prospère ville de Paris. Eli Lotar choisit d'expliquer ses intentions, grâce au message suivant au début du film :

« Un film réalisé dans la banlieue parisienne au cours de l'été 1945 et dont le but est d'attirer l'attention sur les conditions d'existence des habitants des îlots insalubres des grandes villes. L'auteur de ce film n'a pas jugé utile de montrer les quartiers les plus modernes et les plus hospitaliers de la petite commune d'Aubervilliers. Ce n'était pas l'objet de ce documentaire. »⁶

À sa sortie en 1945, le film est projeté en première partie de *La Bataille du rail* de René Clément (1913 – 1996), un film sur la Résistance française dans les chemins de fer. En dépit de ses intentions idéologiques, *Aubervilliers* est interdit à la projection le week-end pour ne pas heurter les familles. Le film a longtemps souffert d'une critique négative, notamment envers les textes de Prévert⁷. La critique de la revue *Cinéma et réalité* dira en 1946 à propos de la « puissance d'expression du cinéma » dans le film *Aubervilliers* que « *des gens se sentent atteints dans leur confort et leur quiétude dès que l'écran les met en présence des plaies sociales qu'ils côtoient tous les jours, mais dont ils détournent instinctivement leurs regards.* »⁸. Son film s'adresse à ceux qui vivent proche de la misère mais qui ne portent aucunes attentions à ces graves conditions. Cette commande politique veut susciter le changement. La collaboration avec Jacques Prévert permet à Lotar d'assurer une certaine reconnaissance. Le discours du narrateur, écrit par Prévert et récité par Roger Pigaut (1919 - 1989), développe davantage le réalisme poétique⁹ dans lequel le film cherche à s'inscrire. Ce texte est rythmé par trois chansons elles aussi de Prévert: *la chanson de la Seine, la chanson de l'eau et la chanson des enfants*. Ces chansons structurent le film et renforcent les intentions essentielles : dépeindre la misère des « îlots insalubres ». Le film soulève un problème plus large qui ne se trouve pas uniquement dans la ville d'Aubervilliers. Au XX^e siècle, les mauvaises conditions de vie dans les banlieues des grandes villes deviennent un point préoccupant des politiques. La ville se transforme et la pauvreté est repoussée en dehors des villes. Ces lieux en marge, la « zone », est un sujet qui apparaît au XX^e siècle. À la fin du

⁶ Texte issu du carton de la première image du film *Aubervilliers*.

⁷ À propos de la réception négative d'Aubervilliers voir CADORET Erwan, « Un double regard sur la misère : Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert », in FIANI Anthony, HAMERY Roxane, *Le Court métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 261-270.

⁸ « Cinéma et réalité », in *L'Ecran Français*, 1946, n°40, p. 4, consulté à la cinémathèque de Grenoble.

⁹ À propos du réalisme poétique de Jacques Prévert dans le film *Aubervilliers* voir COLLAS Gerald, « D'Aubervilliers (1945) à La Courneuve (1967), correspondances » in Michel Melot, *Images Documentaires*, n°20, 1995, p.27-28.

XIX^e Eugène Atget (1857 - 1927) photographie les rues et les habitants de Paris, il s'intéresse particulièrement aux devantures des boutiques et aux petits métiers, aux chiffonniers et aux zones en marge de la ville. C'est un enjeu politique majeur abordé par Eli Lotar dans son documentaire qui témoigne de son engagement. Ce film est aussi un prolongement de ses nombreuses séries de reportages photographiques comme sa série *Les Abattoirs* en 1929¹⁰. Cette série marque son goût naissant pour le documentaire. La cruauté des images se retrouve dans certains plans du film *Aubervilliers*. Les documentaristes américains comme Jacob Riis¹¹ (1849 – 1914) et Lewis Hine¹² (1874 – 1940) sont des sources essentielles au travail de Lotar. L'iconographie de la pauvreté, l'histoire des quartiers pauvres de New York de Riis, ses photographies de roulottes ou les intérieurs encombrés d'Henri Storck se retrouvent dans l'imagerie de Lotar. La glorification des valeurs humaines, l'homme au travail comme image de la pauvreté et l'engouement pour une esthétique pittoresque sont caractéristiques en France et issus de la pratique documentaire du XX^e siècle¹³.

L'étude d'*Aubervilliers*, qui passe ici en très grande partie par l'analyse de ses photogrammes, permet de comprendre le film dans ses liens avec la pauvreté, comment Eli Lotar s'approprie la « zone » et les terrains vagues pour donner naissance à un documentaire poétique et engagé. Cette étude vise à inscrire le film *Aubervilliers* non pas uniquement comme « un film de photographe », mais aussi comme une œuvre née de la rencontre entre la photographie et le cinéma. Elle se consacre à la perspective d'un lien entre les arts dans l'œuvre et la pratique d'Eli Lotar, à savoir photographie et cinéma, à la suite des photographes, comme Henri Cartier Bresson (1908 - 2004), qui dès les années 30 s'intéressent au cinéma¹⁴.

La représentation de la pauvreté en banlieue parisienne, par la photographie et le film, permet à Lotar d'élaborer son interprétation de la réalité. Les photogrammes issus du film *Aubervilliers* seront l'axe principal du corpus étudié et permettront de comprendre l'élaboration de l'image de la pauvreté et de l'enfance dans le court-métrage. Le second axe

¹⁰ La série *Les Abattoirs* est publiée dans la revue *Documents* de Georges Bataille en 1929. En 1931 la série de photographies illustrent un reportage de Carlo Rim dans la revue d'actualités *Vu*.

¹¹ Jacob Riis s'installe à New York en 1870 et photographie la pauvreté des taudis dans son ouvrage *How the Other Half Lives* qui entraîna des changements politiques importants.

¹² Lewis Hine a réalisé des photographies pour le National Child Labor Committee de 1908 à 1918 en vue de dénoncer le travail des enfants.

¹³ GOUJARD, Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », in *Apparence(s)* n° 3, 2009.

¹⁴ Henri Cartier-Bresson réalise un documentaire sur la guerre civile en Espagne et sur l'après-guerre en 1938 intitulé *L'Espagne vivra*.

du corpus comprend des photographies réalisées avant ou après le tournage du film, en ce qu'elles apportent une vision déterminante dans les choix de conception du film.

Nous reviendrons dans une première partie sur le rapport qu'entretient très tôt Eli Lotar avec le cinéma. Très connu pour ses photographies, Lotar possède aussi un goût prononcé pour le cinéma engagé autour de la question sociale des années 1930. Il est présent en tant qu'opérateur ou directeur de la photographie auprès de réalisateurs reconnus comme Joris Ivens en 1930, Yves Allégret en 1931, Luis Buñuel en 1933, et Henri Storck en 1937, dans une période qui marque l'émergence du cinéma documentaire de l'entre-deux-guerres. Cette étude permettra de comprendre l'impact de ses premières expériences sur la réalisation d'*Aubervilliers*, après la guerre, et d'aborder la préparation de l'œuvre cinématographique par la photographie lorsqu'il se rend dans la commune accompagné de Jacques Bestok (1926 - 1999) pour faire des repérages. Cette série de photographie est conservée au Centre Pompidou.

Nous verrons ensuite ce qu'est la « zone » du XX^e siècle, comment s'est-elle construite et comment les artistes la représente. Comme l'indique Wolfram Nitsch¹⁵, la banlieue, cette « zone » parisienne, s'inscrit dans une tradition de représentation d'abord littéraire, elle intéresse ensuite le cinéma, puis les photographes. Nous étudierons comment le photographe Eugène Atget représente les « zoniers » au début du XX^e, puis quels choix Lotar a-t-il adopté pour réaliser des portraits intimes des habitants d'Aubervilliers. Nous aborderons enfin les photographes qui explorent la « zone » et les terrains vagues de Paris à la fin des années 40 et au début des années 50. L'esthétique de la banlieue a intéressé des photographes comme Robert Doisneau (1912 – 1994) et Sabine Weiss (1924 -).

L'enfance est un thème important qui revient tout au long du film, à travers l'image, mais aussi dans le discours du narrateur et les chansons. Nous verrons, par l'étude de photogrammes représentant des enfants, comment Lotar, en reprenant l'iconographie pittoresque, s'inscrit-il dans un héritage artistique. Le pittoresque est remplacé dans les années 20 par la poésie de l'image. Le regard moderne que porte Lotar sur les enfants va être un autre point d'étude, et comment ces images d'enfants vont circuler. Nous étudierons enfin les enjeux esthétiques et poétiques des images du film, très en lien avec le discours de la voix-off du narrateur écrit par Jacques Prévert, qui permettent de construire une image de l'enfant à *Aubervilliers*.

¹⁵ WOLFRAM Nitsch, « La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre » in ANTOINE Philippe, MEAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre, *La France en albums (XIX^e – XXI^e siècles)*, Colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2017.

Eli Lotar est peu étudié et moins connu en tant que cinéaste. C'est en 1993 qu'une première rétrospective est consacrée au photographe, néanmoins son parcours de cinéaste n'est pas assez valorisé. Les auteurs du catalogues d'exposition, Odette et Alain Virmaux, consacrent une dizaine de pages autour de sa carrière cinématographique, qui reste encore incomprise, comme montre le titre de cette partie « Cinéma : l'énigme d'une carrière prometteuse et inaboutie »¹⁶. Lotar a souvent été mis à l'écart au profit de Germaine Krull (1897 – 1985), ou Joris Ivens, par exemple. Le sujet s'appuie principalement sur les récents écrits sur Eli Lotar, notamment le catalogue d'exposition¹⁷ qui a fait suite à l'exposition en 2017 au Jeu de Paume à Paris. Damarice Amao, qui est l'une des spécialistes actuels d'Eli Lotar, a consacré sa thèse¹⁸ au cinéaste et photographe. Elle consacre dans son ouvrage *Eli Lotar et le mouvement des images* une partie sur le film *Aubervilliers*, en abordant la genèse du film, le contexte politique compliqué dans lequel est produit le film, la critique négative dont il a été victime et enfin une brève partie portant sur l'esthétique. Les récentes études sur Lotar permettent de mettre en lumière le rôle décisif de cet acteur de la modernité photographique au sein de l'avant-garde Parisienne et la singularité de son œuvre.

¹⁶Voir le catalogue de l'exposition *Eli Lotar*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, 10 novembre 1993 - 23 janvier 1994, Alain et Odette Virmaux, Annick Lionel-Marie, préface d'Alain Sayag, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1993.

¹⁷ *Eli Lotar*, Paris, Jeu de Paume, 14 février – 28 mai 2017, Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017.

¹⁸ La thèse de Damarice Amao, *Passion et Désillusion. Eli Lotar (1905-1969) : Contribution à une histoire des rapports entre les avant-gardes photographique et cinématographique à Paris dans l'entre-deux-guerres*, a donné lieu à une publication en 2017 : AMAO Damarice, *Eli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, 2017.

Partie I

La pratique cinématographique d'Eli Lotar

Chapitre 1 - Le prolongement de *Misère au Borinage* (1933)

Un engagement social et humain

Misère au Borinage est un film réalisé par Joris Ivens et Henri Storck en 1933, sorti en mars 1934, en Belgique qui cherche à « provoquer chez le spectateur une prise de conscience »¹⁹. Ce film, commandé par le Club de l'Écran²⁰, cherche à dénoncer la lutte de la classe ouvrière. Il se revendique comme un document authentique composé de faits réels suite à la grande grève révolutionnaire des mineurs du Borinage en 1932²¹. Storck est appelé en août 1933 pour réaliser ce film. Il demande de pouvoir collaborer avec Ivens qui, à ce moment-là, rentre d'Union soviétique après avoir tourné le film *Komsomol*, un film communisme tourné en 1932 qui glorifie les travailleurs industriels. Storck effectue des repérages dans le Borinage afin de trouver ce qu'il enregistrera²², il y découvre les conditions de vie difficiles des ouvriers. Les archives écrites des deux auteurs permettent de comprendre le besoin de créer un film engagé dans la lutte sociale en mettant de côté une quelconque recherche esthétique²³.

En lien avec une idéologie forte, les deux cinéastes mettent leur talent au profit d'une cause sociale. Le film veut donner une impression de vérité et désire se rapprocher le plus possible de la vie réelle, comme en témoigne Storck : « notre film ne mentait pas, n'exagérait pas »²⁴. Dans son témoignage, Storck souligne l'importance de venir en aide aux ouvriers, à leurs mauvaises conditions qui se doivent de cesser, aux violences policières dont ils sont victimes lors de leurs révoltes, à l'injustice, à la précarité. À la différence d'un film documentaire social, où les scènes ont recours aux stéréotypes, aux traditions, aux formules établies, Ivens et Storck cherchent à être aux plus proche des ouvriers, vivent avec eux, pour comprendre pleinement leur lutte, « le contact direct avec la vie, avec l'existence quotidienne » pour être au plus proche de la vérité et donner à voir une image sincère. Le

¹⁹ Interview de Joris Ivens et Henri Storck, *Documents 34*, n°9, Bruxelles, Janvier 1934, dans PASSEK Jean-Loup, *Joris Ivens, cinquante ans de cinéma*, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1979.

²⁰ Le club de l'Écran est un ciné-club belge dirigé par Pierre Vermeylen et André Thirifays actif de 1931 à 1939. Son ambition est de faire connaître en Belgique les films révolutionnaires, nouveaux et de promouvoir les jeunes cinéastes en projetant des films d'avant-garde et des films politiques.

²¹ À propos de la crise économique au Borinage et de ses répercussions sociales voir JACQUEMYNS, Guillaume, *La vie sociale dans le Borinage houiller. Notes, statistiques, monographies*, Bruxelles, Librairie Falk fils, 1939.

²² À propos de la préparation du film voir : VICHI Laura, *Henri Storck : De l'avant garde au documentaire social*, Yellow Now, Liège, 2002, p.42-43.

²³ VICHI Laura, *op. cit.*, p.45

²⁴ Témoignage de Storck cité dans PASSEK Jean-Loup, *Joris Ivens, cinquante ans de cinéma*, *op. cit.* p.30.

contexte politique particulier les amène à filmer dans la clandestinité, les caméras étant interdites par les compagnies minières. Ivens, soupçonné d'idées politiques suspectes et revenant d'URSS prend de gros risques à réaliser ce film. Les cinéastes enregistrent les mauvaises conditions des quartiers d'habitations des ouvriers ; les corons, ces maisons ouvrières propriété des sociétés industrielles, et les soulèvements politiques. Pour une scène en fin du film, les deux cinéastes ont demandé aux ouvriers de recréer une manifestation en les faisant défiler derrière un portrait peint de Marx. Les autorités, prenant cette scène pour une manifestation réelle, ont attaqué les manifestants, ce qui a permis à la caméra de filmer une vraie scène de violence entre police et ouvriers manifestants. Le film retrace des faits en mêlant réalité et fiction. Il est considéré comme le film fondateur du cinéma réaliste wallon²⁵ et tient un rôle fondamental dans le cinéma documentaire social et militant.

Association de la représentation de la pauvreté à celle du travail.

Une des particularités du film est qu'il soit muet²⁶, à cause de l'impossibilité d'apporter sur le lieu de tournage du matériel de prise de son, trop encombrant, lourd et qui aurait attiré l'attention de la police. De ce fait, le récit est rendu visible à la manière des films muets, par des textes entre les scènes qui viennent commenter l'image. Cela pose problème, dans le contexte de l'arrivée du cinéma parlant et des salles pour projections sonores. Pour renforcer l'idée de témoignage direct avec la réalité, certaines scènes sont entrecoupées de première page de journal, de titres de l'actualité qui relatent des faits contemporains, essentiellement à propos de la grève, de la baisse des salaires, des expulsions, des problèmes sanitaires ou encore de la mort de mineurs. La caméra enregistre des histoires individuelles de mineurs et dresse des portraits des ouvriers pour montrer la dureté de leur existence.

Le film s'ouvre d'abord sur un constat d'évènements dans le monde lié à la crise : usines fermées, grèves, destructions alimentaires. Puis il se divise en deux chapitres « rationalisation » et « solidarité ». Le chapitre « rationalisation » commence par une séquence d'ouvriers au travail dans les mines, la caméra enregistre l'homme au travail suivi d'une séquence sur un enterrement et d'une page de journal qui annonce la mort des

²⁵ À propos du cinéma du réel voir ALALUF Matéo, "Les ouvriers au cinéma" in *Images du travail - Travail des images*, Varia, n°2 Les ouvriers et la photographie : de 1945 à nos jours, juin 2016.

²⁶ Il y eut d'abord un projet de collaborer avec des musiciens pour mettre une bande sonore sur le film, mais le projet ne verra pas le jour. En 1963, une version sonore à l'initiative de Storck est réalisée. Voir VICHI Laura, *op. cit.*, p 49.

travailleurs. Ces plans sont une manière de dénoncer les mauvaises conditions de travail, le danger, les mesures de sécurité négligées qui causent de nombreux accidents du travail.

