Les « groupes Medvedkine » (1967-1974), transfert tardif de la culture d'agit-prop soviétique ?

JASMINE JACQ

De 1967 à 1974, deux collectifs d'ouvriers-cinéastes appelés « groupes Medvedkine » se formèrent en France, dans le sillon des grèves de l'industrie textile et automobile de Besançon et de Sochaux, sous l'impulsion du cinéaste français Chris Marker (1921-2012). Ces groupes représentèrent une expérience à la fois sociale et créatrice de cinéma militant, caractérisée par l'appropriation par les ouvriers eux-mêmes du processus de création des films au service d'une représentation autonome et réflexive de leurs luttes.

L'expérience des groupes Medvedkine a été largement analysée, en France comme à l'étranger. Elle est aussi, par le fait, très documentée, grâce aux travaux de spécialistes de cinéma documentaire ou de sociologie du militantisme[1]. Notre objectif dans le cadre du présent article, est de tenter de répondre à une question jusqu'alors peu approfondie, ou abordée de manière marginale, et que nous suggérait la thématique du présent recueil : quelles furent, pour Chris Marker, les raisons du choix de cette filiation ? Quels liens précis relient, à la fin des années 1960, l'activité des deux groupes d'ouvriers-cinéastes franc-comtois à la personnalité et à l'œuvre d'Alexandre Medvedkine (1921-1989),

1. Une série d'ouvrages est proposée dans notre bibliographie en fin d'article.

Slavica Occitania, Toulouse, 55, 2022, p. 137-170.

cinéaste russe alors presque tombé dans l'oubli en URSS même, ayant réalisé l'essentiel de son œuvre dans les années 1930, et si éloigné des références culturelles françaises de l'époque ? S'agit-il, en 1967, pour le cinéaste et intellectuel Marker, très impliqué dans les combats marxistes de ces années, d'une forme d'hommage *post factum* adressé à l'œuvre du cinéaste soviétique – dans l'esprit conscient ou non d'une « mélancolie de gauche » telle que décrite par Enzo Traverso en 2018[2] ? Ou, pour ce russophile également fin observateur de l'Union soviétique sur un plan politique comme culturel, d'un hommage plus précis, à la culture d'agit-prop soviétique à laquelle Medvedkine avait tant œuvré dans les années 1920 et dont le « Ciné-train » qu'il avait imaginé la décennie suivante avait, semble-t-il, prolongé l'esprit ? De quoi *Medvedkine* est-il le nom ?

De 1967 à 1974 : naissance des « groupes Medvedkine »

Le 25 février 1967, une usine de filature, la Rhodiacéta (3200 ouvriers), fleuron du textile français, produisant soie artificielle et nylon, filiale de Rhône-Poulenc, entre en grève après plusieurs mois d'un conflit larvé avec la direction, donnant lieu à un mouvement social d'une ampleur qu'on n'avait pas connue en France depuis les luttes de 1936. C'est même, depuis 1936, la première grève d'occupation. Elle durera un mois, impliquant jusqu'à la totalité des ouvriers et des ouvrières[3].

Malgré son ampleur et sa durée, ce conflit est largement sous-médiatisé dans les premières semaines de l'occupation. Les autorités en perçoivent en effet la dangerosité : les revendications de la grève portent peu sur les salaires et concernent essentiellement les conditions de vie engendrées par le travail à l'usine, le sens du travail, la place de l'ouvrier dans le système productiviste[4]. Voici comment Henri Traforetti et Georges Bineytruy, ouvriers de « la Rhodia », relatent les choses : « Ce que nous exigions, c'était la dignité, et nous ne limi-

2. Voir Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche, la force d'une tradition cachée (XIXe-XXe siècle),* Paris, La Découverte, 2018, 232 p.

3. L'occupation se poursuit du 25 février au 24 mars 1967. La grève, quant à elle, durera, et s'étendra aux autres filiales du groupe jusqu'à concerner plusieurs dizaines milliers de grévistes.

4. Voir l'entretien avec Henri Traforetti et Georges Binetruy, ouvriers grévistes de la Rhodiacéta, publié dans la revue *L'image, le monde*, 3, automne 2002, Éditions Léo Scheer, et reproduit dans le riche livret du DVD *Les groupes Medvedkine, Besançon-Sochaux, 1967-1974*, co-édition Les Mutins de Pangée – Iskra, Paris, 2018, p. 42-46.

tions pas la lutte aux seules conditions de travail, mais nous l'étendions à l'ensemble de la vie quotidienne, à notre place dans la société, à la possibilité de s'exprimer[5] ». L'accès à la culture est également une revendication centrale de la grève, ainsi que la revendication de la reconnaissance d'une culture ouvrière – deux aspects qui singularisent la grève bisontine des conflits habituels.

Trois personnalités sont indissociables de la mémoire de cette grève : Pol Cèbe, René Berchoud et Chris Marker. Militant CGT, membre du PCF, ancien d'Indochine, Pol Cèbe est anticolonialiste, révolutionnaire, passionné de littérature et d'art moderne. Employé à la Rhodiacéta depuis 1956, militant-ouvrier, il s'occupe de la bibliothèque de l'usine. Il s'occupe aussi de l'animation culturelle du quartier ouvrier de Palente avec des catholiques de gauche du Mouvement de Libération du Peuple (MLP) et des communistes. C'est là qu'il rencontre René Berchoud, sa femme, Micheline Berchoud, ainsi que la famille Roland. Ensemble, ils créent le Centre de Culture Populaire de Palente-Orchamps (CCPPO), en 1959, qui s'inspire et se nourrit du mouvement « Peuple et culture » voué à l'éducation populaire après-guerre. Le CCPPO aura, durant ces années 1960, une action hors du commun rapportée aux moyens dont elle disposait : projections, concerts, représentations théâtrales, lectures...[6] Pendant l'occupation de l'usine elle-même, des spectacles sont organisés tous les soirs (concerts de Colette Magny, représentations de spectacles d'Ariane Mnouchkine, de Patrice Chéreau, etc.), provoquant de véritables révélations pour nombre d'occupants de l'usine[7].

Soucieux précisément de l'animation culturelle de la grève, René Berchoud, enseignant et secrétaire du CCPPO, décide d'écrire, en mars 1967, à son ami de Peuple et Culture, Chris Marker, afin que ce der-

---

5. *Ibid.*, p. 43.

6. Le CCPPO de Besançon aura, dans les années 1960, une programmation exigeante (*Afrique 50*, de René Vautier*, Les Raisins de la colère* de John Ford, les films de Joris Ivens, d'Eisenstein, etc.) et, à partir de la médiatisation de la grève, des amis célèbres (Jean-Luc Godard, qui parle de « la Rhodia » dans le film collectif *Loin du Vietnam,* Colette Magny, Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau...). Voir Bruno Muel & Francine Muel-Dreyfus, Introduction au livret du DVD *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.* (d'après des extraits de « Week-ends à Sochaux », Mai-Juin 68, Éditions de l'Atelier, Paris, 2008 et de Bruno Muel, *Rushe*s, Éditions Commune, Marseille, 2016) et René Berchoud, « Hommage à Pol Cèbe » (1985), in *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 2-3.

7. Voir Bruno Muel & Francine Muel-Dreyfus, Introduction au livret du DVD *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*

nier lui adresse, il l'espère, quelques-uns de ses films en 16 mm., pour les projeter. René Berchoud, outre ce souhait de montrer les films de Marker aux ouvriers et aux ouvrières, pense que le conflit lui-même pourrait intéresser le cinéaste. René Berchoud est, rappelle le chercheur Marc Mousli, « impressionné par la conscience de classe, l'intelligence et la détermination des jeunes ouvriers[8] ». Or ce sont ces combats que filme Marker de par le monde – ceux des luttes ouvrières. La lettre contient cette formulation : « Si vous n'êtes pas en Chine ou ailleurs, venez à la Rhodia, il s'y passe des choses importantes[9] ».