La saleté du corps de l'ouvrier participe à la représentation de la pauvreté. Le mineur au travail a le corps sale, ensuite on soulève des problèmes d'hygiène dans les habitations, des ouvriers habitent dans des anciennes porcheries. C'est une analogie entre l'homme et l'animal une réduction de l'homme au porc, animal caractéristique de sa saleté. On note aussi les plans sur des enfants sales. L'enfant n'est pas très présent dans le film. La consultation d'un médecin dans une famille nombreuse est signifiante, on assiste à l'auscultation des enfants renforcé par un texte cru : « la débilité mentale des enfants est aussi lamentable que leur déficience physique ». L'enfant sert ici à témoigner des conséquences de la misère et de son innocence face à sa situation. On le retrouve aussi dans le portrait d'une mère à l'enfant de la famille expulsée, image caractéristique de l'image pittoresque du XIX^e issu de la tradition picturale²⁷. Le portrait d'un mendiant renvoie au travail de Jacob Riis ou Lewis Hine aux Etats-Unis qui utilisaient la photographie documentaire afin de dénoncer la pauvreté. S'inscrire dans cette tradition pittoresque, permet au film de lui donner un caractère fort et permet l'adhésion du public.

Le film s'intéresse aux mineurs, à leurs familles et à leurs habitations. Il y a des portraits de personnages dans leur habitation et des plans sur les maisons elles-mêmes. Cet intérêt pour l'habitation du pauvre, par des plans sur les taudis et les roulottes, renvoie aux motifs issus du vocabulaire de la pauvreté. Lorsqu'une famille est expulsée de son logement, un procès-verbal est filmé, là encore pour insister sur l'idée d'un propos véridique. Le personnage de l'huissier participe au discours, c'est un personnage mesquin, à craindre, le texte nous indique « l'huissier se présente à la porte sous l'aspect d'un ouvrier, pour qu'on lui ouvre la porte ». Un personnage prêt à tout pour obtenir son argent, suivi d'une scène où l'huissier, une fois entré dans l'habitat d'une pauvre femme, change de chapeau, il passe du béret de l'ouvrier au chapeau du riche.

Le motif du charbon apparaît en fin du film, il y a un plan sur une benne qui s'ouvre et laisse tomber du charbon. On peut rapprocher cette scène d'une photographie d'Eli Lotar, *Benne (poussières)*, réalisé en 1929 qui représente une benne ouverte en train de déverser de la terre. Cette photographie montre un intérêt pour le rendu du mouvement sur l'image par

²⁷ À propos de l'influence de la tradition picturale en photographie voir GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », in *Apparence(s)* n° 3, 2009.

l'effet de flou de la terre en train de tomber. Des plans sur des tas de charbon de *Misère au Borinage* soulèvent ce même intérêt pour le rendu de l'image. Le motif de la benne qui s'ouvre se trouve aussi dans *Zuiderzeewerken* de Joris Ivens en 1930 lorsqu'il film les travaux d'assèchement. Lors d'un plan sur la construction d'une église dans *Misère au Borinage*, on retrouve cet intérêt pour l'édification propre à Ivens, qui aborde ce sujet dans *Nous bâtissons* en 1930. Il cherche dans ce film à rendre compte de l'impact de l'homme dans son environnement en filmant les techniques de constructions modernes.

Pendant le tournage, deux photographes sont présent afin de réaliser des photographies qui circuleront avant la sortie du film : Willy Kessels (1898 – 1974) et Sasha Stone (1895 – 1940). Ces photographies vont avoir un impact politique important. Le film ayant été mal distribué, les photographies auront selon Storck une portée supérieure au film²⁸. Les photographies du film de Joris Ivens et Henri Storck seront publiées en 1934 dans la revue *Regards* pour accompagner un reportage d'Egon Erwin Kisch intitulé « Borinage, pays aux quatre visages classiques ». Puis en 1935, Laura Vichi suppose que ces photographies sont présentées lors de l'exposition *Documents de la vie sociale* de l'AEAR²⁹.

Le film résulte d'une construction visuelle minutieuse, par l'intermédiaire d'une image propre et construite, des cadrages serrés qui enferment le regard et focalisent sur une action et sur des détails, des images contrastées qui apportent au film une dimension forte. Cette propagande de la lutte pour l'amélioration des conditions, se veut être un exemple de dénonciation pour le Borinage, la Belgique, mais aussi dans le monde entier. C'est une portée politique majeure de la lutte anti capitaliste où le chômage serait responsable de la dégradation des conditions de vie. L'engagement social de Storck et d'Ivens permet de valoriser le courage du travailleurs, cette représentation du travail permet aussi de mettre en lumière la pauvreté dont ils sont victimes. Pour Laura Vichi, spécialiste d'Henri Storck, le film est influencé par le cinéma soviétique et le cinéma prolétaire allemand.

²⁸ VICHI Laura, *op. cit.*, p.45.

²⁹ L'Association des artistes et écrivains révolutionnaires (AEAR) est fondée le 17 mars 1932 et avait pour ambition la lutte idéologique contre les guerres et le fascisme. En 1935, la section photographie de l'association organise une exposition collective à Paris, *Documents de la vie sociale*. À propos de l'AEAR voir Nicole Racine, « L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR). La revue Commune et la lutte idéologique contre le fascisme (1935/1936) », in *Le Mouvement social*, janvier-mars 1966, n° 54, p. 29-47. À propos de l'exposition « Documents de la vie sociale » voir Maria Morris Hambourg, « Exposition de l'AEAR–Documents de la vie sociale at Galerie de la Pléiade » [en ligne], moma.org.

Chapitre 2 – Directeur de la photographie et opérateur dans le cinéma engagé

C'est au contact des réalisateurs militants de son époque qu'Eli Lotar va acquérir et perfectionner son talent de cinéaste. Arrivé à Paris en 1924 dans le but de faire carrière dans le cinéma, il côtoie d'abord les plateaux de tournage, qu'il photographie³⁰, et fréquente très tôt les cercles d'artistes, d'écrivains, de poètes et cinéastes qui participent au renouveau visuel. Cette sous-partie s'intéressera aux œuvres cinématographiques où Eli Lotar est présent en tant qu'opérateur et/ou directeur de la photographie. Ces expériences vont contribuer à la formation d'un regard moderne entre le cinéma et la photographie. C'est dans le contexte économique compliqué pour le domaine du cinéma et la situation politique instable des années 1930, avant la guerre, que Lotar va faire ses premiers pas en expérimentant l'image cinématographique.

Joris Ivens

Les premières expériences de Lotar dans le cinéma, avant la réalisation de son propre film, auront une importance significative sur sa carrière. À partir de 1927, Lotar accompagne Ivens dans ses projets cinématographiques. C'est à ses côtés qu'il perfectionne les techniques d'opérateur de cinéma. Le film *Zuiderzeewerken* réalisé par Ivens en 1929, interroge les nouvelles techniques de construction modernes néerlandaises. La question du territoire tient une place importante dans ce film. Joris Ivens est fasciné par la lutte de l'homme et de la terre face à la mer³¹. Ce film montre le travail des ouvriers d'un chantier d'assèchement de la digue. L'enfant est ici un important symbole de l'avenir³². À cause de son parti-pris politique anticapitaliste, le film sera interdit en France. Sur le lieu du tournage, Lotar réalise des photographies sur les conditions de travail des ouvriers, un reportage social³³ qui paraît dans *Jazz* en novembre 1929³⁴. Ce reportage paraît sous forme de trois pages comportant quatre

³⁰ Les photographies de tournage du film *Paname n'est pas Paris* de Nikolai Malikoff, illustrent un article dans le n°1 du magazine *Vu* en 1928.

³¹ Joris Ivens dit à ce propos : « Une de nos caméras représentait la terre et l'opérateur s'identifiait à la lutte de la terre contre la mer. L'autre représentait la mer. Son rôle dans le conflit était de dire : non, tu ne peux me vaincre. Je suis la mer. Mes courants provoqués par les marées sont trop forts. Je suis là depuis des millénaires et je serais encore là lorsque vous aurez renoncé, vous les hommes, à me dompter et que vous serez partis » *op. cit.* PASSEK Jean-Loup, p.10.

³² MICHAUT Pierre, *Les cahiers du cinéma*, n°25, juillet 1953.

³³ FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017, p. 32-33.

³⁴ LOTAR Eli, « Ici, on ne s'amuse pas », *Jazz*, n° 11, novembre 1929, p. 482-484.

photographies. Eli Lotar est l'auteur du texte qui vient appuyer ses photographies. Cette nouvelle approche montre l'engagement de Lotar dans sa démarche. Son rapport à la photographie change et évolue. Il parle à la première personne, comme si il était le témoin direct de ce qu'il a vu sur le lieu, pour renforcer l'adhésion du lecteur. Son récit, assez court, s'efforce de décrire la misère, la pauvreté et la dureté du travail. La prose est poétique, et suscite au lecteur une émotion de pitié envers ce qu'il décrit. Il termine son récit par « *la parfaite beauté de cette existence mécanique est une des plus navrantes choses qui se puissent voir – et aussi une des plus belles.* ». Il met en relation l'homme et la machine, en lien avec le film de Joris Ivens qui met en connexion la force humaine et la force mécanique. Une vie « mécanique » qui est soulignée par la photographie de la dernière page. On trouve ici l'influence des premières expérimentations sur le paysage urbain des vues métalliques de Lotar. Le motif métallique tronqué et flou au premier plan rappelle les photographies de Germaine Krull³⁵. Lotar fréquente Krull à partir de 1926, elle sera sa compagne pendant trois ans. C'est à ses côtés qu'il va apprendre la photographie et développer sa maîtrise technique et esthétique. Deux ans plus tard, Germaine Krull publie *Métal* en 1928 à Paris. Il s'agit de la publication de son portfolio, composé de soixante-quatre planches photographiques. Son ouvrage *Métal* fait partie des éditions de luxe, soigné, en héliogravure qui marque la photographie moderne. Lors de la réalisation de ses photographies sur la tour Eiffel, Lotar est présent avec Krull. Ils expriment ensemble le motif métallique, le fer. Cette période est marquante dans le parcours de Lotar, il reprend ensuite très souvent les vues métalliques dans son œuvre en façonnant son propre langage et affirmant son « statut de photographe » comme le souligne Damarice Amao « Eli Lotar s'impose comme le photographe d'un naturalisme poétique et glaçant, loin du modernisme techniciste qui fut marque de fabrique de Krull »³⁶.

Le cinéaste néerlandais et Eli Lotar reviendront dans le Zuiderzee pour *Nouvelle Terre* en 1933. En 1931, Ivens fait à nouveau appel à Lotar pour le tournage du film *Créosote* commandé par l'Association Internationale du traitement chimique du bois. Ce film aborde le thème de la conservation du bois par l'huile de créosote. En 1932, Eli Lotar participe au film *Prix et profits, la pomme de terre* réalisé par Yves Allégret, aux côtés de Jacques Prévert qui écrit le texte et joue en tant qu'acteur. En 1932 et 1933, il est directeur de la section photographique de l'Association des artistes et écrivains révolutionnaires (AEAR), un autre signe de son engagement militant. Christian Joschke insiste sur l'importance des réseaux entre

³⁵ À propos de Germaine Krull, cf. FRIZOT, Michel, Germaine Krull [exposition, Paris, Jeu de Paume, 2015 et Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2015-2016], « *Biographie* », Paris, Jeu de Paume, Hazan, 2015.

³⁶ AMAO Damarice « Eli Lotar. L'œil cinégraphique » in *Eli Lotar*, Paris, Jeu de Paume, 14 février – 28 mai 2017, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017, p.17.

artistes et engagement politique « c'est dans l'interaction des médias, de la presse et du cinéma, que se forge une culture visuelle spécifiquement liée à l'expression des luttes sociales, d'où l'intérêt d'une approche décroisée, attentive aux réseaux de personnes et aux structures associatives ou politiques. »³⁷. Il ajoute que les photographes de l'AEAR étaient proches du réseau des ciné-clubs.

Luis Buñuel

Eli Lotar collabore en tant que directeur de la photographie dans le film *Terre sans pain*, (ou *Las Hurdes, tierra sin pan*), réalisé par Luis Buñuel (1900 - 1983) en 1933. Unique documentaire de Buñuel, ce film tente de dénoncer les conditions de vie des habitants de la région des Hurdes en Espagne³⁸. Il se donne pour intention de représenter la vie rurale d'un territoire isolé³⁹. À sa sortie, dans le contexte politique de l'Espagne des années 1930, le film est censuré par le gouvernement conservateur tout juste élu. Il est autorisé deux ans plus tard grâce à l'avènement du Front populaire espagnol. D'abord en espagnol, le film est ensuite doublé en français et en anglais lorsque la guerre civile espagnole débute en 1936.

Le film s'ouvre sur une vision de La Albercades, un village qui est le dernier lieu de civilisation, avant de s'introduire dans la Zone en marge à laquelle s'intéresse le documentaire⁴⁰. Le film va décrire ensuite des lieux isolés, des villages et de ses habitants pauvres et malades. Le film est marqué par la violence de ses scènes : plans sur des animaux morts, une fillette meurt de maladie, un homme attaqué par la fièvre du paludisme, un plan sur un bébé mort, le transport à pieds du cadavre de l'enfant jusqu'au cimetière du village voisin. À cela s'ajoute un discours misérabiliste, qui insiste au travers des images sur la maladie, la pauvreté, la faim, le manque d'hygiène, l'inceste, et dépeint la misère de façon crue. L'image a recours au motif pittoresque, inscrit dans une tradition de représentation, comme la fête traditionnelle sur laquelle s'ouvre le film, le folklore espagnol, les costumes, les habits régionaux et les ruines. On note aussi un plan d'un portrait d'une mère à l'enfant donnant le

³⁷ JOSCHKE Christian, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », in *Perspective*, 1, 2017, 113-128.

³⁸ VIEWING, Pia, « Transfuge du cinéma. Eli Lotar et le cinéma documentaire » in *Eli Lotar*, Paris, Jeu de Paume, 14 février – 28 mai 2017, Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017.

³⁹ Le film a pour point de départ et support scientifique la thèse de Maurice Legendre, *Las Hurdes : étude de géographie humaine*, qui tente de concentrer l'attention sur la région rurale isolée Las Hurdes en Espagne.

⁴⁰ TRIQUET, Sophie, « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 » in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009.

sein. Des photographies inédites réalisées sur le lieu du tournage sont conservées dans les collections du Centre Pompidou, elles montrent des habitants de La Albercades. Jordana Mendelson suppose à ce propos que ces photographies prises par Lotar font partie d'un travail préparatoire⁴¹. Elle compare les photographies avec les plans finals du film et témoigne de la démarche de Lotar sur les portraits des habitants de Las Hurdes, entre convention du XIX^e et réappropriation du photographe. De plus, des plans du film font écho à des photographies antérieures issues de la revue *Documents*. Une séquence du film montre les pieds des écoliers, dont une paire de pieds souffrant de malformation, ce plan fait référence aux photographies de Jacques André Boiffard (1902 – 1961) pour l'article « gros orteil » écrit par George Bataille. La photographie de Boiffard pour l'article « bouche » de Bataille est citée dans le film par un plan d'une bouche ouverte, « signe de maladie, de contestation et de bestialité pour Bataille »⁴². Cette approche permet de mettre en évidence l'importance de la photographie dans l'œuvre d'Eli Lotar.

Le motif de l'enfant est très présent : l'éducation de l'école, les portraits d'enfants, l'enfant qui boit dans un cours d'eau. Lotar réalise dans *Terre sans pain* une image douce en particulier sur les enfants, qui contraste avec le discours violent des scènes. On trouve également la thématique de l'eau, dans une région sèche et aride, visible par le cours d'eau trouble du village où les enfants trempent leur pain, les ruisseaux proches des habitations et la rivière sur laquelle le corps de l'enfant mort est transporté. La caméra semble capturer des scènes de vie, des instants réels où le personnage ne sait pas qu'il est filmé, comme dit la voix-off « elle ne se doute pas de notre présence ». On sait cependant que le film est une mise en scène à de nombreuses reprises, c'est le cas par exemple de la scène où une chèvre tombe par accident, c'est un tir de fusil qui provoque sa chute. Comme les ouvriers de *Misère au Borinage*, les paysans des Hurdes rejouent leur propre rôle⁴³. Le film cherche à paraître le plus proche de la réalité, c'est un appel au changement afin de susciter une responsabilité urgente de la part des politiques.

Lotar aura recours à des procédés similaires dans la construction de son film *Aubervilliers* : la thématique de l'eau, la présence des portraits d'enfants, l'entrée de la

⁴¹ MENDELSON, Jordana, « la vision dissidente d'Éli Lotar dans *Terre sans pain* de Luis Buñuel » in *Le Magazine du Jeu de Paume*, 2017.

⁴² Jordana Mendelson dit à ce propos « Pour l'écrivain [George Bataille], une bouche fermée était aussi belle que rassurante : sûre, hermétique, sans accroc. La bouche ouverte, à l'inverse, était le signe de la contestation, de la maladie, de la bestialité. » MENDELSON, Jordana, « la vision dissidente d'Éli Lotar dans *Terre sans pain* de Luis Buñuel » in *Le Magazine du Jeu de Paume*, 2017.

⁴³ KAST, Pierre, « À la recherche de Luis Buñuel » in *Cahiers du Cinéma*, n°7, décembre 1951, p. 16-23.

caméra dans l'habitat du pauvre, la dureté de certaines scènes. Cette « esthétique de la pauvreté » est cependant plus poétique et plus optimiste dans *Aubervilliers*. La photographie soignée du film *Terre sans pain*, par les choix de cadrage, des plans, prouve que Lotar n'est pas qu'un simple assistant, elle contribue à la construction visuelle et à l'émergence de l'esthétique propre à Lotar.

Henri Storck

En 1937, Lotar est présent en tant que directeur de la photographie et caméraman dans le film *Les maisons de la misère* d'Henri Storck⁴⁴. Il s'agit d'un documentaire commandé par la Société nationale des habitations à bon marché (SNHBM) qui vise à sensibiliser sur la vétusté des logements en Belgique. Dans l'entre-deux-guerres, les problèmes liés à l'hébergement sont au cœur des sujets sociaux. Après *Misère au Borinage*, Henri Storck s'intéresse à nouveau à la justice sociale. Ce film est une fiction de propagande qui fait appel à une mise en scène jouée par des acteurs pour apporter au film sa dimension dramatique comme l'indique le carton en ouverture du film « Le but de ce film est de représenter la plaie des taudis dans son atroce vérité. Toutes les scènes sont inspirées de faits authentiques et ont été tournées dans leur cadre réel. »⁴⁵. Le film concentre l'attention sur les problèmes liés au mal logement et aux taudis encore trop nombreux.

Les plans resserrés du film sont en lien avec la promiscuité des lieux décrits : une famille dort entassée dans une même pièce, des intérieurs encombrés d'objets. On retrouve dans l'élaboration de l'image un soin particulier apporté aux intérieurs et aux objets qui s'y trouvent. Ce film cherche à dénoncer la vétusté des taudis par l'intermédiaire d'une narration violente. La maladie, les dettes, les huissiers, les habitations pauvres, les habits et les draps troués, le froid, participent à l'élaboration du récit. Sur le plan visuel, des scènes rappellent *Misère au Borinage*, comme le personnage de l'huissier, le chargement du mobilier d'une famille expulsée, les membres d'une famille qui dorment dans la même pièce, la rangée de chaussettes trouées suspendues à une corde à linge. À cette dernière scène, Storck place dans *Les maisons de la misère* des enfants en dessous des chaussettes. Peut-être que Lotar a eu l'idée de placer des enfants dans ce plan. Le soin apporté aux portraits doux et soignés des enfants et leur présence primordiale dans le film rappelle la présence de Lotar en tant que

⁴⁴ À propos du film *Les Maisons de la misère* voir VICHI, Laura, « Les Maisons de la misère » in *Henri Storck De l'avant-garde au documentaire social*, Yellow Now, Liège, 2002.

⁴⁵ Extraits des premières phrases du film.

directeur de la photographie. Les caractéristiques des images de Lotar se retrouvent à nouveau dans ce film. On remarque notamment la présence de l'eau : elle coule d'abord sur le berceau d'un enfant qui dort dans les premières scènes du film, puis un enfant vide un seau dans la rue et l'eau coule en direction du spectateur, ensuite un enfant transporte de l'eau dans un seau, et enfin une femme remplit un seau d'eau. Il y a cependant dans ce film moins de scènes brutales que dans les films précédemment étudiés. L'utilisation du cadrage serré sur le cadavre d'une tête d'animal où l'on aperçoit des vers qui grouillent met le spectateur mal à l'aise. Cette dépouille est une citation du cliché d'une tête de vache, œil ouvert et langue pendue, de Lotar dans sa série *Aux abattoirs de la Villette* (1929). Le chat mort dans le canal d'*Aubervilliers* tire lui aussi la langue. La mort de la mère, symbolisée par le plan suivant du cimetière, rend la scène moins crue et plus poétique. Le spectateur comprend la mort en voyant le cimetière. La scène rappelle la mort des ouvriers de *Misère au Borinage* symbolisée par un enterrement. Ce film est cependant rempli d'espoir, face à la crise du logement et aux expropriations, ce film prend fin sur la construction de maisons ouvrières, de pavillons, de quartiers modernes qui remplacent petit à petit les taudis. Cette fin permet de souligner les efforts de la SNHBM pour lutter contre les problèmes de logements.

Ce sont ses premières expériences dans le cinéma militant qui ont permis à Lotar de s'imprégner d'une esthétique singulière. Durant ses débuts au cinéma, il expérimente l'image et le film auprès de cinéastes reconnus (Joris Ivens, Luis Buñuel, Henri Storck) engagés dans la lutte pour l'amélioration des conditions sociales. Les films réalisés auprès de ces cinéastes abordent le même sujet que son futur documentaire : les problèmes de logements et l'aménagement du territoire. Le réseau cinéphile aura sur Lotar une influence majeure dans son œuvre.

Au même moment, en 1935 en Angleterre, le film *Housing Problems* d'Edgar Anstey et d'Arthur Elton voient le jour. Ce film donne la parole aux habitants des taudis du sud de Londres. Cette thématique de l'habitation insalubre permet de mettre en évidence une conscience politique à l'échelle Européenne. Eli Lotar partage avec ces réalisateurs l'idée que le cinéma contribue aux changements dans la société par des prises de consciences. La photographie participe à la construction de l'image cinématographique, il s'agit d'un travail préparatoire qui va aider le film, mais qui va au-delà de la simple transformation d'une image fixe en image en mouvement. La photographie n'est pas simplement un répertoire de formes

au service du cinéma. Le film est, pour Lotar, à la continuité de la photographie, c'est un prolongement de l'image. Dans ses plans cinématographiques Lotar replace des photographies parfaitement élaborées, résultat de son talent de photographe. *Aubervilliers* condense ses expérimentations préalables en tant que photographe et opérateur de prises de vues.

Chapitre 3 - À la réalisation de son propre film : *Aubervilliers*, 1945

Tenant compte de ses précédentes expériences dans le cinéma, Lotar veut se rapprocher le plus possible du réel et donner l'illusion de réalité. Le documentaire est pour lui la forme la plus abouti du cinéma⁴⁶.

Contexte politique et économique de la ville

Le court-métrage, commandé par le maire communiste⁴⁷ Charles Tillon⁴⁸ en vue d'attirer l'attention sur la crise du logement à Aubervilliers, s'inscrit logiquement à la suite des précédents films sur le sujet étudié auparavant (*Misère au Borinage*, *Terre sans pain*, *Les Maisons de la misère*). Il s'agit d'un problème social préoccupant les politiques dans les années 1930, à l'échelle Européenne, et qui n'est toujours pas résolu au lendemain de la guerre en 1945, année de production d'*Aubervilliers*. Le nouveau maire Charles Tillon, élu en 1944, à la suite de Pierre Laval⁴⁹, essaie d'obtenir l'adhésion de ses habitants. Comme en joue le texte du narrateur dans le court-métrage par ces mots moqueurs qui compare Laval à un astrologue : « En regardant le faquir, l'astrologue qui tire l'horoscope en plein air, on pense à l'ancien maire d'Aubervilliers qui lui aussi prédisait l'avenir et promettait monts et merveilles à ses administrés » avant d'énumérer une liste de promesses faites par l'ancien maire.

Avec l'industrialisation, la ville a connu au XIX^e un accroissement de sa population qui a généré une pénurie de logements. La ville d'Aubervilliers a des usines insalubres, dont la présence de boyauderies, d'usines de glycérine, d'engrais chimiques, de vidanges,

⁴⁶ AMAO, Damarice, « *Aubervilliers* : un film d'avant-guerre » in *Eli Lotar et le mouvement des images*, Textuel, Paris, p.161.

⁴⁷ À propos du communisme à Aubervilliers voir Maxime Guichard : « Aubervilliers 1944-1945 ou comment une municipalité devient communiste » in COURTOIS Stéphane *Communisme en France : de la révolution documentaire au renouveau historiographique*, Paris, Editions Cujas, 2007.

⁴⁸ À propos du parcours politique de Charles Tillon pour devenir maire d'Aubervilliers voir Damarice Amao, « *Aubervilliers* : un film politique ? » *op. cit.* p.167.

⁴⁹ Pierre Laval est condamné à mort et fusillé le 15 octobre 1945 pour avoir collaborer avec les nazies. Il était maire d'Aubervilliers depuis 1923 jusqu'en 1944.

d'équarrissage et d'autres industries malodorantes⁵⁰. Des questions économiques, sociales et sanitaires sont soulevées, dues à l'industrialisation et à l'urbanisation galopantes des banlieues. Aubervilliers fait partie des quatre villes les plus industrialisées de la banlieue parisienne avec Saint-Denis, Saint-Ouen et Pantin. Eli Lotar ne manque pas de rappeler ce problème majeur des usines dangereuses en dénonçant les mauvaises conditions de travail et les risques engendrés par les usines de Saint-Gobain, dont la fabrication d'acide sulfurique, d'ammoniaque, d'engrais, de produits décapants et dégraissants provoquent des brûlures de peau. Le plan sur un ouvrier dont les mains ont été « dégraissés et décapés » par la soude témoigne de la volonté de montrer le danger du travail de l'ouvrier. En 1920, les usines de Saint-Gobain posaient problème « Aubervilliers proteste contre l'une des plus vieilles usines de la commune, installée sur le canal Saint-Denis : Saint-Gobain. Les voisins se plaignent des buées et des fumées toxiques : l'abaissement de la cheminée a aggravé les nuisances. S'y ajoutent poussières et résidus, acides et corrosifs, qui s'échappent des tombereaux allant à la décharge : les émanations de gaz nocifs (acides sulfurique et chlorhydrique) provenant de Saint-Gobain rendent l'air totalement irrespirable »⁵¹.

Comme une citation des *Maisons de la misère* d'Henri Storck où un promoteur dit à propos des taudis « Il en reste encore plus de cent mille dans le pays qui doivent disparaître, et qui disparaîtront », *Aubervilliers* se termine par cette phrase similaire : « ce monde qui doit absolument changer et qui finira bien par changer ». Le film appelle à une prise de conscience urgente des pouvoirs publics partant d'un constat honteux sur la situation de cette banlieue parisienne. Les lieux filmés dans le film *Aubervilliers* n'ont cependant disparu qu'à partir des années 1960⁵².

Critique à la sortie du film et débat autour de la paternité de l'œuvre

Eli Lotar rencontre Jacques Prévert en 1929 par l'intermédiaire de la *Revue du cinéma*⁵³, il rejoint rapidement la « bande à Prévert » composée notamment de Pierre et

⁵⁰ GUILLERME André, LEFORT Anne-Cécile, JIGAUDON Gérard, *Dangereux, insalubres et incommodes : Paysages industriels en banlieue parisienne XIX^e - XX^e siècles*, Champ Vallon, 2017, p.262.

⁵¹ GUILLERME André, LEFORT Anne-Cécile, JIGAUDON Gérard, « USURE DE LA BANLIEUE (1920-1950) » *op. cit.*, p.282.

⁵² CHARDERE Bernard, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Bègles, Castor astral, 2001, p.221.

⁵³ *La Revue du cinéma* est une revue fondée en 1928 par Jean George Auriol, critique de cinéma et scénariste français, sous le nom *Du Cinéma* puis rebaptisé *Revue du cinéma* en 1929.

Jacques Prévert. Le film *Aubervilliers* possède deux auteurs, qui ont chacun joué un rôle fondamental dans l'élaboration du film notamment dans l'articulation de l'image et du texte⁵⁴.

Sorti en mars 1946, le film a souffert d'une critique mauvaise, portant des propos négatifs essentiellement sur le texte de Prévert et oubliant le travail visuel de Lotar. Le n°62 de *La Revue du Cinéma*⁵⁵ en avril 1953 dira : « On doit regretter cependant que la réussite « poétique » du film (poésie de la misère et des enfants crasseux !) lui enlève de sa violence, et partant, de son efficacité sociale. La beauté escamote quelques fois la vérité. ». L'auteur, Frédéric Laurent, considère que le film n'atteint pas sa visée documentaire à cause d'une vision trop poétique. Cette « réussite poétique » est très souvent rattachée à Prévert, et donc au texte, et l'image violente, crue, à Lotar. Bernard Chardère relate dans son ouvrage *Le cinéma de Jacques Prévert* d'autres critiques de l'époque. En février 1946, François Vinneuil-Rebatet disait de Prévert qu'il « travaille pour les midinettes »⁵⁶. Plus tard en 1965, François Porcile parle des « défauts de ce film » en les termes de « confusions, redites, absence totale de construction et de rigueur » avant d'accuser « l'esthétisme photographique » d'Eli Lotar qui ne va pas avec le sujet traité en raison de la poésie qui se dégage des images. Il reproche aux images de ne pas être assez fortes et objectives, il termine par « On ne fait pas un pamphlet en mariant esthétique et poésie populiste. »⁵⁷. La corrélation de la poésie de Prévert et d'un sujet grave n'a pas été comprise à la sortie du film, et même après.

Le n°40 de *l'Écran Français*⁵⁸ du 3 avril 1946 s'attaque à une critique du *Figaro* qui dénonce un « caractère odieux » au film à sa sortie et avait suscité de vives réactions. *Le Figaro* ne comprenait pas « qu'à Aubervilliers il n'y ait absolument rien d'autre que ce que se plait à nous en montrer M. Prévert ». Un autre élément qui montre que l'auteur incriminé était bien souvent Prévert, certainement à cause de sa notoriété déjà bien en place à ce moment-là et de ses liens dans le cinéma. Un an plus tôt, en 1945, Prévert réalise le scénario et les dialogues pour le très célèbre *Les Enfants du paradis*, film français emblématique du réalisme poétique réalisé par Marcel Carné. *Le Figaro* n'avait pas distingué Prévert de Lotar, et donc, l'auteur qui « montre » n'était pas Prévert mais Lotar, réalisateur des images du film. L'auteur de la critique se moque d'une certaine bourgeoisie, proche du *Figaro*, heurtée par de vraies images sur la pauvreté : « Mieux que les mots qui ont trop servi et dont le sens s'est émoussé,

⁵⁴ À propos de l'articulation de l'image et du texte voir CADORET, Erwan, « Un double regard sur la misère : Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert », in FIANI Anthony, HAMERY Roxane, *Le Court métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 261-270.

⁵⁵ Revue consulté à la Cinémathèque de Grenoble.

⁵⁶ CHARDERE Bernard, *op. cit.*, p.219.

⁵⁷ CHARDERE Bernard, *op. cit.*, p.220.

⁵⁸ Revue conservée à la Cinémathèque de Grenoble.

l'image impose à leurs yeux et à leur raison des vérités qu'ils voudraient oublier ». L'auteur de *l'Écran Français* accuse une bourgeoise qui ne comprend rien au cinéma, il termine son propos en rappelant que le but du cinéma est de montrer la réalité la plus juste, et donc de se sentir émue par ce que l'on voit.

Les réactions suscitées par le film sont une preuve d'une certaine réussite du court-métrage. Cependant elles laissent penser à des questions autour de la paternité, le grand public et le PCF n'a pas ou mal compris qu'il n'y a pas un seul mais deux auteurs de l'œuvre. Lotar a d'abord réalisé les images, puis Prévert est intervenu après, lors du premier montage du film comme nous le rappelle Damarice Amao. Cela nous questionne donc quant au texte de Prévert. Y-a-t-il eu un vrai travail d'équipe et de collaboration afin de s'entendre entre image et texte ? Ou Lotar a-t-il filmé ses images et Prévert a imaginé et écrit un texte qui correspond aux images de Lotar ? En l'absence d'archives à ce sujet, il est difficile de comprendre la part de travail de chacun. Pour Erwan Cadoret⁵⁹ le texte écrit par Prévert a été écrit après avoir regardé les images de Lotar, mais il n'omet pas le fait que les deux artistes se soit vu durant le tournage et que Prévert ce soit peut être rendu à Aubervilliers lors des prises de vues.

Le film a longtemps souffert d'un critique négative qui n'a pas aidé à sa diffusion et à sa renommée. Le parti communiste ne soutiendra finalement pas le film de Lotar, il ne correspond pas assez aux changements que le parti veut promouvoir dans la banlieue⁶⁰.

La photographie : études préparatoires et complémentaires au film

Lors de la réalisation de son film, Lotar ne met jamais de côté la photographie. Ses plans cinématographiques sont soignés comme des photographies : lignes, profondeur, contrastes, tout concorde à rendre une image la plus élaborée possible. Des photographies inédites prises à Aubervilliers, visité par Eli Lotar et Jacques Bestok⁶¹ (1926 – 1999) avant ou pendant la réalisation du film, sont conservées dans la collection Eli Lotar du Centre Pompidou sous le titre *Aubervilliers avec Jacques Bestok*⁶². Sur ces photographies, au format carré 6x6 cm, figurent des bâtiments détruits, des façades, des ruelles, un feu en extérieur, des

⁵⁹ CADORET Erwan, « Les conditions du tournage et le partage des tâches » « Un double regard sur la misère : Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert », *op. cit.*

⁶⁰ AMAO Damarice, *op. cit.*, p.172.

⁶¹ Jacques Bestok est un photographe français peu connu, il existe un fond Bestok composé de photographies de spectacles parisiens des années 1970-1980.