Chris Marker a alors quarante-cinq ans. Ancien résistant, anticolonialiste, pacifiste, c'est un artiste déjà protéiforme, à la fois réalisateur, écrivain, essayiste, critique, traducteur et poète. C'est un humaniste, collaborateur régulier à la revue *Esprit* entre 1946 et 1955, membre actif de plusieurs organisations d'éducation populaire créées au lendemain de la Libération avec l'ambition (c'est la devise, notamment, de « Peuple et culture »), de « rendre la culture au peuple, et le peuple à la culture ». Ces groupes sont proches de l'équipe d'*Esprit* précisément, et du Parti communiste français (PCF). Au cinéma, Chris Marker se fait connaître dès le milieu des années 1950 par ses collaborations avec Alain Resnais (il a tourné avec lui *Les Statues meurent aussi* (1953), a été l'assistant-réalisateur de *Nuit et brouillard* en 1955). En 1962, il réalisera le film qui reste aujourd'hui considéré comme son chef-d'œuvre, *La Jetée*, film de science-fiction devenu culte, monté presque intégralement à partir de photos fixes. Toutefois, dans les années 1960, Marker est, dans les milieux de gauche, moins connu pour son travail et ses expériences formelles dans le cinéma d'auteur que pour plusieurs films documentaires engagés comme *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1960) ou encore *Cuba Si !* (1961). Citons également *Le Joli Mai*, en 1962, documentaire sur les Parisiens à la fin de la guerre d'Algérie. La décennie 1960 correspond pour lui à des années de forte activité dans le cinéma militant et nombreux sont les spécialistes de cinéma à reconnaître l'influence cruciale que son travail a eue sur le développement du cinéma documentaire français de ces années, à travers le regard nouveau qu'il crée sur l'objet filmé, rendu possible par l'utilisation des premières caméras autonomes, insonores,

8. Marc Mousli, « Les cinéastes-ouvriers des groupes Medvedkine », *Non Fiction*, 2018. Disponible en ligne : https://www.nonfiction.fr/article-9418-les-cineastes-ouvriers-des-groupes-medvedkine.html

9. J.-P. Thiébaud, « Hommage à Pol Cèbe », in *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 15.

comme la Coutant[10]. Idéologiquement, Marker est un internationaliste, il croit dans l'importance d'un cinéma engagé et dans la convergence des luttes politiques et ouvrières. Pour le sociologue Romain Lecler, auteur d'un article très éclairant sur le cinéaste : « Intellectuellement, c'est sans doute plus à un tiers-mondisme embryonnaire qu'au communisme qu'il faut le rattacher[11] ». Marker a d'ailleurs – la précision doit être faite pour les années suivant l'insurrection de Budapest en 1956 – toujours gardé une autonomie marquée et revendiquée vis-à-vis du Parti communiste français et des partis communistes en général[12].

---

10. Lire Romain Lecler, « Chris Marker, le sceau du secret, enquêter sur un refus d'entretien », *Genèses*, 2015/1 (98), p. 131-147, en particulier la page 134 et la note 14.

11. *Ibid.*, p. 133.

12. Voir sur le sujet Romain Lecler, *op. cit.*, ainsi que l'ouvrage de Frédérique Matonti consacré aux rapports entre les intellectuels français et le PCF, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005 (la trajectoire politique de Chris Marker y est abordée). Romain Lecler écrit (p. 132-133) que ses différents voyages et films dans les années 1950 et 1960 (Chine, Cuba, URSS, Corée du Nord) « témoignent des sympathies de Chris Marker pour les régimes socialistes ». Il ajoute : « [...] il est aussi resté toute sa vie proche d'intellectuels et artiste engagés comme Yves Montant et Simone Signoret, Costa Gavras, Français Maspero, Delphine Seyrig. Lorsqu'il part en Chine, c'est avec l'association des amitiés franco-chinoises proches du Parti communiste français (PCF), et en Russie, c'est à l'instigation d'Alain Pierrard, un militant communiste devenu député, et de l'association France-URSS. Cette proximité n'implique cependant aucune obédience de sa part. Chris Marker aurait ainsi démissionné de la direction de la revue *Peuple et culture* pour protester contre la critique de la représentante du PCF chargée du contrôle de la revue après qu'il y a publié un extrait de *L'Espoir* d'André Malraux » (sources liées à ces informations précisées dans l'article de R. Lecler). Marker lui-même évoque clairement son rapport aux communistes et au PCF dans un texte de 2005 écrit en hommage à son ami le réalisateur Mario Marret : « J'avais des communistes une assez bonne connaissance pratique, ayant eu toutes les occasions de respecter leur courage, d'admirer leur sens de l'organisation et de haïr leur pensée binaire. Sur l'URSS, je n'avais pas d'illusions à perdre, la lecture de Victor Serge, Souvarine et de Charles Plisnier (curieusement oublié, celui-là, qui dès 1937, avec *Faux Passeports* apportait une lecture imparable aux procès de Moscou), m'avait préparé à tous les témoignages récoltés par la suite. Mais je ne m'en tenais pas à cette écoute monophonique. Tout au long de ma vie j'avais croisé des militants communistes dont la qualité humaine ne pouvait être mise en question, et leur aveuglement envers l'URSS ou les méthodes proprement ma-

Lorsqu'il reçoit la lettre de R. Berchoud, Marker est – il le confesse dans un récit rétrospectif de 2005[13] –, en plein montage d'un film collectif important, *Loin du Vietnam*[14], et hésite à venir observer la grève comme Berchoud l'y invite. Il arrange finalement le déplacement et visite l'usine occupée, le 9 mars 1967. Cette détermination, cette intelligence, et cette conscience de classe des grévistes qu'il constate le saisissent lui aussi[15], et il se passionne dès lors pour ce conflit, les hommes et les femmes qu'il a devant lui. Il revient, rapidement, accompagné de son ami le cinéaste Mario Marret : décision est prise de filmer la grève de l'intérieur, en 16 mm. Un film, de 44 minutes naît, quelques mois plus tard : *À bientôt j'espère*[16], qui traite des conditions de vie des ouvriers à travers leurs témoignages. La sélection des sujets comme l'ensemble du travail autour du film montrent une volonté, de la part de Chris Marker et de Mario Marret, de le concevoir selon un mode collectif, intégrant l'ensemble des types d'implication au travail, ce dont témoigne le générique du film, qui fait mention de quatorze personnes, professionnels du cinéma proches de Marker pour certains et membres du CCPPO pour d'autres. Voici la description que fait Marker du film, en introduction au compte-rendu publié dans *Le Nouvel Observateur* en mars 1967 :

> Tout d'abord, [il s'agit de] la description d'une condition ouvrière dont la réalité vient contredire les grands mythes contemporains con-

---

fieuses de leur parti me paraissaient relever davantage des mystères de la biologie que d'un jugement moral » (Chris Marker, « Pour Mario », in *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 23-24).

13. Chris Marker, « Pour Mario », in *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 24-25.

14. *Loin du Vietnam*, film collectif tourné en 1966 et 1967, en collaboration avec Chris Marker, J.-L. Godard, Alain Resnais, Jacques Demy, Agnès Varda, Claude Lelouch, Joris Ivens, William Klein [...] et une centaine de professionnels du cinéma. Le film est une charge contre le conflit au Vietnam.

15. Lire le compte-rendu de ses observations de la grève de la Rhodiacéta publié dans *Le Nouvel Observateur* du 22 mars 1967, partiellement retranscrit dans le texte-hommage à Mario Marret « Pour Mario », *op. cit.*, p. 25-26.

16. *À bientôt j'espère*, 1967-1968, 16 mm, noir & blanc, 44'. Générique : Chris Marker, Mario Marret, Pierre Lhomme, Michel Desrois, Carlos de Los Lianos, Bruno Muel, Paul Bourron, Antoine Bonfanti, Haral Maury, Jacqueline Mappiel, Gilbert Duhalde, René Vautier, Dominique Berchoud. Photo : Michèle Bouder. Pierre Lhomme assure l'image dans le film, de nombreuses images de la grève de 1967 ayant été tournées également par Antoine Bonfanti, Paul Bourron, Harald Maury et Bruno Muel. Montage : Carlos de Los Llanos. Son : Michel Desrois.