⁶² La légende du Centre Pompidou sur ces photographies indique « Photographie réalisée avant ou pendant le tournage du court-métrage documentaire d'Eli Lotar *Aubervilliers* avec Jacques Bestok, photographe (1926-1999). Aubervilliers, France »

amoncellements d'objets, des portraits d'habitants. Elles font certainement parties d'études préparatoires réalisées par Lotar pour la réalisation de son film et permettent de mieux comprendre les choix du photographe dans sa démarche. Ces photographies n'ont pas été étudiées, et nous n'avons pas de références à leur sujet. Comme indique Damarice Amao, aucune information ne permet de comprendre le sens de ces photographies, Jacques Bestok n'est pas cité dans le générique du film, et il n'existe aucun témoignage à leur propos. Damarice Amao suggère que Bestok a pu aider Lotar pour le cadrage ou la lumière pour réaliser ces photographies. Rien ne nous permet de savoir si ces clichés ont été pris durant la même journée, ou s'ils sont le résultat de plusieurs visites de l'artiste dans la banlieue parisienne. Néanmoins, nous pouvons les comprendre par leur analyse formelle photographique et les mettre en lien avec le film final. Il photographie souvent un même endroit d'un point de vue différent.

Dans sa recherche photographique, il élabore des portraits d'habitants dans leur maison. Une photographie représente un couple âgé [image 1], une autre photographie est un portrait de l'homme [image 2] et une autre celui de la femme [image 3]. Eli Lotar est peut être venu à la rencontre de ces habitants et les a photographié sur le vif pendant leurs échanges. Ces portraits intimes révèlent une proximité entre le photographe et le personnage photographié. Le portrait à deux, représente l'homme et la femme assis à une table. La femme sourie, elle a les bras croisés, elle porte un tablier de cuisine, l'homme un bleu de travail. Le lieu est exigü, derrière les chaises où sont assis les personnages, le regard est bloqué par des meubles encombrés d'objets et le mur de fond. Ce portrait du couple en train de manger rappelle les photographies de Bill Brandt au début des années 30 en Angleterre, notamment *Mineurs au diner* en 1937. Le portrait de la femme est un portrait posé, elle regarde en direction de l'objectif. Le portrait de l'homme est un instantané, l'homme est pris en photo au moment où il se penche sur la gauche. Ces portraits lumineux n'illustrent pas les portraits d'intérieurs qu'Eli Lotar réalisera dans le documentaire qui seront plus austères, plus sombres, plus posés relevant davantage d'une mise en scène. Un autre homme pose pour un portrait en extérieur dans ce qui semble être une cour intérieure [image 7], sur une autre photographie on le voit aussi ouvrir une porte [image 8]. On ne peut en revanche pas savoir s'il s'agit du même lieu. L'homme est vêtu d'un long manteau, bien habillé, il porte des habits de ville, une chemise et des chaussures propres. Il ne ressemble pas aux habitants pauvres du quartier, il pose pourtant dans un lieu sale, désorganisé, au fond d'une cour près d'un toilette. Cet homme se retrouve sur une autre photographie entouré du couple précédent dans leur logement en train de poser à leurs côtés [images 4 et 5]. L'homme au manteau est aussi présent sur une

photographie où on le voit caresser un chien [image 6]. Cette promenade visuelle nous permet de suivre le parcours du photographe à Aubervilliers, un lieu où le temps semble s'être arrêté.

Les photographies d'objets entassés en vrac sur des tables, ou devant des maisons rappellent beaucoup les intérieurs de Storck [images 9, 10, 11 et 12]. Lotar photographie des ruines, des murs de façades délabrés et des ruelles [images 14, 15 et 16]. Il existe des vues différentes d'un lieu en ruine, où l'on voit une ruelle à droite, sur la partie gauche une ruine d'un mur et des gravats [images 17, 18 et 19]. Une de ces vues montre deux hommes dans cet environnement de ruine, certainement des amis de Lotar venus l'aider [image 20].

Il y a plusieurs vues différentes du même feu de bois, avec en fond des ruines [images 21, 22 et 23]. Le feu a intéressé Lotar pour son rendu sur l'image photographique. Une image est frontale [image 21], avec le feu centré au milieu de l'image, deux autres [image 22] représentent ce feu mais décalé sur la droite et éloigné du motif et la troisième [image 23], la plus travaillée, montre le feu en plongé rapproché, Lotar aurait aussi légèrement penché son appareil afin de mettre son motif de travers. C'est aussi sur celle-ci que la texture du feu est la plus élaborée, par la lumière et les effets de transparence. On note également l'intérêt pour les lignes verticales des bois qui structurent le feu. Dans le film, le motif du feu apparaît lorsqu'une bande de jeunes garçons allument un feu pour allumer une cigarette.

Aucunes de ces photographies ne sera totalement reprises dans le documentaire final mais elles révèlent les recherches de Lotar, qui expérimente les lieux au moyen de son appareil et fait des repérages. La photographie tient une place décisive dans l'étude de l'œuvre, la démarche visuelle de l'artiste se comprend aussi au travers de ces images. Ces images semblent révélatrices d'un œil moderne, un œil qui cherche à capter l'essence de son film, à travers les sujets et la manière de les représenter. Ces images précèdent les images douces, paisibles, sereines qui seront exploitées dans le film. Il n'y a cependant aucune présence d'enfants sur ces photographies à l'inverse du film où la thématique de l'enfance sera largement utilisée. L'enfant est peut être suggéré sur la photographie d'une étagère en bois [image 13], au dernier étage on aperçoit des jouets de petites voitures dont l'une comporte le mot « construction ». Ce mot peut être une référence à Joris Ivens.

Partie II

La Zone du XX^e siècle

Chapitre 4 - Représentation de la Zone et des terrains vagues

Histoire de la Zone

La Zone, comme l'indique le *Trésor de la langue française*, est un « espace militaire qui s'étendait au voisinage immédiat des anciennes fortifications de Paris, occupé illégalement par des constructions légères et misérables. ». La Zone est un immense bidonville qui encercle Paris, installé sur une zone militaire devant l'enceinte des anciennes fortifications longues de 34 km construites en 1844 autour de Paris. Cet espace militaire servait de défense pour la capitale, jugé anachronique, il est abandonné pour son inefficacité face à l'armement moderne, le mur de fortification est détruit à partir de 1919⁶³. Sur cette bande de terrains vagues, où les constructions sont interdites, viennent vivre les pauvres et les gens en marge. Les chiffonniers, les gens du voyage, les vagabonds, les exclus, les mendiants se retrouvent dans la « Zone » à l'extérieur de la ville après les grands travaux d'Hausmann. Ils construisent des baraques, des habitations précaires sans eau ni électricité, ou installent des roulottes. Des ouvriers viennent aussi s'y installer. Friedrich Engels⁶⁴ (1820 - 1895) souligne que, en déplaçant le problème du logement ouvrier du centre vers la périphérie, la bourgeoisie n'a jamais résolu le problème du logement ouvrier mais l'a juste repoussé à l'extérieur de la ville⁶⁵. Pendant l'entre-deux-guerres, plus de 40 000 personnes habitent sur cet espace. Cette « zone » de misère inquiète Paris et la société bourgeoise. C'est à cette période que les expropriations des « zoniers » commencent. Le régime de Vichy entreprend d'éliminer la « Zone » en construisant des habitations à bon marché (HBM), ce sont des logements de masse et de reconstruction d'urgence. Enfin, la construction du boulevard périphérique de Paris construit de 1958 à 1973 met définitivement fin à la « Zone » mais matérialise encore la séparation entre Paris et sa banlieue⁶⁶.

Une exposition intitulée *La Zone* a eu lieu en 2018 à la galerie Lumière des Roses à Montreuil. Elle avait pour but de présenter des photographies de photographes anonymes issues parfois de commandes qui visaient à construire une image insalubre de la « Zone » afin de légitimer sa démolition. L'exposition se veut documentaire, comme le témoignage d'un

⁶³ VERNHES Éric, *Au bord de Paris*, documentaire, 20 min, 1996.

⁶⁴ Friedrich Engels (1820 - 1895) est un philosophe et théoricien socialiste, communiste allemand, et ami proche de Karl Marx.

⁶⁵ Citée dans BEUCHEZ Jérôme, ZENEIDI Djemila, « Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ? », *Terrain* [En ligne], Questions, mis en ligne le 17 décembre 2018, consulté le 24 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/17600>

⁶⁶ Sur l'histoire des fortifications voir LE HALLE Guy, *Les fortifications de Paris*, Paris, Horvath, 1986.

passé aujourd'hui disparu et « plus proche des photographies d'Eugène Atget rassemblées dans son album *Les Zoniers* au début du XX^e siècle que de l'image pittoresque de la Zone qu'a pu véhiculer la photographie humaniste d'après-guerre. »⁶⁷.

Littérature et cinéma

En 1885 Emile Zola publie *Germinal*, et aborde l'injustice des mineurs, leurs mauvaises conditions de travail, la grève des ouvriers et la baisse des salaires dues à la crise économique. C'est à travers l'écriture qu'Emile Zola dépeint les problèmes de société, voulant être au plus proche de la réalité des modes de vie « il parcourt les corons, assiste à des réunions syndicales, interroge des mineurs et des femmes de mineurs, entre dans les demeures et les cafés, se familiarise avec les manières de vivre et les revendications, observe la discipline des grévistes dans l'action. »⁶⁸. Zola exprime ses idées politiques à travers le roman, son idéologie, dans le contexte sociopolitique de la fin du XIX^e. Cependant, au vu du caractère romancé de l'œuvre et des préjugés sociaux qu'elle comporte, l'enquête de Zola sur le travailleur ouvrier prend part à l'imagination de son auteur et cherche à soulever les problèmes liés à un territoire particulier.

Bien que disparue, la « Zone » reste un espace symbolique de la marginalité dans l'imaginaire collectif, elle s'impose comme un lieu où les voyous et les brigands règnent, en marge de la société bourgeoise⁶⁹. La littérature, le cinéma, mais aussi la musique et la photographie ont prolongé cette tradition de la mémoire de la « Zone ». En 1933, la chanteuse Fréhel (1891 - 1951) interprète *La Zone*, en 1972, Georges Brassens écrit la chanson *La Princesse et le croque-notes* comme un hommage à ces lieux disparus. Pendant l'entre-deux-guerres la littérature et le cinéma ont fabriqué une représentation de la « Zone ». Georges Duhamel (1884 - 1966) écrit sur la « Zone » de 1900 dans *Vue de la terre promise*, le troisième volume de *la Chronique des Pasquier* publié en 1934 dans la revue *Mercure de France* : « Et quand on approchait des portes, quand on commençait d'entendre parler, rire et chanter Paris, alors éclatait la Zone, le grand camp de la misère qui, de partout, investit la ville illustre et magnifique. »⁷⁰. Au cinéma, le court-métrage documentaire intitulé *La Zone*⁷¹ de

⁶⁷ Galerie Lumière des Roses, Dossier de presse de l'exposition « *La Zone* », Montreuil, 2018.

⁶⁸ MITTERAND Henri, « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal* », in *Travailler*, n°7, 2002, p. 37-51.

⁶⁹ BEAUCHEZ Jérôme, ZENEIDI Djemila, « Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ? » *op. cit.*

⁷⁰ DUHAMEL Georges, *Vue de la terre promise*, Paris, Mercure de France, 1934, p. 44-45.

Georges Lacombe sorti en 1929 enregistre les chiffonniers et la vie des habitants. Le *Dictionnaire mondial des films* indique dans la notice du film : « La vie quotidienne des habitants de la « zone » qui logent dans de misérables masures entourant alors Paris. Un film important de l'avant-garde française, sous-titré *au pays des chiffonniers (Etude des coins ignorés de Paris)* »⁷². Georges Lacombe, alors assistant de René Clair, film les ruelles étroites, les baraques construites en planche de bois, les roulottes, les « curieuses populations »⁷³ qui se trouvent dans la « Zone » et la journée de travail des chiffonniers. Le film soulève la problématique du déchet, de sa collecte, à son tri jusqu'à son recyclage et à sa vente. Il y a des plans sur des machines et sur les usines, il représente les ouvriers de la « Zone » au travail. Le film suit les heures d'une journée type des chiffonniers, du matin jusqu'à leur couché. Comme il s'agit d'un film muet, des indications textuelles sont donnés au spectateur pour créer la narration par les intertitres entre les scènes, ils indiquent l'heure et commentent la scène ou la situation. Le film s'intéresse à un milieu social marginal des habitants de la « Zone » à la fin des années 20 et porte un regard poétique sur la vie de ces habitants par le choix de représenter quatre personnages caractéristiques : un musicien, un photographe, une bohémienne, et une ancienne artiste vedette.

À l'inverse, la photographie s'est moins intéressée à ce territoire pendant cette même période de l'entre-deux-guerres. Plus tard, lorsque Cendras écrit *La banlieue de Paris* en 1949, les photographies de Doisneau lui servent de support à son texte. Il élabore un récit hors champs des photographies de Doisneau. Wolfram Nitsch dans son article *Terrains vagues en noir et blanc : La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre* montre que le motif du terrain vague occupe une place primordiale dans les albums d'après-guerre et « qu'il s'inscrit dans une tradition littéraire et iconographique que les auteurs reprennent pour en souligner les deux versants contraires, tout en annonçant la disparition de ces territoires ». Le récit des promenades *Paris insolite* de Jean-Paul Clébert est publié en 1952 puis réédité en 1954 et accompagné de photographies de Patrice Molinard. Les terrains vagues sont des lieux d'inspirations artistiques et de déambulations.

⁷¹ *La Zone* est un film muet en noir et blanc de 29 minutes réalisé par Georges Lacombe et sortie en 1929. Le directeur de la photographie est Georges Périnal (1897 - 1965), célèbre directeur de la photographie français notamment pour avoir travaillé avec René Clair, Jean Cocteau, Charlie Chaplin ou encore Michael Powell.

⁷² Voir RAPP, Bernard, LAMY, Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse, 2005, p. 859.

⁷³ Texte présent sur un intertitre dans le film.

Représenter les zoniers

Eugène Atget (1857 – 1927) réalise entre 1899 et 1913 des photographies sur les habitants de la « Zone » de Paris. L'album *Zonier* d'Atget⁷⁴ est réalisé à partir de 1913, il photographie les conditions précaires des habitants de la Zone, les chiffonniers et les petits métiers. Il réalise notamment des portraits des habitants devant leurs habitations. Il représente des lieux insalubres où vivent les populations les plus pauvres. Le motif de la roulotte, des maisons de bois ambulantes alignées les unes aux autres où vivent des familles, qui se retrouvent dans bon nombres de ses clichés, ont probablement inspiré Eli Lotar dans ses compositions. On retrouve dans l'image d'une roulotte extraite d'*Aubervilliers* [photogramme 29] une composition similaire à la photographie *Le village d'Ivry terrasse, zone des fortifications. Porte d'Ivry, extra muros*, en 1910, d'Atget. Eli Lotar reprend comme Atget une vue décalée qui permet de marquer la profondeur de l'image et montre la petite dimension de l'habitat. Un habitat étroit pour une famille entière. Trop petit pour vivre confiné à l'intérieur. Comme celle d'Atget, l'image représente une femme, un homme et des enfants assis à l'extérieur devant la roulotte. Les deux roulottes sont adossées à un mur, qui permet là encore de mettre en évidence la petite longueur de ces habitats. La scène est sereine, les enfants jouent sous le regard protecteur du père et de la mère, mais les motifs de la pauvreté sont pourtant bien présents. La terre battue, le drap sale étendu entre les deux roulottes⁷⁵, le visage sale de l'enfant qui est montré dans un autre plan [photogramme 39] participe à la représentation des habitats précaires des habitants de la « Zone ».

L'image, très contrastée, est construite sur une lumière diffuse, les zones sombres du mur du fond et de l'entrée des roulottes mettent l'accent sur les zones de lumière. La principale zone blanche se trouve sur les enfants, leurs corps et leurs bras tendus vers l'avant. Une fois encore l'enfance est le point central de l'image et permet de susciter une émotion forte. Le placement dans l'image, de l'homme à gauche et de la femme à droite, vient refermer la composition sur les enfants et créer une image équilibrée. Leurs regards en direction des enfants conduit le regard du spectateur vers ce motif. Ces éléments peuvent laisser supposer que les personnages ont posé pour la réalisation de l'image. Les photographies d'Atget ne laissent pas de doute aux portraits posés, il montre des personnages dans des poses statiques, assis devant leurs roulottes qui regardent en direction de l'objectif du

⁷⁴ À propos de l'album *Zonier* voir Claire LE THOMAS, « L'album *Zonier* d'Eugène Atget », in *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 13 mai 2019. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/album-zonier-eugene-atget?i=838&d=11&m=atget>.

⁷⁵ Le motif des draps suspendus provient des représentations de la pauvreté en peinture en Italie du Sud.

photographe, comme par exemple sur la photographie *Porte de Choisy. [Camp de] zoniers [et leurs roulottes]*⁷⁶ de 1913. En revanche, Lotar introduit un effet de mouvement et d'enregistrement de la réalité par la circulation des regards et les gestes des enfants. À l'inverse d'Alain Buisine qui parle des photographies d'Atget comme sans famille⁷⁷, les photographies de Lotar replacent bien au contraire le cadre familial en s'attardant sur l'enfance, la naïveté de l'enfance, qui évolue dans un monde pauvre et sale qui l'entoure, mais qui contient la joie et l'espoir futur. Ceci peut être vu comme un choix en lien avec la propagande communiste que nous aborderons dans la partie III. La mère et le père, bien identifiables, semblent être les piliers de la famille, ils encadrent les enfants d'où leur présence à droite et gauche de l'image. Lotar replace les corvées inévitables imposées à la mère de famille qui doit laver le linge à la main [photogramme 30].

À la suite d'Atget, Lotar représente les zoniers dans leur vie quotidienne et dans leur cadre de vie, mais l'intention de dénoncer les mauvaises conditions de vie amène le photographe à représenter les habitants dans leurs habitats insalubres et mettre en valeur la saleté.

⁷⁶ Les photographies de roulotte d'Atget sont consultables sur le site de la BNF Gallica.

⁷⁷ BUISINE Alain, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, J. Chambon, 1994, p.160.

Chapitre 5 - Détritus, délabrements, vétusté : portraits des habitants d'*Aubervilliers*

Portraits en intérieur

À travers la narration, le film *Aubervilliers* décrit des personnages, il dresse le portrait des habitants et indique le nom, l'âge et la situation de la personne. L'image met en place la représentation visuelle de ces portraits.

Deux photogrammes représentent des habitants dans leur intérieur assis face à l'objectif. Le premier [photogramme 24] représente un portrait frontal rapproché d'un couple âgé assis dans leur habitat dans une pose statique. L'homme, à gauche de l'image, est assis sur ce qui semble être un rondin de bois, ses jambes sont légèrement écartées, ses mains sont jointes sur ses cuisses, il a les épaules tombantes, il ne se tient pas droit. Il porte un béret, son regard fixe l'objectif, sa bouche est à demi ouverte ce qui permet de voir qu'il lui manque des dents. La femme quant à elle a les lèvres pincées, son visage est marqué par les rides, ses mains sont charnues, grosses et déformées. Elle porte une chemise et une longue jupe. Lotar réalise un portrait intime des habitants, en s'immisçant dans leur intérieur, cela crée une proximité entre le spectateur et les personnages. Il choisit le cadrage serré de manière à créer un lieu exigu, étroit, une composition refermée sur les personnages. Une sensation de désordre est mise en scène, tout comme la sensation d'espace réduit et de lieu encombré. Cela permet l'accentuation des effets dramatiques. Pour renforcer l'idée de réalité, le narrateur commente lors de cette scène « lorsque l'opérateur de prise de vue pénètre chez eux, s'excusant, gêné » afin de décrire l'intrusion dans l'intimité du couple. Les modèles regardent le photographe pour permettre au spectateur de se projeter dans l'image. Il est ici question des conditions de vie, les modèles posent dans un décor qui représente le pauvre dans son environnement. Le décor est narratif et permet au spectateur d'établir des liens entre personnages et habitation. Le commentaire du film ajoute que « ce vieillard infirme et sa compagne achèvent ici leur vie doucement, pour eux c'est une vie comme une autre, une vie qui sans doute à mal commencé et qui finira de même ».

Le premier plan est composé d'éléments flous à gauche et à droite de l'image, ce sont des parties des murs de l'habitation et des objets. Au deuxième plan il y a le couple âgé, puis au troisième plan il y a une table juste derrière le couple, en arrière-plan le mur du fond de la pièce. Cet arrière-plan est composé d'objets qui encombrent le regard. Sur le mur du fond on voit des images et des objets accrochés. La construction de l'image repose essentiellement sur

la lumière. La lumière est artificielle car la scène se passe dans un intérieur sombre. C'est une image très contrastée, la lumière se focalise sur l'homme, son buste et son visage, mais surtout sur ces deux mains jointes. La lumière est aussi présente sur le visage de la femme et là encore accentuée sur ses mains. Les images accrochées sur le mur du fond sont mises en lumière. Les parties un peu moins lumineuses sont le motif flou à droite au premier plan et le fond gauche de l'image. Les parties sombres importantes sont le pantalon de l'homme et la chemise de la femme. Cette opposition très marquée entre lumière et ombre vient mettre en opposition les corps des personnages, le buste de l'homme est lumineux quand celui de la femme est sombre, les jambes de la femme sont mises en lumière quand celles de l'homme sont sombres. Le sol est très sombre, ainsi que le fond de la pièce à droite et derrière la tête de l'homme. La mise en lumière du motif principal des mains est un choix du photographe, c'est une volonté de focaliser l'attention sur ce motif. Il reprend ici un motif pittoresque, les mains sont associées au travail de l'ouvrier. La grande main déformée et informe de la femme s'inscrit dans une tradition de représentation de la pauvreté et du travail, une main usée par le labeur de l'ouvrier. On trouve ce thème dans la photographie de Tina Modotti (1896 - 1942), *Hands resting on tool*, réalisée en 1927.

Le deuxième photogramme [photogramme 25] représente un homme assis qui joue de l'accordéon. C'est un portrait frontal tronqué aux chevilles du personnage. L'homme pose au centre de l'image. À gauche se trouve un vaisselier où sont accumulés des objets et de la vaisselle, devant ce meuble il y a une chaise. À droite, dans l'angle du mur de la pièce, il y a une cuisinière à bois où sont disposées deux casseroles et une cruche. Au-dessus de l'accordéoniste on distingue un fil à linge où pend un t-shirt, à droite une lampe est suspendue. Dans le film, ce plan est suivi d'un plan rapproché sur le personnage en train de jouer de la musique, il débute la bande sonore du film « Gentil enfant d'Aubervilliers » qui revient tout au long du film.

Les lignes principales sont verticales, elles stabilisent la composition, formées par le vaisselier, le corps de l'homme et son accordéon, ainsi que la cheminée de la cuisinière. La verticale principale est créée grâce à la démarcation peinte sur le mur qui délimite le soubassement du mur. Sur la droite cette ligne devient oblique grâce à la perspective. Le fil à linge crée une ligne courbe dans la composition et donne du dynamisme. Le mouvement est aussi donné par l'homme pris en train de jouer de la musique. La profondeur est peu marquée, la scène se trouve sur un même plan et le regard est bloqué par le mur du fond qui ferme la composition. La scène en intérieur a recours à une lumière artificielle mise en place par le

photographe. Deux zones sont marquées par la lumière, cette lumière focalisée montre l'utilisation de projecteurs. Le premier est projeté sur la cuisinière, le deuxième sur l'accordéon et les genoux du personnage. Quelques objets sur le vaisselier semblent être plus lumineux, c'est le cas d'une petite horloge posée sur le meuble. Il y a un soin apporté à la composition. La scène est un moment intime dans l'habitation d'une personne. Le motif de l'accordéoniste est là encore une reprise pittoresque, le joueur d'instrument est un motif qui s'inscrit à la suite de Lewis Hine⁷⁸ qui réalise en 1908 l'image *Slovak Steel Worker in the Pittsburgh Region Relaxes after Supper* où on voit un jeune garçon jouer de l'accordéon. L'image de Lotar donne un effet sonore. L'image est musicale par la représentation d'un joueur de musique en train de jouer, cet effet est accentué par la bande sonore superposée sur la scène dans le film. Le motif du linge suspendu est aussi un emprunt à la tradition de représentation de la pauvreté. La mise en lumière de la petite cuisinière rappelle au spectateur l'austérité des lieux. Un lieu sans artifice, les murs semblent humides, la peinture est effritée à de nombreux endroits.

En échos aux images du mineur représenté dans son coron, les ouvriers d'*Aubervilliers* posent dans leur logement vétuste. Quelques années avant, en 1938 aux Etats-Unis, Marion Post Wolcott (1910 - 1990) réalise des photographies de mineurs chez eux avec leur famille, c'est l'exemple de l'image *La femme de mineur de charbon et trois de leurs enfants à la maison* ou encore *Enfants du mineur de charbon dans la chambre*⁷⁹.

C'est à travers les portraits qu'Eli Lotar met en place un discours sur les ouvriers de la ville. Une image représente deux pêcheurs au travail [photogramme 31]. Le motif flou des cordes au premier plan fait penser à des nœuds de pendu, comme pour illustrer des personnages condamnés à leur propre sort. Les personnages du film sont joués, mais nous ne savons pas si Lotar a eu recours à des acteurs ou si se sont de vrais habitants qui jouent leur propre rôle. Le photogramme 32 prouve que la scène d'un vieillard « exproprié car on doit agrandir le cimetière »⁸⁰ est une scène mise en scène. Sur ce photogramme le personnage tient une pancarte où est inscrit « Aubervilliers 157 Lotar », cette image ne se trouve pas dans le film puisqu'elle donne le numéro de la prise de vue qui servira au montage.

⁷⁸ Fondateur du Documentarisme aux Etats-Unis avec Riis, À propos de Lewis Hine voir PANZER Mary, *Lewis Hine*, Paris, Phaidon, 2002.

⁷⁹ La série de Marion Post Wolcott est une campagne photographique de la Farm Security Administration (FSA), qui a pour but l'enregistrement de la vie sociale afin de créer un reportage social, réalisé en 1938 dans le sud des Etats-Unis, une région réputée très pauvre.

⁸⁰ Texte prononcé par le narrateur dans le film.

Représenter le logement du pauvre : Lieux vétustes, sales et délabrés

Tout au long du film, Lotar s'attarde à filmer l'intérieur des habitations en s'arrêtant sur certains détails qui illustrent la pauvreté. Ces images témoignent de la vétusté des lieux.

L'amoncellement d'objets, les déchets, figurent beaucoup dans les photographies des pauvres d'Atget comme l'image *Porte d'Asnières, passage Trébert, 17e, chiffonniers*, vers 1913 où deux hommes posent au milieu d'un amoncellement de déchets. Ce thème, pourtant présent dans les photographies prises avant le tournage abordé dans la partie I de ce mémoire, n'a pas été repris par Lotar dans les portraits d'habitants du film. Il aborde cependant le thème des déchets dans d'autres plan du film [photogramme 26], où on voit des poubelles bien remplies le long d'une vieille palissade faite de bois et de tôle à deux doigts de s'écrouler. Les déchets jonchent le sol dans le photogramme 47 et intriguent trois petits enfants baissés en direction de ce sol couvert de papiers et boîtes de conserves. La thématique du déchet chez Atget renforce la notion de lieu enclin à la pauvreté, de lieu insalubre, de dureté du travail du chiffonnier, et constitue un désordre de lecture pour le spectateur. Chez Lotar les déchets sont plus organisés, dans le photogramme 26, les poubelles sont droites et non renversées.

Les rats ne sont pas directement visibles dans le film, cependant la narration reprend à plusieurs reprises cette thématique. Le rat est l'image symbolique de la pauvreté, de la saleté, des lieux insalubres ou encore de la maladie. Lorsque Eli Lotar film l'habitation de José Pereira, d'origine portugaise, 53 ans, comme indique le narrateur, il s'attarde sur un détail du logement, que le narrateur explique « le pain est précautionneusement suspendu au plafond à cause des rats ». Cette anecdote vient expliquer l'image [photogramme 28] qui représente un intérieur désordonné, où le spectateur a du mal à comprendre ce qu'il se passe. La lumière est mise en valeur sur le pain, sur la partie gauche, suspendu au plafond. Le motif du pain est lui aussi un motif traditionnel. Une sensation de mouvement, par les éléments flous présents en haut et sur la partie droite de l'image. La lumière montre un sac où on distingue les lettres « ilor ». Il y a du linge sur la droite et un chapeau sur la gauche. C'est une image très contrastée pour renforcer l'effet dramatique. L'utilisation de référence pittoresque sert à émouvoir davantage le spectateur et donner de la force à l'image. La sensation d'instantané des images prise sur le vif, sert à faire un lien avec une actualité⁸¹. Ce même homme est

⁸¹ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », in *Apparence(s)* n° 3, 2009.

présent sur une autre image extraite du film [photogramme 27], on le voit en train de récupérer de l'eau dans le caniveau.

Deux photogrammes [photogramme 33 et 34] apparaissent dans la scène « des gens heureux qui déménagent ». Ces photogrammes représentent des parties de la maison qu'une famille est en train de quitter. Cette scène du déménagement rappelle le plan d'une famille remplissant une charrette de meubles et quittant les lieux dans *Les Maisons de la misère* d'Henri Storck. On voit sur le photogramme 33 des murs en pierre délabrés, deux portes en mauvais état et un sol en pavé. Le sujet principal est la porte du fond, le sujet est décalé à gauche. Au premier plan le mur en pierre bloque la visibilité, une petite ouverture laisse voir cet espace réduit. La moitié droite de l'image est composée de pierre. Le deuxième plan correspond au sol pavé, le troisième la première porte de droite et enfin en arrière-plan le motif principal de la porte du fond et le mur qui l'encadre. Là encore l'image est construite sur un fort contraste, la lumière met en évidence la porte du fond en opposant le mur lumineux qui l'entoure et la noirceur de la porte. La deuxième image [photogramme 34] représente un mur délabré percé à sa base par la moisissure, la caméra longe les murs du logement pour montrer les endroits détériorés, vieillit et insalubres. C'est une image focalisée, avec un cadrage rapproché et construite sur le contraste. La partie la plus nette est le trou et le morceau de pierre en haut de l'image. Plutôt que d'être restauré ou détruit, le commentaire du film indique qu'une autre famille viendra vivre à nouveau dans ce logement, sans que rien ne change. C'est un rappel ici à la commande du film, qui insiste sur les mauvaises conditions de vie qui doivent changer. En voyant ces images, le spectateur s'identifie et se questionne : comment une famille peut-elle vivre dans un endroit aussi vétuste ?

Lotar insiste sur des détails liés à la représentation de la pauvreté afin de montrer au spectateur les mauvaises conditions dont souffrent les habitants de la banlieue. Le logement du pauvre n'est pas viable, pourtant des familles entières occupent ces lieux car ils n'ont pas d'autres choix. En s'introduisant dans les logements et en montrant l'intimité des habitants, Lotar souhaite être au plus proche d'une vérité. Ses images, qu'il propose comme documentaire, tentent d'être au plus proche de sa vision de la réalité à Aubervilliers et créer ainsi l'engagement dramatique du spectateur.

Chapitre 6 - Photographeur la banlieue après 1945

Robert Doisneau

En 1949 les photographies de Robert Doisneau réalisées entre 1947 et 1949 accompagnent le texte de Cendras dans l'album *La Banlieue de Paris*⁸². Les photographies sont regroupées en huit thèmes dans le livre : Gosses, Amour, Décors, Dimanches et Fêtes, Loisirs, Travail, Terminus, Habitations. Pour Doisneau, les terrains vagues sont des espaces de jeux pour les enfants « qui trouvent la banlieue pour lui laisser des terres d'aventure »⁸³. Des lieux où ils peuvent laisser libre cours à leur imagination. La photographie 3 légendée *À la limite de l'ancienne zone, (ou La voiture fondue)* représente des jeunes garçons s'amusant sur l'épave d'une voiture. Simulant de conduire la voiture, le regard de l'enfant qui conduit dirige vers un endroit hors champs de l'image. Sur le capot, un autre enfant prend la pose d'un dirigeant qui indique le chemin à son équipe pendant qu'un troisième tient une corde tel un lasso pour contrôler un cheval. Les deux plus jeunes sont sagement assis à l'arrière. Le titre de l'image indique un changement, à cette date la « Zone » n'existe presque plus, il représente un espace qui appartenait auparavant à la « Zone » et qui est désormais un terrain vague exploité par les enfants. Wolfram Nitsch précise qu'il s'agit de « l'emplacement des fortifications démolies »⁸⁴. Ces fortifications démolies sont rappelées au premier plan de l'image par la présence de gravats qui jonche le sol, en arrière-plan, les immeubles rappellent la présence humaine et les habitations construites sur la « Zone ». Les images de Doisneau évoquent l'insouciance de l'enfance, les jeux, l'imagination créative, et représentent la nostalgie d'un lieu qui est en train de disparaître. Ces images sont un moyen pour le photographe d'assurer sa carrière professionnelle.

Pour Doisneau la « Zone » est aussi un lieu délabré, l'image *Le mur des graffiti* représente deux enfants contre un mur. Il montre la dégradation du territoire, des lieux usés. Une fille est en train d'écrire sur le mur, le deuxième enfant pose son oreille contre le mur. Cette image soutient le texte de Cendras, qui au même moment dans le livre parle des filles

⁸² À propos du parcours éditorial de l'album voir MICHEL Christelle, « BLAISE CENDRARS ET ROBERT DOISNEAU, LA BANLIEUE DE PARIS, 1949 » in *Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne*, (consulté le 24.04.2019, disponible : https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE_PHOTO/GUILDE_DU_LIVRE/LES_ALBUMS_SUR_PARIS/LA_BANLIEUE_DE_PARIS/INDEX.HTM).

⁸³ EVENO Claude, *Robert Doisneau, La banlieue en couleur*, Paris, Dominique Carré, 2017, p.19.

⁸⁴ WOLFRAM Nitsch, « La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre » in *La France en albums (XIX^e – XXI^e siècles)*, Colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2017, p.208.

qui vont devant un mur où figurent des dessins et inscriptions⁸⁵. Sur la page suivante, une deuxième photographie représente deux enfants qui marchent sur les pavés d'une rue déserte, autour il y a deux anciennes friches et partie métalliques d'un lieu qui semble abandonné.