> cernant la société de consommation, l'abondance, la disparition des barrières de classe. Si l'accent porte davantage sur l'épuisement nerveux que sur la faim, sur la misère culturelle que sur la misère physiologique, l'acuité des besoins insatisfaits et l'intensité de la misère sont dénoncés avec la même force qu'au siècle dernier. En ces temps de « fin de la lutte des classes » et de « dépassement du marxisme », on entend ces ouvriers définir au passage toutes les aliénations, les dimensions nouvelles de la paupérisation, la nécessité de la solidarité ouvrière et de l'internationalisme. Enfin et surtout, il est frappant de voir à quel point ces ouvriers relient la revendication économique immédiate à une mise en cause fondamentale de la condition ouvrière et de la société capitaliste : la dignité ouvrière, le sens de la vie et du travail sont mis en avant dans la plupart des interventions. Il ne s'agit donc pas pour ces hommes de négocier, à l'américaine, leur intégration dans la « société du bien-être », mais de contester cette société même et les biens de compensation qu'elle leur offre. Le mythe de l'intégration de la classe ouvrière par l'automobile, la machine à laver et les porte-clefs vole en éclats et l'on est saisi par l'évidence que, avec toutes les différences que l'on voudra, la révolution reste une idée aussi vivante dans la France de 1967 qu'à l'époque de l'enquête de Villermé[17].

Un an plus tard, le 5 mars 1968, grâce aux connaissances de Marker et notamment à l'intervention personnelle d'Emmanuel Astier de la Vigerie, il est diffusé à l'ORTF, à une heure de très grande écoute, suivi d'un débat prévu pour en pondérer le propos et en atténuer l'effet, mené par Philippe Labro accueillant l'économiste Roger Priouret, et Jacques Delors, alors Chef du service au Plan. Cette diffusion donnera un écho important aux événements bisontins.

À l'occasion de la projection faite à Besançon aux ouvriers le 27 avril 1968, en revanche, les réactions sont très contrastées. Certains ouvriers et certaines ouvrières considèrent Marker comme un « romantique » qui instrumentalise l'image des ouvriers, la fige et la caricature. On entend Marker comparé à un « ethnologue de la classe ouvrière », un « entomologiste ». En dépit de l'aspect collectif du film revendiqué au générique, Marker est associé seul à sa réalisation. Reproche lui est fait de ne pas éclairer le rôle des organisations syndicales dans le film : la préparation de l'action, la bataille des idées au sein des conseils syndicaux, ces processus de réflexion et de maturation des idées qui font aussi l'identité de la classe ouvrière.

---

17. Extrait de l'édition du *Nouvel Observateur* du 22 mars 1967, reproduit dans « Pour Mario », *Les groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 25-26.

Photographie prise lors de la projection d'*À bientôt j'espère* dans les locaux du CCPPO, Besançon, 27 avril 1968. Photographe inconnu(e). © Slon – Iskra.

Dans un climat de colère palpable dans l'enregistrement sonore fait ce soir-là, une partie des ouvriers et des ouvrières de l'usine rejette le film qui, selon eux, élude de nombreuses dimensions de la vie ouvrière : la discipline imposée à l'usine, la surveillance, le sexisme, etc. En un mot, pour beaucoup, la « réalité » ne serait pas filmée : ils ne se reconnaissent pas[18].

18. Un enregistrement audio de ce débat a été réalisé. Il est restitué dans le documentaire *La Charnière*, 1968, 16 mm, 13', son seul (disponible en ligne : https ://www.filmsdocumentaires.com/films/4242-la-charniere).
L'enregistrement a été réalisé et monté par Antoine Bonfanti avec ajout d'un texte écrit et lu par Pol Cèbe. Les réactions négatives des ouvriers et des ouvrières de l'usine anticipent des débats qui animeront la communauté cinématographique de gauche toute la décennie suivante. Les images se réclamant du militantisme ouvrier filment trop souvent travail ou luttes sociales d'un point de vue externe à l'objet lui-même, un discours dialectique choisi et *ad hoc* surplombant un montage subjectif et idéologisé (voir R. Lecler, *op. cit.*, p. 134).

Marker, comme Marret, loin d'être assommés par ces critiques et leur véhémence, perçoivent une grande légitimité dans le fait, pour les ouvriers, de vouloir maîtriser le discours qui les concerne. Ainsi leur proposeront-ils immédiatement (convaincus qu'ils sont déjà du déséquilibre du dispositif filmique) de « se filmer eux-mêmes[19] ». Un groupe formé d'ouvriers de l'usine et de professionnels du cinéma existe d'ailleurs déjà depuis quelques mois, réfléchissant à ces questions. Pol Cèbe se souvient du moment de sa naissance, en décembre 1967, lors d'une « Semaine de la pensée marxiste » à Besançon, à laquelle furent présents Marker, Godard et Marret :

> Début décembre 1967 se déroule à Besançon une Semaine de la pensée marxiste sur le thème « Le cinéma et l'événement ». Parmi les réalisateurs venus présenter leurs films : Marker, Godard, Marret. C'est de cette semaine que naît l'idée de la création à Besançon d'un groupe de « cinéastes-ouvriers » qui fonctionnerait grâce à l'aide technique et matérielle de techniciens et de réalisateurs prêts à fournir les appareils et à venir chaque fois qu'il leur serait possible, enseigner leur maniement. Ce petit IDHEC bisontin est baptisé « Groupe Medvedkine » [...]. Janvier, février, mars, à raison d'un week-end par mois les stages commencent[20].

Plusieurs années durant, jusqu'en 1974, photographes, techniciens, monteurs, preneurs de son, effectueront des dizaines d'allers et retours depuis Paris, afin d'offrir matériel, temps et savoir-faire aux ouvriers bisontins, puis sochaliens (second groupe Medvedkine). Sur un principe collaboratif, ils leur apprennent le cadrage, le maniement de la caméra, le montage, la prise de son, la synchronisation... Quinze films naîtront, fruit du travail du collectif « SLON[21] » créé dès 1967, films qui

---

19. Lire Chris Marker, « Ce son là » (extraits de *La Charnière*), in *Les groupes Medvedkine...*, *op. cit.*, p. 35.

20. Pol Cèbe, « Ou le petit I.D.H.E.C bisontin », in *Les groupes Medvedkine..., op. cit.*, p. 37.

21. Le collectif cinématographique SLON (Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles) est créé en 1967 sous l'impulsion de Chris Marker (qui exprime là encore sa russophilie, l'acronyme signifiant « éléphant » en russe) et comptera jusqu'à douze membres. Son constat : « les structures traditionnelles du cinéma, par le rôle prédominant qu'elles attribuent à l'argent, constituent en elles-mêmes une censure plus lourde que toutes les censures » (Manifeste de SLON, 1971). Son objectif : contourner les structures traditionnelles de production de films. SLON deviendra ISKRA (le mot signifie « étincelle » en russe) en 1974. Lire Inger Servolin, « Vous ne tiendrez pas 6 mois », in *Les groupes Medvedkine..., op. cit.*, p. 47-52, ainsi que Catherine Roudé, *Le Cinéma militant à l'heure des*

ne prolongent pas la liste des films-témoignages de la culture ouvrière mais sont des récits construits par les ouvriers eux-mêmes, avec le soutien des professionnels de SLON – films extrêmement marquants pour la mémoire de la classe ouvrière française, manifestant non seulement une fierté à se raconter, mais aussi, ce que soulignera l'une des membres fondatrices de SLON, Inger Servolin, la naissance d'un nouveau regard, tranchant, acéré – « [un] regard longtemps empêché, un "ciné-œil"[22] ».

SLON représente la première expérience de collectif cinématographique rassemblant professionnels du cinéma et travailleurs. Si Marker ne cache pas sa fierté d'en avoir été à l'initiative, et ce en 1967, et non en 1968[23], cette idée de confier les moyens du cinéma documentaire à ses protagonistes ne jaillit pas *ex nihilo*. Elle entre en adéquation avec différents éléments liés à la sociologie du milieu cinématographique de ces années. Dès la fin des années 1960, nombreux sont, parmi les cinéastes de gauche en France, J.-L. Godard en tête, les personnalités à appeler de leurs vœux un changement des conditions de production cinématographique. Premièrement, la notion d'*auteur* est remise en cause, au profit des processus collaboratifs et collectifs de création. Également, il faut aboutir à ce que le cinéma soit réalisé avec de plus petits budgets, extraire la création cinématographique des seules mains des professionnels, engager des acteurs non professionnels (on rejoint en cela beaucoup d'idées mises en avant par Dziga Vertov dans les années 1920 en URSS, vilipendant le cinéma bourgeois – d'où le nom donné par J.-L. Godard à son propre collectif : « Dziga Vertov »).

La notion de « collectif » est en plein essor dans la communauté professionnelle cinématographique de l'époque. L'enjeu est de ne plus dépendre des réseaux capitalistes de distribution, ni de la censure, d'aller aussi loin que possible dans l'autonomisation de la production, pour, à terme, permettre également la création et la diffusion par les individus eux-mêmes de films sur eux-mêmes. Catherine Roudé, à qui

---

collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 306 p.

22. Inger Servolin, « Les rushes de Besançon », in *Les groupes Medvedkine..., op. cit.,* p. 70. Elle utilise l'expression en référence à Dziga Vertov.

23. Voir Chris Marker, « The Last Bolshevik: Reminiscences of Alexandr Ivanovich », in Jay Leyda & Nikita Lary (éd.), *The Alexandr Medvedkin Reader*, Chicago, The University of Chicago press, 2016, p. 328-332. Ce texte est indisponible dans sa version française originale. Il est en revanche consultable en ligne sous le titre raccourci « The Last Bolshevik » : https://chrismarker.org/chris-marker/the-last-bolshevik-by-chris-marker/

l'on doit des recherches estimables sur le sujet écrit concernant les groupes Medvedkine :

> Tandis que, dès les années 1920, l'équipe cinématographique et les militants placés devant la caméra sont perçus comme appartenant à une même communauté politique, la réduction de l'équipe de tournage rendue possible par les techniques du cinéma direct tel qu'il se développe dans les années 1960 autorise la transgression des rapports usuels entre les cinéastes et les personnes filmées. Il n'est plus question que le temps de la prise de vue découle d'une collaboration éphémère mais qu'elle soit le lieu d'une véritable co-création. À terme, il est même envisagé que le mouvement ouvrier, ou tout autre groupe social en lutte, acquière les outils de sa propre représentation. *Classe de lutte* (1969), première réalisation du groupe Medvedkine de Besançon, appartient au corpus de l'une des expériences allant dans ce sens les plus médiatisées et les plus connues aujourd'hui. *Classe de lutte* comme nombre des films suivants des deux groupes incarnent cette expérience d'un cinéma coréalisé par des professionnels et des ouvriers, et incarnent « l'émancipation des travailleurs au moyen de la prise en main de l'outil cinématographique »[24].

Les groupes Medvedkine sont aussi les premiers à réaliser ce qui relève d'une utopie sociale (Pol Cèbe reviendra régulièrement sur l'idée que *deux mondes s'étaient rencontrés qui n'avaient pas vocation à se rencontrer...*).

Bien des problèmes d'ordres financiers, éthiques, sociologiques se poseront ensuite aux groupes[25]. Toutefois, grâce à l'action du collectif SLON et du CCPPO, les « Groupes Medvedkine » avaient bel et bien donné naissance à l'une des expériences les plus célèbres et inédites en Europe de cinéma militant.

Qui est Alexandre Medvedkine ? Chronique d'une rencontre

Marker est à l'origine du nom donné au groupe. Jacques Loiseleux, chef-opérateur proche du cinéaste et membre de SLON se souvient :

> Tout d'un coup Chris a dit : « On va les appeler groupes Medvedkine ». Là je me souviens qu'il y a eu un silence, en tout cas de ma part un silence à vue dans la mesure où je n'ai pas osé [demander] « qui

24. Catherine Roudé, « Le cinéma pour "*Classe de lutte*". Militantisme ouvrier et combat culturel après mai 1968 », *Le Temps des médias*, 2020/1, p. 46.
25. *Ibid.*, p. 46-59 (voir en particulier sa dernière partie : « Le groupe Medvedkine existe-t-il ? »).

était Medvedkine ? » – je n'avais jamais entendu son nom, j'en ai honte aujourd'hui[26].

Or la question reste pertinente aujourd'hui encore pour un public non initié à l'histoire du cinéma soviétique : qui est Alexandre Medvedkine ? De 21 ans plus âgé que Marker, Medvedkine est né en 1900 à Penza, au sud-est de la Russie centrale. Fils de cheminot, il fut soldat de la Cavalerie rouge de Semion Boudionny pendant la guerre civile (1917-1923). Comme le souligne la spécialiste anglaise de cinéma russe Emma Widdis dans l'introduction de la monographie qu'elle lui a consacrée en 2005[27], et Chris Marker dans le commentaire du film-hommage qu'il lui a dédié en 1993 (*Le Tombeau d'Alexandre*), la carrière comme la vie de Medvedkine correspondent au début et à la fin de l'URSS (il a 17 ans à la Révolution et meurt en 1989) et seront à l'image de la complexité et des ambiguïtés morales de l'expérience soviétique. Communiste sincère, Medvedkine est arrivé au cinéma par la propagande militaire au début des années 1920[28]. De 1926 à 1929, il est affecté à Gosvoenkino, studios crées par la direction politique de l'Armée rouge pour la réalisation de films là encore à vocation idéologique et de propagande[29], où il amorce progressivement une carrière de réalisateur marquée par une inclination et un talent évidents pour le comique et la comédie[30]. Gosvoenkino intègre Sovkino[31] en 1929 et Medvedkine rejoint Soyouzfilm[32] à partir de 1934.

---

26. Entretien de Romain Lecler avec Jacques Loiseleux, 27 mai-3 juin 2007. Voir Romain Lecler, « Chris Marker, le sceau du secret... », *op. cit.*, p. 139 (et note 31).

27. Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, Londres, éd. I.B. Tauris, 2005.

28. En 1921, Medvedkine est nommé au secteur de la propagande de la Cavalerie rouge, et déclaré chef du club du régiment. En 1922, il est envoyé à la division de la propagande du front Ouest. Il deviendra en 1925 instructeur à la division d'État de la propagande de l'Armée rouge.

29. Gosvoenkino a pour objectifs « la propagande en cas de guerre et la réalisation de films courts voués à être montrés dans les régiments ». Voir Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, *op. cit.*, p. 9.

30. Le comique de Medvedkine suscitait des réactions contrastées au sein de la direction du studio, lesquelles venaient alimenter une réflexion plus générale portant sur la fonction de la comédie dans une société socialiste. Voir Widdis, *op. cit.*, p. 12-15.

31. Société cinématographique d'État créée en 1925 et active dans la production et la distribution de films en URSS. Ses autres missions étaient de promouvoir le renforcement de l'idéologie d'État dans l'industrie cinématographique

Pour beaucoup de cinéphiles, à l'étranger, Medvedkine est « l'homme d'un seul film[33] », tourné en 1934, *Le Bonheur*. C'est par ce film tout du moins que le nom de Medvedkine parviendra hors des limites de l'URSS. Chef-d'œuvre incontesté, édifiant et inclassable par son génie intellectuel et formel, abordant la collectivisation sur un mode burlesque, mettant en scène un héros si triste et infortuné, porteur de l'ancien monde plongé dans une URSS collectiviste dont il ne comprend ni les valeurs ni les codes, le film est d'une excentricité sans bornes pour l'époque[34]. Pour Eisenstein, qui avait qualifié Medvedkine de « Chaplin soviétique » (ce qui n'était pas peu dire lorsque l'on sait l'admiration qu'Eisenstein vouait à Charlie Chaplin), *Le Bonheur* était « un film exceptionnel, tourné par un artiste exceptionnel[35] ». Néanmoins, il outrepassait par son incongruité et son ambiguïté idéologique ce que les institutions culturelles, et notamment le président de Soyouzkino[36], Boris Choumiatski, à partir de 1934, étaient désormais en mesure d'accepter en termes d'autocritique[37]. Le film ne sortira pas sur les écrans.