L'exposition *Robert Doisneau, du métier à l'œuvre*, en 2010 à la Fondation Henri Cartier-Bresson présentait des photographies de banlieue parisienne des années 1940 de Doisneau⁸⁶. La photographie *Football, Choisy le roi* en 1945 représente des personnages en train de jouer au football, en arrière-plan, la silhouette d'une usine avec ses grandes cheminées qui fument rappelle la proximité entre quartier d'habitation et zone industrielle mais on peut aussi voir un rapprochement symbolique entre le monde des loisirs et celui du travail. Dans ce paysage qui apparaît serein aux yeux du spectateur, cet indice vient noircir l'atmosphère plaisant qui se dégage à première vue. Une deuxième image de Doisneau, *En route vers l'usine, Saint-Denis* en 1946 représente le motif de la cheminée fumante de l'usine. Sur cette image, une ligne oblique créée par la pente d'une butte montre un enfant en train de descendre la pente. De par le titre de l'image, on imagine que l'enfant se dirige vers l'usine, en arrière-plan, où il travaille probablement. Cette image mise en scène, parfaitement construite par l'oblique de la pente et la verticalité des cheminées, est un paysage de banlieue, composée à partir de la représentation pittoresque qui associe enfance et travail.

En 1985 Robert Doisneau revient sur le thème de la banlieue. Le livre *La Banlieue en couleur* accompagné du texte de Claude Eveno (1945-....)⁸⁷ publié en 2017 rassemble ces clichés. Ces images sont issues de la commande d'une campagne photographique de la Datar⁸⁸ sur le paysage d'un territoire choisit par le photographe dont le but était de « raconter le paysage au travers des yeux d'artistes, [...] de proposer à des photographes de répondre en tant qu'artistes »⁸⁹. Elles illustrent les villes de banlieue comme Gennevilliers, Évry, Montreuil ou encore Saint-Denis. À l'inverse des images de la fin des années 1940, ces images montrent une forme d'inhabitation des territoires, l'architecture domine ces images, et

⁸⁵ *Ibid.*, p.209.

⁸⁶ Voir le catalogue d'exposition : SIRE Agnès, CHEVRIER Jean-François, *Robert Doisneau, Du métier à l'œuvre*, Steidl, 2010.

⁸⁷ Après avoir vu les images de Doisneau, Claude Eveno dirige en 1986 un travail qui regroupe architectes, écrivains et photographes dont le but était de « décrire la banlieue dans toute sa complexité avec une multitude de points de vue » intitulé *Tout autour, Banlieues d'images et d'écritures*, Cahier hors-série du CCI, éd. du Centre Pompidou, décembre 1986.

⁸⁸ En 1984 la Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (Datar) confie ce projet photographique à vingt-huit photographes, l'objectif était de « représenter le paysage français des années 1980 ». Voir : GUIGUENO Vincent « La France vue du sol, Une Histoire de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) », in *Études photographiques*, n° 18, 2006, p. 97-119.

⁸⁹ EVENO Claude, *Robert Doisneau, La banlieue en couleur*, Paris, Dominique Carré, 2017.

la place de l'homme est très réduite dans l'image par rapport à la taille des bâtiments voire inexistante. Il élabore un travail de constructions géométriques de l'image grâce aux lignes des nouvelles constructions modernes. L'expérimentation de la couleur est aussi un point important. Ces images témoignent de la transformation et les mutations du territoire par la construction des grands-ensembles. Une image représente deux petites filles assises, on retrouve ici ces images antérieures par la présence des enfants. La photographie *Quartier du Pavé Neuf, Noisy-Le-Grand*, présente un espace construit par des lignes, au premier plan, un enfant sur une bicyclette passe. L'enfance reste un sujet important pour Doisneau.

Sabine Weiss (1924 - ...)

Sabine Weiss⁹⁰ est née en 1924 en Suisse. Elle arrive à Paris en 1946 et travaille comme assistante auprès de Willy Maywald, un photographe allemand spécialisé dans la mode et les portraits. En 1952 elle rencontre Robert Doisneau et entre dans l'agence *Rapho*. Elle travaille pour des grandes revues qui lui commandent des photos de mode et des reportages, elle fréquente le cercle des artistes d'après-guerre. À partir de 1950, date à laquelle Sabine Weiss s'installe comme photographe indépendante, elle photographie des scènes d'enfants qui jouent dans les terrains vagues de Saint Cloud, un lieu près de chez elle où elle a l'habitude d'aller. Ces images sont issues de son travail personnel et ont été présentées lors d'expositions comme celle du Centre Pompidou à Paris en 2018 intitulée *Les villes, la rue, l'autre*, qui a fait une présentation du travail personnel de Sabine Weiss réalisé entre 1946 et 1964⁹¹. Weiss photographie les enfants des terrains vagues, ces images sont des « Documents sur la vie »⁹² à une époque où les gens vivaient plus dans la rue, surtout les enfants qui y jouaient. La spontanéité des enfants est un défi à capturer comme elle explique dans le portrait filmé du *Jeu de Paume* suite à l'exposition en 2016 au Château de Tours⁹³. Pour Sabine Weiss, le terrain vague est un lieu où les adolescents se retrouvent. *Terrain vague, Porte de Saint-Cloud*, réalisé en 1950, représente un garçon bloquant une fille au sol, signe des chamailleries amoureuses. Dans l'image *Cheval, Porte de Vanves, Paris*, en 1952, le terrain vague est traversé par un animal en pleine course. Le terrain vague est pour la photographe un lieu de

⁹⁰ Voir le catalogue d'exposition : CHARDIN Virginie, *Sabine Weiss*, Paris, Jeu de Paume, La Martinière, 2016.

⁹¹ ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina, *Sabine Weiss : les villes, la rue, l'autre*, Paris, Centre Georges Pompidou, Galerie de photographies, du 20 juin au 15 octobre 2018, Editions Xavier Barral, 2018.

⁹² Entretien *Brigitte Patient avec Sabine Weiss : "Les villes, la rue, l'autre"*, France Inter, Juin 2018.

⁹³ Issu du *portrait filmé de Sabine Weiss, Jeu de Paume, Château de Tours, 2016*, en ligne : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2751>.

liberté qu'elle explore afin d'élaborer son univers visuel. L'image *Enfants prenant de l'eau à la fontaine, rue des Terres-au-curé* de 1954, reprend le motif pittoresque de l'enfant qui remplit un sceau d'eau. Les enfants sont aussi pour Sabine Weiss un moyen puissant d'expression, les enfants dévalent une pente sur une luge à roulette dans l'image *Enfants jouant, rue Edmond-Flamand, Paris*, de 1952. Le mouvement des bras, les sourires, la scène est prise en pleine action, ce qui rend l'image vivante. Sabine Weiss représente très souvent les enfants en train de jouer, les terrains vagues sont des terrains de jeux pour leur imagination débordante. La photographie de 1951 *Paris, terrain vague*, représente une bande d'enfants en train de grimper dans un arbre dans terrain vague. À l'arrière, deux personnages, un père et son fils, regardent en direction des hautes cheminées fumantes des usines de l'arrière-plan. C'est deux personnages sont comme une frontière entre ces deux mondes, le monde des jeux d'enfants et le monde du travail, comme un rappel à leur condition et à leur futur. Les enfants sont une source de joie, Sabine Weiss photographie le vivant pour capter la sensibilité de l'être humain et de la vie quotidienne. Considérée comme photographe humaniste, elle sait construire des images fortes où l'humain est au cœur de son travail par « un regard au plus proche du réel, mais un réel embelli par les jeux de lumière »⁹⁴. *Jeune mineur, Lens*, en 1955 représente un jeune garçon en bleu de travail, portant un béret et au visage sale. Par le titre elle indique qu'il s'agit d'un mineur. Probablement mise en scène, le fort contraste de l'image met en valeur le visage de l'enfant. Ce portrait de jeune mineur qui pose devant l'objectif est un sujet traditionnel.

La même année que Robert Doisneau, en 1985 et 1986, Sabine Weiss revient dans la banlieue de Paris pour créer des images. L'une d'elle représente une femme âgée dans son intérieur, assise à une table, elle a terminé son repas, elle se tient la tête et baisse le regard. Deux bouteilles de vin rouge entamées sont au premier plan. Une deuxième image montre deux panneaux publicitaires côte à côte. L'un est une publicité pour une marque de nourriture pour chat, la deuxième une publicité pour l'UNICEF où l'on voit une photographie d'un enfant africain avec un message écrit dans une écriture enfantine « tous les jours j'ai faim »⁹⁵. La deuxième image montre cette fois ci que la pauvreté n'a pas de frontière, les enfants ne jouent plus, ils ont faim. Ces images de la banlieue des années 80 sont plus austères que celle des années 1950.

⁹⁴ Issu du dossier de presse de l'exposition *Sabine Weiss : les villes, la rue, l'autre*, Centre Pompidou, 2018.

⁹⁵ Les photographies ont été consultées dans le catalogue CHARDIN Virginie, *Sabine Weiss, op. cit.* p.109 et p.182.

Willy Ronis (1910 - 2009), photographe issu de la photographie humaniste parisienne, se rend aussi dans la banlieue parisienne pour photographier les quartiers de Belleville. Photographier la banlieue après 1945 revient essentiellement, pour Doisneau et Weiss, à capter la poésie de l'image de l'enfance. La banlieue parisienne attire les photographes pour sa richesse esthétique, un dialogue entre terrains vagues et jeux d'enfants qui masque la notion de pauvreté. Des moments de douceurs, après la guerre, qui favorisent la création d'un travail sans jugement, ni analyse et sans regard critique, mais au plus proche de l'être humain et de sa vie quotidienne tout en illustrant la transformation du territoire de banlieue dans les années 80.

Partie III

La poésie de l'image de l'enfance

Les portraits d'enfants sont nombreux dans le film *Aubervilliers*. Eli Lotar accorde une place importante à l'enfant dans son film. En représentant des enfants il s'inscrit dans une tradition de représentation empreint d'une charge symbolique très forte. Cependant cela révèle aussi du regard poétique que porte l'artiste sur l'enfant dans la manière de le mettre en scène, entre préoccupation social et douceur de l'être humain.

Chapitre 7 - La reprise de l'iconographie pittoresque

Héritages artistiques

Issue d'une longue tradition de représentation d'abord picturale, l'image de l'enfant évolue à travers la photographie, il est perçu et représenté différemment. Du Moyen-Âge à la Renaissance, l'enfant représenté est souvent l'enfant Jésus. Au XVI^e, des peintres représentent des enfants comme Pieter Brueghel l'Ancien dans l'œuvre *Jeux d'enfants* en 1560. L'œuvre est composée de plusieurs petites scènes qui représentent des enfants en train de jouer. Des portraits des jeunes princes étaient en vogue au XVII^e siècle, ils représentent la continuité de la lignée. Le jeune prince encore enfant est représenté à la manière d'un adulte. C'est à partir du XVIII^e siècle que l'enfant n'est plus perçu comme un jeune adulte mais possède un caractère qui lui est propre, plus innocent que l'adulte qui lui est perverti par la société dans laquelle il évolue. Au XIX^e siècle l'image de l'enfant change considérablement, il tient désormais une place majeure dans la famille. L'émergence d'un nouveau regard sur l'enfant va favoriser de nouvelles représentations⁹⁶. L'enfant porte un message d'espoir et d'avenir meilleur.

En photographie, les enfants sont présents sur les images des Zoniers d'Eugène Atget, entourés par les membres du cercle familial, ils posent dans leur environnement précaire⁹⁷. En 1899 Atget réalise la photographie *Enfants au Guignol, jardin du Luxembourg, 6^e arrondissement*, on aperçoit des enfants qui assistent à un spectacle conçu spécialement pour eux. Il s'agit d'un moment de divertissement, de joie et de détente d'enfants issus de la bourgeoisie parisienne. En peinture ou en photographie, pour représenter les classes sociales les plus basses, l'enfant est majoritairement représenté en train de travailler. Victor Hugo (1802 – 1885) était parmi les premiers en France à dénoncer le travail forcé des enfants au

⁹⁶ Sur l'évolution du statut de l'enfant du XV^e au XX^e siècle en peinture voir le catalogue d'exposition : GELIS Jacques, *L'art et l'enfant : chefs-d'œuvre de la peinture française*, Paris, Musée Marmottan Monet, 10 mars-3 juillet 2016, Paris, Musée Marmottan Monet, 2016.

⁹⁷ Pierre Philippe, Françoise Reynaud, Gaëlle Rio « La représentation de l'enfant au XIX^e siècle dans la photographie d'Eugène Atget » in *Dossier pédagogique de l'exposition « Eugène Atget, Paris »*, Musée Carnavalet, 2012.

XIX^e siècle⁹⁸. En travaillant, l'enfant pauvre participe au revenu de sa famille, mais il est confronté trop tôt au monde adulte. Le problème du travail des enfants va être dénoncé à travers la photographie par Lewis Hine de 1908 à 1918 en Amérique afin de mettre en évidence une réalité sociale violente⁹⁹. À la suite de Jacob Riis, pionnier de la photographie sociale aux États-Unis, sa vision de l'enfant pauvre et innocent est très codifiée¹⁰⁰. Des images vont circuler sur le modèle de Lewis Hine et contribuer à construire l'image de l'enfant pauvre au XX^e siècle. La photographie documentaire américaine a mis en place le pouvoir de dénonciation par le medium photographique en l'imposant en tant que véritable preuve des conditions de vie dramatiques d'une population pauvre. L'enfant va ensuite, à partir des années 1930 avec le début de la photographie humaniste, devoir être protégé des nuisances de la société, il n'est pas seulement victime de ses conditions mais représente aussi l'espoir et le futur de la société. En faisant appel aux représentations pittoresques, les photographes remplissent leurs images d'une charge émotionnelle intense.

Photogrammes pittoresques du film Aubervilliers

Les images du film de Lotar sont en partie construites à partir de l'iconographie pittoresque. Cette partie se consacrera à l'étude de photogrammes qui représentent des enfants issus des codes de représentations traditionnelles.

La première image étudiée est un portrait seul [photogramme 35] d'un enfant en train de remplir un sceau d'eau depuis un robinet installé de façon précaire dans le mur d'une maison dans une ruelle pavée. Cette image construite sur un fort contraste, montre l'ingéniosité du photographe, qui a vu dans l'ombre formée par les taudis un enjeu esthétique pour construire son image. C'est en voyant cette structure que le photographe a peut être demandé à un enfant de poser dans la zone de lumière, ou peut-être l'avait-il déjà repéré lors de ses explorations préalables. Cette image intervient dans le film lors d'une séquence sur le thème de l'eau. Des plans successifs rappellent ce thème : une femme remplit une cruche d'eau, un plan de l'eau sur le bas-côté des ruelles, un enfant assis sur un trottoir qui touche l'eau avec ses mains [photogramme 36], l'eau qui coule et se déverse dans le caniveau. En

⁹⁸ Victor HUGO (1802 – 1885) dénonce le travail des enfants dans le poème *Melancholia, Les Contemplations* en 1856.

⁹⁹ Voir LESME, Anne, « Lewis Hine et le National Child Labor Committee: vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle » in *Transatlantica* [En ligne], n°2, 2014, mis en ligne le 19 février 2015, consulté le 05 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7185>.

¹⁰⁰ Pour Jacob Riis la photographie vient apporter une preuve irréfutable de vérité au texte qui accompagne ses publications. Voir LESME, Anne, « L'enfant pauvre et la naissance de la photographie sociale aux États-Unis au XIX^e siècle », in *E-rea* [En ligne], n°7.2, 2010, mis en ligne le 24 mars 2010, consulté le 05 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/erea/1237> ; DOI : 10.4000/erea.1237.

fond sonore de cette séquence, *La chanson de l'eau* d'Aubervilliers chante « l'eau courante cours sur le pavé d'Aubervilliers, elle se dépêche, elle est pressée, on dirait qu'elle veut échapper, échapper à Aubervilliers ». Vient ensuite notre image de l'enfant qui remplit un sceau, suivit d'une femme qui elle aussi remplit un sceau en actionnant une fontaine, cette même femme tire une brouette remplie de cruche et enfin un plan d'un homme qui récolte de l'eau du caniveau à l'aide d'une casserole pour la mettre dans sa cruche [photogramme 27]. Cette séquence chantée s'arrête ici pour entamer le commentaire qui dresse le portrait de « José Peirra ». La thématique de l'eau est importante, le film s'ouvre sur cette thématique en filmant des plans de la Seine pour arriver ensuite à Aubervilliers. L'accès à l'eau potable fait partie des préoccupations des politiques dans la lutte contre la pauvreté. La Convention relative aux droits de l'enfant de 1989, mentionne dans l'article 24.2 l'obligation des Etats de lutter contre la maladie et la malnutrition grâce « à la fourniture d'aliments nutritifs et d'eau potable »¹⁰¹. L'eau est un symbole de vie, Lotar avait déjà exploité cette thématique dans ses précédentes expériences cinématographiques : *Terre sans Pain*, *Les maisons de la misère*.