---

et de mettre en œuvre les scénarios de réalisateurs après une éventuelle censure préalable.

32. Soyouzfilm : société de production cinématographique soviétique née à Moscou en 1933 des évolutions juridiques successives de Goskino (processus continu de concentration des studios à l'échelle de l'Union au tournant des années 1930).

33. L'expression est du spécialiste de cinéma soviétique Bernard Eisenschitz dans « Alexandre Ivanovitch Medvekine », *Encyclopédie Universalis*, 2022.

34. Voir Catherine Géry, « *Deux fables socialistes d'Alexandre Medvedkine* », *KinoFabula : Essais sur la littérature et le cinéma russes* [en ligne], Paris, Presses de l'INALCO, 2016, https://books.openedition.org/pressesinalco/195?lang=fr.

35. Lire « Eisenstein on Medvedkin's Chaplinesque Genius », in Jay Leyda & Nikita Lary (éd.), *The Alexandr Medvedkin Reader*, Chicago, The University of Chicago press, p. 263-271.

36. Soyouzkino [cinéma de l'Union] centralise à partir de 1930 la production de tous les studios de l'URSS. Sa direction est confiée à Boris Choumiatski [Šumjačkij] (1886-1938).

37. L'humour dans le cinéma soviétique depuis la fin des années 1920 a des bornes très fixes, la question fait l'objet de débats menés au plus haut niveau des institutions cinématographiques. Voir E. Widdis, *op. cit.,* p. 55. La consigne fixée par Boris Choumiatski à partir de 1934 sera de tourner des films avant tout populaires et respectant trois contraintes : la conformité à la ligne idéologique fixée par le Parti, l'expression de la gaîté et de la joie de vivre [idejnost', radost', bodrost'].

Dans la seconde moitié des années 1930, l'heure ne sera plus aux facéties, ni à l'ambivalence. Medvedkine, même si nul ne doute de son dévouement idéologique, est en décalage, dans son cinéma, avec les attentes institutionnelles et subit la censure pour ses films suivants[38]. Cela ne l'empêchera pas, à la veille de la guerre, de continuer à faire activement partie de la communauté des cinéastes soviétiques, d'intervenir sous la forme de prises de paroles institutionnelles sur le cinéma et de déposer de nouveaux projets. À partir de 1939 néanmoins, un tournant est pris par Medvedkine en direction du cinéma documentaire, au sein duquel il est encouragé à s'investir, ce qu'Emma Widdis perçoit comme une sorte d'activité « palliative » vers laquelle il est explicitement conseillé au cinéaste d'évoluer[39]. Après-guerre, période marquée par un très faible nombre de films tournés en URSS et un climat de censure et de coercition jusqu'au Dégel, Medvedkine achèvera définitivement son tournant vers le documentaire, en dépit de quelques réalisations, dont un film d'animation en 1949 (*Service des Urgences* [Skoraja pomoščʼ]) et une fiction dédiée à illustrer la campagne dite des Terres vierges lancée par Nikita Khrouchtchev, premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique, en 1953 (*Un Printemps sans repos* [Bespokojnaja vesna], 1956)[40]. Dans les années 1960, ses longs métrages des années 1930 seront pour ainsi dire oubliés. Dans le domaine du cinéma documentaire, il ne fait pas partie de la génération du renouveau née du Dégel, éloigné qu'il reste, idéologiquement parlant, d'un cinéma axé sur l'individu. Medvedkine est devenu un auteur de pamphlets politiques, toujours convaincu de la mission éducative du cinéma et de sa vocation collective.

La relation qui naîtra entre Marker et Medvedkine est quant à elle indissociable du *Bonheur*. C'est par ce film que Marker fit la connaissance du cinéma de l'œuvre de Medvedkine, en 1961, à l'occasion d'une rétrospective de cinéma soviétique à la cinémathèque royale de Bruxelles. À l'époque, nul ne connaît ce nom en Occident, pas même Jacques Ledoux, le directeur de la cinémathèque et ami de Marker, qui a découvert les bobines du film dans le lot de celles adressées par

38. Par exemple, *Tchoudesnitsa* [Čudesnica] [le film n'a pas de titre officiel en français. En anglais : *The Miracle Worker*], en 1936, et *Novaja Moskva* [La Nouvelle Moscou], tourné en 1938.

39. Voir Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, ..., *op. cit.,* p. 111.

40. Pour le récit de sa filmographie en français, voir K. Feigelson, « Marker/Medvedkine : Regards croisés Est/Ouest », *Théorème, 6, Recherches sur Chris Marker*, PSN, Paris, 2002, p. 119-120.

Sovexportfilm[41] en vue de la rétrospective programmée cette année-là[42]. Or la réaction de Marker à la projection du *Bonheur* relève en 1961 de l'éblouissement[43]. Il place d'emblée le cinéaste sur le même plan qu'Eisenstein et Moussorgski, et cherche à en savoir davantage. Il trouve quelques pages sur le cinéaste dans le livre de l'historien américain du cinéma Jay Leyda (1910-1988) paru en 1960, *Kino: a History of the Russian and Soviet film*[44]. Or, non content de décrire *Le Bonheur*, Jay Leyda y gratifie le cinéaste de pages édifiantes pour Marker, évoquant *Le Bonheur*, mais offrant également à son lecteur le récit d'une aventure invraisemblable, celle, en 1932, du « Kino-Poezd » – le « Ciné-train », de Medvedkine. L'engouement de Marker n'aura alors plus de bornes. Cette épopée cinématographique totalement inédite initiée par Medvedkine en pleine collectivisation, est un autre élément fondateur de leurs liens.

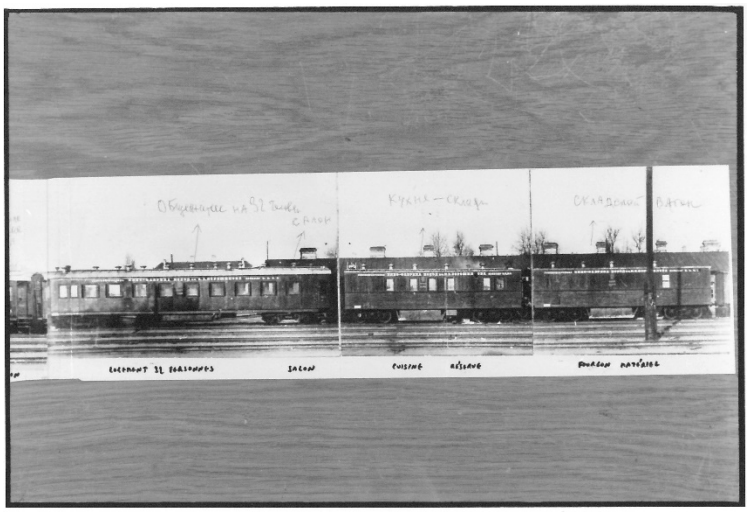
---

41. Organisme gouvernemental soviétique institué en 1945, chargé de diffuser les films soviétiques à l'étranger. Cette société avait également le monopole de l'importation de films étrangers vers l'Union soviétique.

42. Dans le texte accompagnant l'édition française du DVD du *Tombeau d'Alexandre*, en 1993, Marker attribue à Vladimir Dimitriev le courage d'avoir joint une copie du *Bonheur* à d'autres bobines devant être envoyées pour des rétrospectives à l'Ouest en 1960 (après que Viktor Dëmine (1937-1993), alors assistant scientifique aux archives soviétiques de cinéma (Gosfilmofond) ait quelques temps plus tôt miraculeusement retrouvé le film sur une étagère du VGIK (Institut national de la Cinématographie, Moscou) : « une main anonyme avait joint la copie à un lot de films plus classiques, comme une bouteille à la mer », écrit-il (voir livret du DVD). Emma Widdis suggère dans sa monographie une autre possibilité. D'après elle, *Le Bonheur* avait connu à la fin des années 1950 une sorte de réhabilitation en Union soviétique, à la faveur du Dégel. Ainsi fut-il montré, comme elle le rappelle, en 1959 au premier Festival international du Film de Moscou parmi d'autres films présentés comme les « chefs-d'œuvre du cinéma soviétique ». C'est cette nouvelle naissance pour le film qui lui aurait permis de se retrouver parmi les films de Barnet ou d'Eisenstein envoyés pour différentes rétrospectives en Europe de l'Ouest (Widdis, *op. cit.,* p. 122).