Une deuxième image forte représente deux enfants assis par terre dans la rue [photogramme 37]. Ils ont le visage sale, cet élément caractéristique de la pauvreté qui lie la pauvreté à la saleté est repris dans le portrait de l'enfant assis sur les marches d'une roulotte [photogramme 38] et du deuxième qui mange dans une gamelle à même le sol [photogramme 39]. Le visage sale des enfants pauvres fait partie des codes de représentations de l'iconographie pittoresque. Représenter des enfants assis au sol ou sur le trottoir est aussi abordé dans l'image de l'enfant qui touche l'eau avec ses mains de la séquence sur l'eau précédemment étudiée [photogramme 36]. Ces deux images [photogrammes 36 et 37] sont un rappel à la célèbre image des *Marchandes de mouron* d'Eugène Atget en 1898. Cette photographie d'Atget représente deux femmes assises sur un trottoir en train de vendre des gerbes de mourons, l'une d'elle tient un bambin dans ses bras, image symbolique de la vierge à l'enfant. Comme un rappel à cette image, il y a dans l'image de Lotar [photogramme 37] des brindilles ou de la paille au premier plan devant les enfants qui pourraient rappeler les gerbes de mourons vendues par les marchandes d'Atget. Cadré en plongé rapproché, les enfants regardent en direction de la caméra, le photographe s'est certainement accroupi pour capturer la scène et être à la bonne hauteur des enfants. Ils portent un béret et sont habillés

¹⁰¹ La Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE), ou Convention relative aux droits de l'enfant, est un traité international adopté le 20 novembre 1989 par l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations unies, qui a pour but de reconnaître et protéger les droits des enfants à la suite de La Déclaration des droits de l'enfant de 1959 qui reconnaît le « manque de maturité physique et intellectuelle » de l'enfant et lui doit protection.

chaudemment, chaussettes hautes en laine, manteau épais, cela contraste avec l'effet d'ombre et de lumière très marqué qui semble indiquer une lumière d'été. À contrario, tous les enfants du film sont habillés en tenue légère d'été, robe et jupe pour les filles, short et chemise à manches courtes pour les garçons. Pourquoi avoir représenté ces enfants emmitouflés dans leurs vêtements ? Peut-être pour renforcer l'idée de pauvreté qui émane de la scène et s'inscrire dans la tradition de représentation de la pauvreté liée à un environnement froid. Ces enfants ressemblent plus à des petits adultes qu'à des enfants. Leur visage statique, sans sourire, l'absence de mouvement dans l'image, contraste beaucoup avec les autres images d'enfants du film et questionne sur la volonté du photographe à s'inscrire dans une tradition de représentation.

Enfin la troisième image [photogramme 40] représente deux petites filles de face se tenant la main. Elles apparaissent dans le film au début de *La chanson des gentils enfants*, dans ce plan elles avancent en direction de la caméra. Cette image rappelle une des images de Lewis Hine prise dans le cadre du National Child Labor Committee intitulée *Two of the « helpers » in the Tifton Cotton Mill, Tifton, Georgia. They work regularly* réalisée en 1909. Cette photographie de Hine est un portrait frontal de deux petites filles, côte à côte, tronquées aux cuisses. Pour cette image Lotar décale son sujet, les deux fillettes sont placées sur la droite de l'image, afin de créer une image composée de deux parties : à droite les filles sur une rue pavée, à gauche un terrain vague composé de parties en béton et d'herbes sauvages, ces deux parties sont séparées par un petit cours d'eau qui constitue le bas-côté de la chaussée. Sur ce photogramme les deux filles sont en pieds. Dans le film, à mesure qu'elles avancent en direction de la caméra, l'image reprend la composition de Hine en tronquant leurs corps au buste. L'image est nette, la profondeur est marquée par la route qui continue derrière les fillettes. La lumière extérieure est diffuse et très contrastée. L'ombre des filles est projetée devant elles, cet élément indique que la lumière provient de face à la caméra. Le contre-jour rend difficilement visible leurs visages et leurs vêtements et rend les deux filles sombres. L'arrière-plan de la scène est aussi plongé dans l'ombre.

Les images, qualifiées d'« involontairement pittoresque » dans le film par le commentaire, relèvent au contraire d'un choix tout à fait volontaire. Elles cherchent à représenter une vision à la fois nostalgique et pathétique de la ville, comme si à Aubervilliers le temps c'était arrêté. Cette vision poétique est un choix maîtrisé des auteurs pour renforcer le discours « documentaire » du film.

Chapitre 8 - Un regard moderne : l'enfance et son avenir

Jeux d'enfants

Des photogrammes attirent particulièrement notre attention ici quant à l'œil moderne de Lotar et son intérêt pour le divertissement et le jeu. Ces photogrammes évoquent aussi un regard sur les préoccupations quant à l'avenir de l'enfant.

Sur le premier [photogramme 41] on voit un enfant en train de faire de la balançoire sur une corde accrochée à une structure métallique. À l'arrière, quatre enfants le regardent. Cette image, construite sur une forte dynamique des lignes obliques qui se croisent, rappelle les constructions de métal de Krull. La grue à l'arrière rappelle quant à elle les images de Joris Ivens. L'image semble être anecdotique. Les lignes tronquées provoquent un manque de repère spatial et crée un jeu visuel pour le spectateur. On a aussi du mal à comprendre à quelle hauteur l'enfant se balance, la différence de taille entre celui qui se balance et ceux qui le regardent est importante. Le photographe est placé plus proche de celui qui se balance. La profondeur de cet espace entre les lignes et l'enfant est troublée. Cette illusion d'optique marque l'œil aiguisé de Lotar, cette scène qui montre des enfants en train de se divertir, perd les repères du spectateur. L'enfant est enfermé dans cette cage de métal comme un rappel de sa condition sociale. La construction géométrique domine la scène. Dans le film, la séquence est composée de trois plans successifs sur cette structure de métal filmée de différents points de vue. Ce photogramme est extrait du dernier plan. C'est par le film que l'on comprend que les enfants jouent sur la base d'une machine du port qui sert probablement à porter des charges. Sortie de son contexte, l'image est plus difficile à comprendre mais elle marque la modernité de représentation de son auteur attiré par l'ingéniosité des enfants. Elle permet aussi de mettre en évidence la poésie du regard tendre que Lotar porte à cette scène. La douceur des enfants, leur joie et leur insouciance s'oppose à la rigidité des fers de la structure. Ce contraste est aussi visible à la fin du film quand une bande d'enfants d'une famille ouvrière cours « en éclatant de rire » dans les ruines d'une ancienne maison. Le terrain de jeu des enfants n'est autre que les décombres de la pauvreté et les choses sérieuses du monde des adultes.

Le portrait d'un jeune garçon qui sourit [photogramme 42] est issu d'une séquence d'un groupe d'enfant qui joue aux dés. Des garçons sont assis par terre et jouent aux dés à même le sol dans la poussière. Debout, des jeunes filles et garçons observent la partie. Des

pièces de monnaies sont mises en jeu et se trouvent près des dés. Ce photogramme est issu d'un plan sur ce garçon en train de parler, mais la bande son du film chante la chanson des *Gentils enfants d'Aubervilliers*, le spectateur ne sait pas ce que l'enfant dit. Le portrait est tronqué à la poitrine, le visage de l'enfant est de trois quart, prit au moment où il parle. L'enfant sourit, cet élément est important et donne l'image d'une enfance heureuse. Cependant son visage est sale est rappelle directement au spectateur les mauvaises conditions de vie que le film ne cesse de dénoncer. Malgré leurs conditions, les enfants d'*Aubervilliers* sont en train de jouer, de s'amuser, ils marchent en se tenant bras dessus bras dessous [photogramme 46] et de sourient. Lotar attache un soin particulier à l'expression des enfants, le portrait de « Jeanne, 10 ans » représente une fille qui pose face à la caméra, son visage lumineux sourit [photogramme 47]. Le photogramme 48 représente quatre enfants de la famille « Izy » présentée à la fin du film. Cela montre l'importance que Lotar accorde aux portraits d'enfants, ici en les faisant poser. Son regard tendre vers l'enfance apporte de la douceur dans la sévérité du sujet.

L'image qui représente un groupe de chiots [photogramme 45] est à mettre en parallèle avec le groupe d'enfants assis dans l'herbe du plan suivant [photogramme 44]. Lors de cette scène, qui représente une portée de chiots en train de manger, la chanson des *Gentils enfants d'Aubervilliers* blâme une « enfance désœuvré ». Le plan sur le groupe de chiots se transforme par un fondu enchaîné en groupe d'enfant¹⁰². Cette association entre les chiots et les enfants est une analogie entre l'homme et l'animal. Ces derniers sont condamnés à vivre comme des animaux. Le photogramme d'un enfant assis par terre en train de manger dans son assiette [photogramme 39] peut lui aussi contenir cette analogie, l'enfant mange par terre tel un chien qui mange dans sa gamelle. Représenter les jeux et le divertissement des enfants amène ensuite vers une problématique plus sérieuse. Les enjeux liés à l'avenir de l'enfance sont introduits dans le film. Il s'agit d'une préoccupation grandissante à mesure que le film avance. L'enfant de la banlieue fume des cigarettes [photogramme 43] et se rassemble en groupe [photogramme 44] au lieu d'aller à l'école. Ces deux photogrammes appartiennent à la séquence qui présente une bande de jeunes garçons qui allument un feu. Ces « gentils enfants de la misère » comme chante la bande sonore pendant cette séquence sont en réalité les « gentils enfants du monde entier ». Ce parallèle fait par la chanson qui revient dans les derniers plans du film indique une préoccupation qui va au-delà des taudis de la ville d'Aubervilliers.

¹⁰² CADORET Erwan, *op. cit.*

Réemploi des images du film dans la revue Regards

Certaines images du film *Aubervilliers* ont été utilisées par la revue *Regards* du 19 Avril 1946 dans un article intitulé « Où en est la jeunesse ? Où va l'enfance ? Devenir ce qu'on est »¹⁰³. Cet article occupe deux pages de la revue qui est sortie la même année que le film *Aubervilliers* et s'intéresse à l'enfance. La page de gauche est une entrevue entre le professeur Henri Wallon, député de Paris, et l'auteur du texte Edith Thomas. Cet interview se consacre à l'avenir des enfants, leur éducation, mais surtout à l'insertion au sein de la société des enfants ayant commis des actes de délinquances, en s'intéressant aux travaux d'Henri Wallon sur la psychologie de l'enfant. Pour Wallon, les actes de délinquances des enfants seraient liés aux « circonstances sociales du milieu dans lequel ils ont vécu ». Ce texte montre l'essor et la reconnaissance d'une psychologie liée à l'enfance, il questionne aussi l'intérêt pour un enseignement culturel général plus fort dans l'enseignement technique afin « d'éviter à tout prix de faire des robots [...] si la technique vient à changer », c'est un regard sur l'avenir et le progrès très novateur. On retrouve en bas de cette page l'image du jeune garçon qui remplit un sceau d'eau [photogramme 35]. À gauche de l'image, un témoignage d'un centre de rééducation pour jeunes garçons vante les mérites « des méthodes éducatives neuves et scientifiques » de l'établissement.

La page de droite est en grande partie occupée par les images, celles-ci dominent sur le texte. En haut à droite, l'image la plus grande est celle du portrait de la fillette au visage sale [photogramme 38]. À sa gauche, on retrouve deux images en format paysage : l'image de la femme qui lave du linge [photogramme 30] et le groupe d'enfant assis sur les rails [photogramme 44]. En bas à droite, l'image d'une ligne d'enfants qui marchent en se tenant par les épaules dans une ruelle [photogramme 46] occupe les deux tiers de la largeur de la page, à sa gauche un texte consacré au film *Aubervilliers* justifie le choix des images pour l'article par ces mots : « Il nous a paru que ces quelques images du film *Aubervilliers* composeraient la meilleure chanson photographique pouvant accompagner notre dernier article de l'enfance »¹⁰⁴. La revue envisage ces images comme une « chanson photographique » qui permet au lecteur d'être confronté visuellement à une représentation de l'enfance en banlieue. Ce texte sur le film *Aubervilliers* écrit par J.P.A. Gronier valorise les

¹⁰³ La revue *Regards*, créé en 1932, est une revue communiste qui a contribué à l'essor des reportages photographiques en France et au développement du photojournalisme. L'article étudié occupe les pages 10 et 11 du n°37 de la revue *Regards* du 19 Avril 1946 et comporte cinq images du film *Aubervilliers* d'Eli Lotar. Il est disponible en ligne sur Gallica.bnf.fr. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7639146t/f9.item.zoom>

¹⁰⁴ Texte issu de la page 11.

« magnifiques images » du film et le talent de son réalisateur Eli Lotar qui est pour lui « un des meilleurs spécialistes français du documentaire ». Cet article de la page de droite montre que le film est pris pour un documentaire, comme témoin d'une réalité.

Ces images empruntées sont détournées de leur sens d'origine, l'auteur de l'article a pris soin de mettre des légendes pour chacune des photos empruntées afin de renforcer l'intention de l'image en lien avec le sujet de l'article. Le sujet de l'enfance montre l'intérêt de la revue pour l'éducation et le sort des enfants pauvres. Les légendes racontent des récits qui permettent aux lecteurs une interprétation des images différente de leur sens d'origine. Par exemple, la mère de famille qui lave du linge et qui habite dans une roulotte avec son mari et ses enfants dans le film d'Eli Lotar devient ici la grande sœur d'une famille nombreuse qui « doit aider à la lessive », afin d'insister sur la difficulté de la besogne la légende ajoute « L'été au dehors, ce n'est pas désagréable... mais l'hiver ! ... ». La légende a trait à l'image de l'enfant au visage sale évoque en premier lieu le sourire de l'enfant avant de parler de la saleté. Cette dernière n'a pas d'importance pour l'auteur. La charge incombée à la société est de promettre un avenir à cet enfant¹⁰⁵. Cela est aussi rappelé dans la légende du groupe d'enfants qui marchent, la légende insiste sur l'envie de vivre, leur solidarité et le rôle de la société face à l'avenir des enfants¹⁰⁶. L'image du groupe d'enfants assis a été choisie pour rappeler que le rôle de l'enfant est avant tout de jouer et d'apprendre.

La revue a choisi d'illustrer son article avec les images du film *d'Aubervilliers* certainement pour l'espoir dont le film est empli, le texte de Prévert et l'intention de cet article sont similaires : permettre un avenir meilleur aux enfants victimes du milieu social dans lequel ils évoluent, lutter contre la pauvreté et améliorer la vie des enfants. Pour Prévert l'enfant est « plein de joie de vivre dans un monde qu'il n'a pas encore à juger »¹⁰⁷. Traiter du sujet de l'enfant permet d'atteindre plus facilement le lecteur ou le spectateur. Le lecteur éprouve un sentiment de compassion lorsqu'il est face à des images ou à un discours qui souligne l'innocence de l'enfant livré à son sort et sa naïveté. L'enfant est aussi synonyme de futur et responsable de l'avenir de la société. Cette manipulation des images à des fins politiques et sociales est propre à la propagande du parti communiste et témoigne de la puissance émotionnelle des images et de la force du discours.

¹⁰⁵ Légende de l'image de l'enfant au visage sale dans la revue : « Quel beau sourire ! Un peu barbouillé, mais qu'importe ! À cet âge on est confiant en l'avenir. Saurons-nous ne pas le décevoir ? »

¹⁰⁶ Légende des enfants en train de marcher : « Dans ce décor de misère, ils marchent vers la vie bras dessus, bras dessous. Ils veulent vivre. Aidons-les à connaître un avenir meilleur. »

¹⁰⁷ Texte prononcé par le narrateur du film *Aubervilliers* dans la séquence de l'enfant au visage sale [photogramme 38].

Chapitre 9 – La « Poétique du regard »

Comme le rappelle Erwan Cadoret dans son article *Un double regard sur la misère : Aubervilliers d’Eli Lotar et Jacques Prévert*,¹⁰⁸ la « poétique du regard » fait partie d’un des sept genres du documentaire établi par Michel Cieutat dans son article *Souvenirs d’un rite : les sept genres du documentaire et le “petit film”*¹⁰⁹. Pour ce dernier, les années d’après-guerre, qui correspondent à une période de reconstruction et de nouveaux espoirs, possèdent « Un regard aussitôt retourné sur un présent que les Prévert croyaient alors éternel ». Jacques Prévert, confère un ton poétique au court-métrage *Aubervilliers* en donnant aux images un temps, un lieu, des personnages et une histoire. La poésie du discours est en lien avec la charge poétique des images de Lotar et souligne la visée artistique du cinéma. *Aubervilliers* reçoit en 1949 le Grand Prix du Film Poétique dans le cadre du Festival International du Cinéma Expérimental de Knokke-le-Zoute en Belgique¹¹⁰. Cette reconnaissance permet une fois de plus d’inscrire le film dans la visée poétique mise en œuvre par ses auteurs.

Cette empreinte poétique sera aussi visible lorsque Joris Ivens met en scène le poème de Jacques Prévert *La seine à renoncé Paris* en 1957. Georges Sadoul, qui est l’initiateur du terme « réalisme poétique » et aussi celui qui donne l’idée à Ivens de mettre en scène le poème de Prévert. L’influence de la poésie sur les réalisateurs documentaristes après la guerre est importante. Le film *Aubervilliers* se trouve à la frontière entre le documentaire engagé d’avant-guerre et la poésie empreinte de nostalgie de l’après-guerre. Entre le réalisme poétique des années 30-40 et la « poétique du regard » d’après-guerre. Cette interaction entre les artistes, photographes, cinéastes et poètes, participe à la construction d’une identité du court métrage après-guerre orientée vers la poésie que contient *Aubervilliers*.