43. Voir Chris Marker, « The Last Bolshevik… », art. cit.

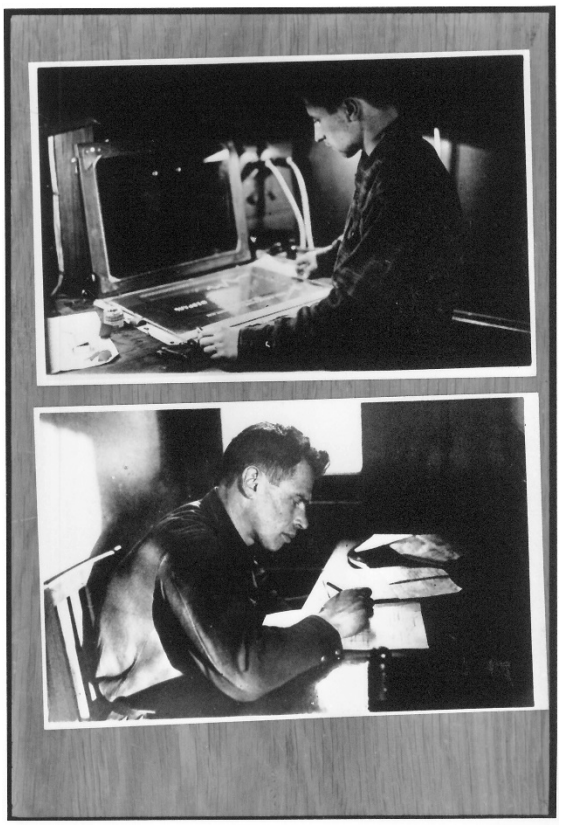
44. Jay Leyda, *Kino: a History of the Russian and Soviet film, New York,* Macmillan, 1960 (l'ouvrage fut traduit et édité à L'Âge d'homme en 1973, voir note 60). Jay Leyda avait étudié à Moscou dans les années 1930 et connaissait bien le travail de Medvedkine. En France, l'*Histoire du cinéma soviétique* de Georges Sadoul ne mentionnait pas son nom.



Photographie du Ciné-train annotée à la main (1932-1934).
Photographe inconnu(e). © Slon – Iskra

En 1931, Medvedkine avait imaginé un train, équipé et agencé pour permettre l'élaboration de films à son bord. Deux wagons étaient consacrés au matériel de tournage, un demi-wagon réaménagé en laboratoire, l'autre moitié abritant six tables de montage. Ajouter à cela un wagon dédié aux projections, le tout emmenant 32 hommes (opérateurs, acteurs, monteurs, scénaristes), organisés en six équipes (comprenant toujours un réalisateur et un cameraman).

Le train parcourera l'URSS pendant 294 jours, filmant les usines, les mines, les kolkhozes, avec comme devise : « tourner le matin, projeter le soir ». Il s'agit d'une expérience non seulement unique, mais qui édifie quiconque par l'énergie qui la traverse. Soixante-douze films seront réalisés en moins d'un an, à un rythme effréné, d'autant plus édifiant lorsque l'on imagine les conditions d'existence et de promiscuité imposées par l'expérience. L'objectif de Medvedkine est d'une part de filmer la réalité de l'activité industrielle et agricole du pays en ce début de premier plan quinquennal (1928-1933). Surtout, son souhait est d'impliquer dans ce processus les ouvriers, ouvrières, kolkhoziens, kolkhoziennes, mineurs rencontrés, pour ensemble débattre, mettre en évidence les problèmes de production voués à être ensuite explicités par les films, à la recherche de solutions, notamment pour la « liquidation des retards ».



Un monteur et A. Medvedkine au travail. Clichés réalisés entre 1932 et 1934 à bord du Ciné-train. Photographe inconnu(e). © Slon – Iskra

Son dispositif intègre une dimension d'autoréflexité par laquelle Medvedkine cherche à provoquer auto-critique et réaction, afin d'inciter chacun à améliorer son travail, individuellement, pour la cause commune. Ce que l'historien russe du cinéma Nikolaï Izvolov appellera dans un article publié en 2002 « le principe du retour immédiat ». Voici ce qu'écrit N. Izvolov[45] :

> Le 25 janvier 1932, le Ciné-train part pour son premier voyage. Son objectif principal est la « liquidation des retards » sur les grands chantiers industriels du premier quinquennat. Tous les membres de

45. La communauté cinématographique doit à l'historien russe du cinéma Nikolaï Izvolov le mérite d'avoir redécouvert, exhumé des archives et analysé l'œuvre des années 1930 de Medvedkine à la fin des années 1980.

> l'équipe doivent trouver des thèmes à traiter, écrire les scripts, tourner, organiser des projections et des débats autour des problèmes soulevés (les projections sont délibérément dépourvues d'accompagnement musical) – et, par la suite, vérifier les résultats obtenus. Le principe du retour immédiat conçu et mis en pratique par Medvedkine lors de son passage au Gosvoenkino, se révèle d'une efficacité redoutable. « Mais que faites-vous, chers camarades ? », interpellent les premiers titres de plusieurs de ces films. Les films du Ciné-train dissèquent la vie, interrogent les relations de cause à effet, deviennent évènements à leur tour. Le contact immédiat fait naître une multitude de films polémiques : film-lettre, film-déni, film-conférencier, film-procureur, film-rapport (et contre-rapport). Les séances se déroulent à l'opposé des séances habituelles, où le film a un auteur, tandis que le spectateur reste anonyme. Inversement, les films du Ciné-train ne sont pas toujours signés par les cinéastes, mais par les spectateurs, auteurs en collaboration avec le Ciné-train et la presse locale. [...] Dans ces films, on voit le directeur d'un dépôt de locomotives fuyant la caméra, un prolétaire souriant dans les chiottes en bois dont la porte est arrachée, les visages meurtris des koulaks dénoncés[46].

Pour Marker, lisant la description du Ciné-train par Jay Leyda en ce début des années 1960, cette expérience est fascinante[47]. Le récit de Leyda rend l'homme plus énigmatique encore, puis les traces s'arrêtent. Marker imagine Medvedkine disparu dans le flot des sentences staliniennes[48], comme Babel, comme Meyerhold et tant d'autres.

La surprise qu'il aura de le rencontrer à Leipzig en novembre 1967 relèvera donc presque d'un choc[49]. Medvedkine dirige la délégation soviétique du festival international de cinéma documentaire cette an-

---

46. Nikolaj Izvolov, « 1932, Kino-Poezd (le Ciné-train) », in B. Eisenschitz (éd.), *Gels et dégels*, Paris, Centre Pompidou/Mazotta, 2002, p. 70-75.

47. À noter la proximité frappante des conceptions de Medvedkine eu égard au Ciné-train de celles du cinéaste Dziga Vertov à la même période, la nécessité impérieuse en chacun d'eux de montrer « la vérité de la vie » (D. Vertov), d'utiliser la caméra comme instrument de changement. Ce lien est fait par Marker dans *Le Tombeau d'Alexandre*, dont un supplément de l'édition DVD (entretien avec N. Izvolov, en 1992) nous montre que les deux hommes, bien que contemporains l'un de l'autre et aux conceptions si proches, ne se sont vraisemblablement jamais rencontrés.

48. Voir Chris Marker, « The Last Bolshevik », art. cit.

49. *Ibid.*

née-là[50]. C'est d'ailleurs Jay Leyda, qui les présente. Marker décrit leur rencontre comme un « coup de foudre » marqué par un magnétisme réciproque[51]. Une correspondance s'amorce entre les deux hommes, qui se révèlera quasi ininterrompue jusqu'à la mort de Medvedkine en 1989[52]. Il s'agit moins d'une amitié forte que d'un lien exceptionnel, unissant deux artistes à la sensibilité extrême, liés par les mêmes préoccupations, celles d'un cinéma au service du changement[53].