Jacques Prévert, la poésie et le court métrage

La participation de Prévert à des courts métrages révèle une fois de plus son rapport étroit avec l’enfance, thème qu’il a déjà largement exploité dans les longs métrages qui ont fait de lui sa renommée en tant que scénariste et dialoguiste, comme *Les Disparus de Saint-*

¹⁰⁸ CADORET Erwan, *op. cit.*

¹⁰⁹ Michel Cieutat, « Souvenirs d’un rite : les sept genres du documentaire et le “petit film” » in *Le Court Métrage français (1945-1968). De l’âge d’or aux contrebandiers*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 21-28.

¹¹⁰ AMAO Damarice, CHÉROUX Clément, VIEWING Pia, *Eli Lotar, op. cit.*

Agil de Christian-Jaque en 1937. Prévert porte une attention particulière à la misère, à ceux qu'on ne voit pas, mais surtout à l'être humain. Il crée des films destinés directement au jeune public comme *Le Petit Soldat* et *Bim le petit âne*, ou encore *Le Voleur de paratonnerres*¹¹¹. Ce dernier est un dessin animé de Paul Grimault, dont le scénario est écrit par Jacques Prévert et projeté en 1946 avec *Aubervilliers*. Les enfants sont présents dans toutes ses œuvres. Ce thème est donc partagé avec Lotar, qui comme nous l'avons vu précédemment, enregistre des images d'enfants dans les films où il est présent en tant qu'opérateur de prise de vue. L'enfance est chère à Prévert, mais « Pour Prévert, ce qui menace d'abord l'enfance, c'est le temps, ce temps qui passe, synonyme de perte de l'innocence »¹¹². L'enfance est pour Prévert synonyme de nostalgie, l'enfance doit être heureuse, c'est pour cela qu'il faut agir vite et ne pas laisser la misère progresser dans la banlieue.

Gilles Mouëllic dit du texte de Prévert, des films auxquels il participe : « Si Prévert accepte d'écrire le commentaire de ces films qui ne sont que des montages d'images documentaires, c'est que ces images lui permettent d'inventer librement un scénario sans autres contraintes que cette errance dans la ville. »¹¹³. Là où Mouëllic se trompe, est qu'*Aubervilliers* n'est pas un simple « montage d'images documentaires », les images sont construites avec soins, puis Prévert élabore un discours en lien, en corrélation avec l'idée d'abord exploitée par les images. Les images de Lotar parlent avant les mots de Prévert. La ville, et Paris, sont des lieux largement exploités dans les œuvres de Prévert, avec *Aubervilliers* il explore la banlieue. Prévert élabore un récit qui va venir accentuer les images de Lotar et construire une histoire. À la fin du film, la présentation de la famille « Izy » souligne cette intention en présentant une famille fictive, on ne peut pas savoir si les âges des enfants prononcés par le narrateur sont réels ni même si la situation l'est. La narration du film prend la forme d'un poème en prose entrecoupé de chansons. Les chansons se superposent sur les plans des enfants, le discours redevient grave dès lors que les images ne montrent plus d'enfants. Pour Mouëllic « les commentaires de Prévert annoncent plus un rapport d'égalité entre textes et images » qu'une simple description des images. Prévert donne un ton personnel aux images, en leur attribuant une histoire pour créer une illusion d'un réel. La poésie de Prévert, d'abord littéraire, accède à un rang visuel, il lui donne vie par l'intermédiaire des images du film avec lesquelles elle se lie. En ce sens, le film *Aubervilliers* résonne comme

¹¹¹ ROUX Stéphane « Ressorts poétiques et mécanique du cœur : Le Petit Soldat de Grimault et Prévert » in *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2) : Documentaire, fiction : allers-retours* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 (consulté le 05.07.2019, Disponible <http://books.openedition.org/pur/1611>.)

¹¹² MOUËLLIC Gilles, « Jacques Prévert (1900-1977) : portrait en court(s) », in *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2) : Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

¹¹³ MOUËLLIC Gilles, *op. cit.*

une poésie visuelle. Les paroles racontent les images et les images illustrent le texte du récit, c'est un rapport à double sens.

De plus, la narration de Prévert vient contrer la cruauté visuelle des images de Lotar, Prévert adoucit par les mots et donne du recul face aux images parfois brutes. Pour Erwan Cardoret, de par cet effet les « images tendent alors à perdre de leur spontanéité et de leur force visuelle. »¹¹⁴. Mais cet effet renforce le discours en lui donnant un second degré, il met en place un décalage entre l'image et la narration. Prévert teint d'ironie le propos du narrateur à de nombreuses reprises.

C'est le cas par exemple dans la séquence d'un vieil homme exproprié de chez lui, le ton est grave et le sujet sérieux. On apprend ensuite la raison pour laquelle l'homme est exproprié, le narrateur indique qu'on doit « agrandir le cimetière », cette raison semble totalement décalé et témoigne de l'humour second degrés de Prévert. On retrouve cet humour dans une autre scène, mais cette fois teinté d'objectif politique, lorsque le narrateur compare le fakir du marché à l'ancien maire d'Aubervilliers, qui ne tenait pas ses promesses. Le texte de Prévert décrit les scènes, comme si le poète avait vu les images de Lotar puis les avait interprétées avec humour. Lors du plan sur un enfant de la famille présenté à la fin du film, les « Izy », le narrateur décrit le visage du jeune fils par ces mots : « il porte des lunettes, ça lui donne l'air sévère il n'y peut rien ». L'interprétation du texte par Roger Pigaut dans le film augmente l'effet humoristique, la voix du narrateur change en fonction du propos tel le jeu d'un acteur et renforce le discours. L'élocution donne vie au texte.

L'emprise littéraire se lit dans les métaphores qu'il élabore, les ruines ne sont pas celles de la guerre toute juste terminée mais « les simples ruines de la misère ouvrière », la métaphore de la pauvreté revient tout au long du film. Cette emprise poétique est aussi présente dans le texte suivant issu du film et composé à la manière d'un poème :

*« Maisons d'Aubervilliers,
Ruines de l'adversité,
Épaves de la cité,
Habitées par de pauvres locataires
Qui n'ont même pas l'eau sur le palier »*

¹¹⁴ CARDORET Erwan, *op. cit.*

Se voulant « documentaire », le film présente Prévert dans le générique du début comme celui qui a écrit le « commentaire ». Prévert n'est plus dialoguiste, il est commentateur. À la manière d'un commentateur, il commente les scènes qu'il a devant les yeux, mais il va bien au-delà du simple commentaire. En dressant le portrait des habitants d'*Aubervilliers*, le narrateur élabore une histoire fictive en donnant vie à des personnages à la manière d'un récit. Il écrit le texte à la manière d'un poème, en utilisant les rimes, les métaphores et autres figures de styles propre à la poésie. La poésie qui se dégage du texte renforce celle des images et crée une œuvre singulière.

Conclusion

Aubervilliers, que Damarice Amao qualifie de film « d'avant-guerre »¹¹⁵ dans le titre de sa sous-partie de la troisième partie de son ouvrage *Eli Lotar et le mouvement des images*, est empreint de la nostalgie des films d'avant-guerre. Reconnu en tant que chef opérateur, Lotar a plus de mal à se créer une place en tant que réalisateur. Représenter la pauvreté en banlieue parisienne permet à Lotar de s'affirmer en tant que réalisateur, il cherche grâce à ce film à se faire une place dans le cinéma documentaire. La carrière de cinéaste de Lotar s'arrête brutalement en 1952 lorsqu'il réalise son dernier film *Bois d'Afrique*, Lotar est alors âgé de 47 ans. Après *Aubervilliers*, on sait qu'il a réalisé deux films, aujourd'hui disparus *Chœurs yougoslaves* en 1946 et *Terre recouverte* en 1947. La même année, il commence un autre film intitulé *Auberges de jeunesse*, qui sera terminé et signé par Raymond Lamy. Ces films, non abouti ou aujourd'hui perdus, nous laissent sur l'arrêt d'une carrière pourtant riche d'expériences.

L'intérêt de cette étude est de contribuer à inscrire solidement le film *Aubervilliers* dans le parcours du photographe cinéaste. Les pratiques cinématographiques de l'artiste ne peuvent pas être cloisonnées individuellement et manquent de visibilité. Lotar construit des images comme des photographies en mouvement, sa maîtrise de la technique photographique illustre la singularité de son regard dans son film. Cette recherche a mis en évidence le lien très fort entre photographie, cinéma et poésie au XX^e siècle. L'étude inédite des photogrammes constitue un champ de recherche sur la représentation de la pauvreté en banlieue parisienne en insistant sur l'image de l'enfance. Le film *Aubervilliers* se trouve à la charnière entre la représentation de la pauvreté comme sujet social et engagé, et le début d'une vision plus tendre sur le monde, influencée par la poésie de Jacques Prévert. En représentant la banlieue au début des années 50, les photographes humanistes ne représentent pas ce territoire comme un lieu enclin à la pauvreté mais comme le répertoire de l'imagerie du vivant et un espace de liberté.

¹¹⁵ AMAO Damarice, *Eli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, 2017, p.161.

Sources

CENDRARS Blaise, DOISNEAU Robert, *La Banlieue de Paris* [1949], Paris, Denoël, 1983.

CLÉBERT Jean-Paul, MOLINARD Patrice, *Paris insolite. Roman aléatoire* [1954], Paris, Attila, 2009.

LAURENT Frédéric, « Aubervilliers », *La Revue du Cinéma*, avril 1953, n°62, p.19.

LOTAR Eli, « Ici, on ne s'amuse pas », *Jazz*, n° 11, novembre 1929, p. 482-484. (Consulté le 04.03.19, disponible : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2017/03/ici-on-ne-samuse-pas/>.)

THOMAS Edith, « Où en est la jeunesse ? Où va l'enfance ? Devenir ce qu'on est », *Regards*, n°37, 19 avril 1946, p.10-11.

« Cinéma et réalité », *L'Ecran Français*, 3 avril 1946, n°40, p. 4.

« Portrait filmé de Sabine Weiss », *Jeu de Paume*, Château de Tours, 2016. (Consulté le 12.06.19, disponible : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2751>.)

« Sabine Weiss : "Les villes, la rue, l'autre", Entretien avec Brigitte Patient, *France Inter*, 23 Juin 2018, (Consulté le 12.06.19, disponible : <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-23-juin-2018> .)

Bibliographie

Ouvrages

AMAO Damarice, *Eli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, 2017.

BERNARD Jean-Pierre, *Paris rouge. 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, Paris, 1991.

BLUHER Dominique, THOMAS François, *Le court métrage français de 1945 à 1968 (1), De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

BUISINE Alain, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

CHARDÈRE Bernard, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Bègles, Castor astral, 2001.

CHARDIN Virginie, *Sabine Weiss*, Paris, Jeu de Paume, La Martinière, 2016.

EVENO Claude, *Robert Doisneau, La banlieue en couleur*, Paris, Dominique Carré, 2017.

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2011.

GULLERME André, LEFORT Anne-Cécile, JIGAUDON Gérard, *Dangereux, insalubres et incommodes : Paysages industriels en banlieue parisienne XIX^e - XX^e siècles*, Editions Champ Vallon, 2017.

FIANT Antony, HAMERY Roxane, *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2) : Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

FRIZOT Michel, DE VEIGY Cédric, *Vu : le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, 2009.

LE HALLE Guy, *Les fortifications de Paris*, Paris, Horvath, 1986.

PASSEK Jean-Loup, *Joris Ivens, cinquante ans de cinéma*, Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 1979.

RAPP Bernard, LAMY Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse, 2005.

VICHI Laura, *Henri Storck : De l'avant garde au documentaire social*, Yellow Now, Liège, 2002.

Catalogues d'exposition

AMAO Damarice, CHÉROUX Clément, VIEWING Pia, *Eli Lotar*, Paris, Jeu de Paume, 14 février – 28 mai 2017, Éditions du Centre Pompidou, Arles, Photosynthèses, 2017.

FRIZOT, Michel, *Germaine Krull*, Paris, Jeu de Paume, 2015 et Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2015-2016, Paris, Jeu de Paume, Hazan, 2015.

VIRMAUX Alain et Odette, LIONEL-MARIE Annick, préface SAYAG Alain, *Eli Lotar*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, 10 novembre 1993 - 23 janvier 1994, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1993.

Articles

BEAUCHEZ Jérôme, ZENEIDI Djemila, « Des zoniers aux zonards : de quoi « la zone » est-elle le nom ? », *Terrain*, 2018.

BRETON Émile, « Aubervilliers. Eli Lotar – 1945 », in Jacky Evrard et Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Pantin, Festival Côté court / Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 43 et 45.

CADORET Erwan, « Un double regard sur la misère : *Aubervilliers* d'Eli Lotar et Jacques Prévert », in Fiant Anthony, Hamery Roxane, *Le Court métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 261-270.

COLLAS Gerald, « D'Aubervilliers (1945) à La Courneuve (1967), correspondances » in Michel Melot, *Images Documentaires*, n°20, 1995, p.27-28.

DENOYELLE Françoise, « Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années trente », in *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 47 - 48.

JOSCHKE Christian, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », in *Perspective*, 1, 2017, 113-128.

GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », in *Apparence(s)* n° 3, 2009.

KAST Pierre, « À la recherche de Luis Buñuel » in *Cahiers du Cinéma*, n°7, décembre 1951.

MENDELSON Jordana, « La vision dissidente d'Éli Lotar dans *Terre sans pain* de Luis Buñuel » in *Le Magazine du Jeu de Paume*, 2017.

MICHEL Christelle, « BLAISE CENDRARS ET ROBERT DOISNEAU, LA BANLIEUE DE PARIS, 1949 » in *Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne*, (Consulté le 24.04.2019, disponible : https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE_PHOTO/GUILDE_DU_LIVRE/LES_ALBUMS_SUR_PARIS/LA_BANLIEUE_DE_PARIS/INDEX.HTM).

MOUELLIC Gilles, « Jacques Prévert (1900-1977) : portrait en court(s) », in *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2), Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

POIVERT Michel, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.

PIERROT Nicolas, LE ROUX Thomas, « Représenter le travail et l'industrie à Paris, 1760-1900 », in *Histoire de l'art*, n° 74, 2014/1, p. 19-30.

TRIQUET Sophie, « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 » in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009.

VEZYROGLOU Dimitri, « Le Parti communiste et le cinéma », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 3, 2012, p. 63-74.

WOLFRAM Nitsch, « La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre » in ANTOINE Philippe, MEAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre, *La France en albums (XIX^e – XXI^e siècles)*, Colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2017.

Actes de colloque

AMAO Damarice, « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du surréalisme », actes du colloque « *L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme* », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 11 décembre 2009.

Filmographie

BUÑUEL Luis, *Terre sans pain (Las Hurdes)*, 1933.

GRIMAULT Paul, PRÉVERT Jacques, *Le petit soldat*, 1947.

IVENS Joris, *La seine à rencontrer Paris*, 1957.

IVENS Joris, *Zuiderzee*, 1929.

IVENS Joris, STORCK Henri, *Misère au borinage*, 1933.

LACOMBE Georges, *La Zone. (Au pays des chiffonniers)*, Les films Charles Dullin, 1928.

LOTAR Eli, *Aubervilliers*, 1945.

STORCK Henri, *Les Maisons de la misère*, 1937.

Résumé

À la suite des recherches récentes sur Eli Lotar et de la rétrospective qui lui a été consacrée en 2017, cette étude de première année de master vise à comprendre la construction de l'image de la pauvreté en banlieue parisienne après la seconde guerre mondiale. L'influence du documentaire engagé des années 1930, issu des premières expériences de Lotar avec le cinéma, et de ses liens avec la poésie de Prévert, ont permis au photographe cinéaste d'élaborer un film poétique. Les images du film *Aubervilliers* témoignent de la confrontation d'un réel, interprété par l'auteur, avec sa représentation visuelle au cinéma. Représenter l'enfant pauvre et les mauvaises conditions de vie de la banlieue de Paris soulèvent des questionnements liés à l'enfance et au devenir de la société après la guerre. Bien qu'issu d'une commande politique qui vise à susciter un changement dans les mentalités, Eli Lotar construit une image de la pauvreté en banlieue dans son unique film. Au croisement entre la photographie, le film et la poésie, cette recherche explore la modernité visuelle de l'artiste et de son regard.

MOTS CLÉS : Photographie, film, XX^e siècle, pauvreté, banlieue, enfants.

Summary

Following latest research about Eli Lotar and the retrospective that was devoted to him in 2017, this first-year of master's study tries to understand the construction of the image of poverty in the Paris suburbs after the Second World War. The influence of the committed documentary of the 1930s, resulting from Lotar's first experiences with cinema, and his links with Prevert's poetry, allowed the filmmaker photographer to elaborate a poetic film. The images of the film *Aubervilliers* testify to the confrontation of a real, interpreted by the author, with their visual representations in the cinema. Representing poor children and the bad living conditions in the suburbs of Paris raise questions related to childhood and the future of society after the war. Although the film is the result of a political drive to bring about a change in mentalities, Lotar constructs an image of poverty in the suburbs. Between photography, film and poetry, this research explores the visual modernity of the artist.

KEYWORDS : Photography, film, 20th century, poverty, suburb, children.