Pol Cèbe se souvient des longs récits que faisait Marker de l'épopée du Ciné-train soviétique aux ouvriers bisontins en grève, en décembre 1967. Marker écrira :

> Les anecdotes de Medvedkine étaient si proches de l'esprit que nous voulions partager, que rapidement elles devinrent légendaires dans notre petit groupe, et que le nom de Medvedkine nous vint assez naturellement pour baptiser le premier groupe pendant la grande grève de décembre 1967[54].

Pour Marker, Medvedkine est le père de la première expérience de cinéma collectif, celui qui, bravant les entraves institutionnelles[55], aura compris le potentiel du processus collectif de création d'images.

Il est important de souligner que Chris Marker n'a alors pas vu les films du Ciné-train. Il ignore donc qu'ils ont également joué, à distance de la description politiquement enthousiasmante qu'il en découvre dans les années 1960 *via* le récit de Jay Leyda, un rôle de mise en évidence des dysfonctionnements de la production en ces premières années du stalinisme. Il convient de rapprocher cet aspect d'une dimension disciplinaire, que Medvedkine n'élude pas dans la lettre qu'il adresse au groupe bisontin en 1968 : « directement, les yeux

---

50. Dans son article de 2006 consacré à l'élucidation des rapports à l'histoire entretenus par les œuvres de Medvedkine et de Marker, Kristian Feigelson estime que le choix de Medvedkine pour prendre la tête de la délégation soviétique cette année-là est lié aux films très engagés contre l'Occident qu'il vient de réaliser. Voir Kristian Feigelson, « Regards croisés Est/Ouest: l'histoire revisitée au cinéma (Marker/Medvedkine) », *Théorème, 6, Recherches sur Chris Marker*, PSN, Paris, 2002, p. 118-131 (p. 120).

51. *Ibid.*

52. De riches analyses de la correspondance de Medvedkine sont publiées dans la monographie d'Emma Widdis, *op. cit.*

53. Sensibilité dont témoigne le film-hommage que Marker tournera quelques années après la mort de Medvedkine en 1992, *Le Tombeau d'Alexandre.*

54. Voir Chris Marker, « The Last Bolshevik », art. cit., citation traduite de l'anglais par l'auteure.

55. Voir Nikolaï Izvolov, « Le Ciné-train », *op. cit.*

dans les yeux, nous avons critiqué les erreurs et les fautes telles que la paresse, le manque d'organisation, etc. [56] ». Medvedkine y parle également de la nécessité, alors, de « dénoncer ce qui [abîmait] la vie[57] ». Chris Marker n'aura accès à des images du Ciné-train qu'au début des années 1990, à l'occasion de différents voyages qu'il fera à Moscou pour la préparation du film qu'il envisage alors de tourner en hommage à Medvedkine (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993). Différents films du Ciné-train lui sont alors confiés par ses collègues cinéastes et historiens du cinéma du musée du Cinéma à Moscou[58] (Naoum Kleïman, Nikolaï Izvolov), lesquels films seront presque intégralement intégrés au montage du *Tombeau d'Alexandre*[59]. La collaboration de Marker avec Nikolaï Izvolov, qui n'ignorait pas ces aspects, a pu l'amener à les aborder. Dans les années 1960 néanmoins, la vision transmise à Chris Marker du Ciné-train est générée par l'unique récit d'une page et demie de Jay Leyda dans son *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*. Dans ce récit, empreint d'admiration pour l'expérience, Leyda ne fait mention concernant cet aspect disciplinaire que d'un train voué à « produire des films critiques sur les conditions particulières qu'il semblait urgent de traiter[60] ».

Du lien profond entre les deux cinéastes, du cinéma comme arme

Cela étant dit, et outre l'admiration vouée par Marker à Medvedkine, c'est un rapport commun au monde qui unit les deux hommes à partir de leur rencontre, une sensibilité au creux de laquelle l'affection sincère ne saurait être dissociée d'une connivence surprenante quant à la fonction que l'un et l'autre attribuaient au cinéma. Il est évident en effet que Medvedkine et Marker, tous deux marxistes engagés et bien qu'évoluant dans des contextes différents, partagent une vision active

---

56. Alexandre Medvedkine, « Lettre d'Alexandre Medvedkine au groupe Medvedkine de Besançon », in *Les groupes Medvedkine ..., op. cit.*, p. 154-155.

57. *Ibid.*

58. Anciennement VTPO « Kinotsentr », dépendant de l'Union des cinématographes d'URSS. Il devient en 1989 « musée central du Cinéma rattaché au VTPO "Kinotsentr" » puis, en 1992, « musée central d'État du Cinéma ». Le Kinotsentr de Moscou devenu musée central d'État du Cinéma a été placé sous la direction de Naoum Kleïman de 1987 à 2020.

59. Information recueillie auprès de Mme Inger Servolin, membre de SLON, le 12 septembre 2022.

60. Jey Leyda, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1976, p. 332-333.

et révolutionnaire du rôle du cinéma. Ce n'est pas un point mineur dans leur relation. Emma Widdis, qui a analysé l'ensemble de la correspondance entre les deux cinéastes, estime que Medvedkine « [il] voyait en Marker une réplique de lui-même, à travers la foi qu'ils avaient l'un et l'autre que le film est une arme dans la bataille pour le communisme[61]». L'aspect important sur lequel les deux hommes se rejoignent est précisément la conception du cinéma comme un moyen de lutte, comme levier du changement et force de transformation sociale[62]. Rappelons que Medvedkine a fait ses classes d'apprenti-cinéaste pendant la guerre civile, puis, de 1926 à 1929, dans des studios relevant des organes de l'Armée rouge[63]. Pour lui, le cinéma est un moyen d'action idéologique. Il permet le témoignage, mais aussi la prise de conscience individuelle des évènements, des erreurs, etc. En cela, c'est la meilleure arme qui soit : « Une arme très réelle dans les cellules du parti, dans les lieux concrets de la construction du socialisme[64] ».

D'un point de vue idéologique, l'un des traits distinctifs les plus importants entre le marxisme et les autres philosophies est son orientation pratique[65], le fait qu'il est intrinsèquement tourné vers l'action[66]. Pour Karl Marx, l'histoire est une arène, où les facteurs objectifs et subjectifs sont mêlés, produisant des résultats qui ne peuvent être prédits sur la base de ce qui fut pensé ou conçu précédemment[67]. Les notions d'action et de lutte importent, et cet élément rapproche les deux cinéastes.

Nikolaï Izvolov fait remarquer à ce sujet que : « Le discours de Medvedkine est émaillé d'expressions du type "cinéma à courte dis-

---

61. E. Widdis, *op. cit.,* p. 122.
62. E. Widdis, *op. cit.,* p. 123.
63. Plusieurs films de cette période (1926-1929) sont disponibles en France dans le supplément de l'édition française du *Bonheur.*
64. E. Widdis, *op. cit.*, p. 22.
65. Voir Ewa Mazierska & Lars Kristensen (éd.), *Marxism and Film Activism, Screening alternative worlds,* New York, Berghahn books, 2015, p. 1-28 (introduction).
66. « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter diversement le monde, ce qui importe, c'est de le transformer », avait écrit Marx en 1845 (XIe Thèse sur Feuerbach, *L'Idéologie allemande*, Éditions sociales (abrégées dorénavant en « E.S. ») 1976, p. 4), un mot d'ordre fameux qui inaugurait sa philosophie.
67. Ewa Mazierska & Lars Kristensen (éd.), *Marxism and Film Activism*, introduction, *op. cit.*

tance", comme on dirait "feu à courte distance"[68] ». Le cinéma de Medvedkine est un cinéma qui se veut à l'offensive. Ainsi est-il important de ne pas commettre une erreur d'analyse par une mauvaise analogie, quant à son positionnement dans les années 1930 par exemple : si le Ciné-train rappelle d'autres trains, ce ne sont pas ceux de l'agit-prop des années 1920 (alors qu'il pourrait en paraître le prolongement ou un héritier). Izvolov écrit : « Son ancêtre est plutôt le train blindé, unité complètement autonome qui en guerre partait là où il fallait et non pas là où c'était possible[69]. » Certes, le Ciné-train de Medvedkine prolongeait bien des aspects des agit-trains des années 1920 : l'un et l'autre étaient conçus dans un but officiel d'ancrage et d'amélioration du socialisme, et sillonnaient le pays. Mais alors que les trains de l'agit-prop le faisaient pour délivrer une propagande préconçue, la particularité première du Ciné-train était la conception du matériau cinématographique *à bord*. Le but du Ciné-train n'était pas d'amener « la bonne parole », une propagande conçue d'en haut et contrôlée (ainsi s'organise l'agit-prop). Le Ciné-train de Medvedkine créait le matériau sur place, avec les individus[70]. Les films avaient vocation à changer ceux qui les faisaient, avaient une valeur dans un temps immédiat, avec cette conviction que les individus sont poussés au changement par la prise de conscience : non pas par le spectacle montré du but à atteindre, mais par l'intériorisation de la réalité.

Mentionnons le rôle que Medvedkine attribuait au rire et à l'autodérision dans ce processus. Medvedkine avait beaucoup observé l'effet du rire sur les spectateurs. Soldat, pendant la guerre civile, il avait créé un théâtre « de la satire et de la bouffonnade ». Plus tard, il utilisait le comique dans ses films de propagande. La dimension comique est centrale dans *Le Bonheur* et ses films suivants, comme *La Nouvelle Moscou*[71]. Sur le soldat, le rire avait, disait-il, un rôle d'apaisement et d'oubli [*zabvenie*]. Sur les spectateurs en général, le fait de se voir à l'écran était générateur, pour Medvedkine, d'une grande émotion positive, qui s'accompagnait d'un processus réflexif extraor-

68. Nikolaï Izvolov, *op. cit.*, p. 70.
69. *Ibid.*
70. La trentaine d'hommes du Ciné-train investissait un lieu et débattait avec les ouvriers, les kolkhoziens, les mineurs, des problèmes rencontrés, puis des images étaient tournées, représentant les travailleurs eux-mêmes se mettant en scène en accord avec l'équipe. Parfois, des acteurs de l'équipe (certains anciens du théâtre de Meyerhold) se mêlaient aux protagonistes, pour articuler telle ou telle idée – il s'agissait d'un travail fondamentalement collectif.
71. Voir E. Widdis, *op. cit.*, p. 8.

dinairement moteur pour les travailleurs. Chez les travailleurs, la mise en scène de soi enclenchait, estimait-il, un processus d'implication et d'envie de changement. On ne montrait pas, le soir, aux ouvriers un film documentaire sur les bienfaits du communisme : ils se voyaient à l'écran, et cet aspect avait pour Medvedkine une fonction centrale : ils se voyaient, mais « de côté » [*oni vidjat sebja so storony*], et c'est cet aspect qui les incitait à améliorer leur travail, à changer leur existence.

La métaphore du cinéma perçu comme une arme idéologique n'est pas, à l'époque, le monopole de Medvedkine, ni de quelques-uns. Elle sera omniprésente après-guerre tous pays confondus. Cette conviction est néanmoins particulièrement ancrée chez Medvedkine. Il cherchera d'ailleurs à répéter l'expérience du Ciné-train pendant la Seconde Guerre mondiale, présentant en 1942 un projet précis au ministre du Cinéma, Ivan Bolchakov, de camions aménagés en studios, sortes de studios mobiles à poster au front. Ce projet échouera, mais en septembre 1944, il aura l'idée d'équiper des soldats du rang de caméras 16 mm. L'expérience commencera peu de temps avant la fin de la guerre, ce que regrettera Medvedkine. Elle fut néanmoins considérée comme un succès et de nombreuses images issues de cette expérience ont été insérées dans le montage du film *V logove zveria* [*La Tanière de la bête*][72].

Chez Marker, la notion de combat *via* la caméra est également centrale. La majorité de son travail cinématographique pendant les années 1950 et le début des années 1960 correspond à des films luttant pour la liberté des peuples et leur émancipation. L'après-guerre et les deux décennies suivantes ont vu naître des mouvements protestataires et libertaires nombreux à travers le monde : mouvements anticolonialistes, anti-impérialistes (Cuba, Algérie, Vietnam...), révolutions agricoles (Amérique latine). La menace nucléaire dans le contexte de la Guerre froide est forte, l'Europe polarisée. Plusieurs de ces luttes ont conduit Marker à des voyages, aboutissant à des films au sein desquels le cinéaste met démonstrativement sa caméra au service des luttes ouvrières et sociales. Ses destinations sont celles de pays en transition ou en lutte. Les films *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1960) et *Cuba si !* (1961, qui contient deux entretiens avec Fidel Castro) sont le fruit de voyages en Chine, en URSS, en Israël et à Cuba. Sa contribution à *Loin du Vietnam* (1967) et son film *Le Joli Mai* (1963) contiennent également une forte charge idéologique.

---

72. *Ibid.*, p. 112-113. Emma Widdis s'appuie sur les archives de Medvedkine, notamment le texte « Podgotovka kino-promyšlennosti k vojne », MC 1/1/117 (fonds Medvedkine, conservées au musée du Cinéma de Moscou).

Caméra-fusil mise au point par Medvedkine en 1942.
Photogramme extrait du film *Le tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker.
© Les Films de l'Astrophore / Michael Kustow productions

Cette période représente pour Marker l'occasion d'approfondir plusieurs aspects de son cinéma : le sens de son engagement politique, la place à donner au cinéma dans le système de production et de distribution capitaliste, le rôle idéologique du cinéma.

Marker est convaincu de l'importance de relayer les combats sociaux par l'image et du fait, là encore, que la caméra a vocation à remplacer les armes[73]. Au sein des groupes Medvedkine, trois membres sont d'anciens résistants (dont Marker et Marret), certains ouvriers ont combattu en Indochine, d'autres en Algérie et ils font eux-mêmes l'analogie entre cinéma et mode d'action politique. Un ouvrier dit : « il y a quelques années, j'avais une mitraillette dans les mains, aujourd'hui, j'ai une caméra », un autre parle de « guérilla »[74]. On ressent à travers les témoignages le besoin de confier les armes aux véritables protagonistes de la réalité. De rompre avec un récit toujours transmis par procuration. De confier, comme chez Medvedkine, le récit ciné-

73. La même fonction est mise en avant chez les cinéastes français, la notion de « film-munition » développée par Godard et le groupe Vertov (voir C. Roudé, « Un producteur franc-tireur : l'expérience coopérative SLON (1968-1973) », in K. Feigelson (éd.), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Paris, Cinémaction, 2017, p. 28-34.

74. Livret du DVD *Les groupes Medvedkine, Besançon-Sochaux, 1967-1974*, *op. cit.*, p. 112.

matographique de l'action à ses propres protagonistes, faisant par là même passer ces derniers d'une lutte sous contrainte à un acte volontaire et pacifiste.

Conséquences de la « réhabilitation » française de Medvedkine sur sa carrière en URSS

Durant la décennie 1960, les films documentaires de Medvedkine se consacrent beaucoup à la description de la dégradation morale des sociétés capitalistes[75] ; certains dénoncent par ailleurs la politique américaine en matière nucléaire, dénotant une préoccupation croissante, chez Medvedkine, pour les questions liées à l'environnement. La plupart de ses documentaires des années 1970 se situeront thématiquement dans le domaine de l'écologie. En 1970, en plein cœur de l'aventure des groupes, Medvedkine travaille précisément à un film documentaire sur les ravages environnementaux à l'Ouest, et l'occasion lui est donnée dans ce cadre de bénéficier d'un voyage d'observation en Europe de l'Ouest[76]. Possibilité lui est offerte de visiter plusieurs capitales européennes, à commencer par Paris, dans une perspective d'observation et d'analyse des méfaits du capitalisme[77]. L'idée était bien sûr pour lui également de voir Marker, qui ne manquera pas cette occasion.

Ainsi, en janvier 1971, Medvedkine passe plusieurs jours avec Pol Cèbe et Chris Marker, pendant lesquels ceux-ci lui montrent les films du groupe bisontin, dont Medvedkine était fier[78]. Cèbe raconte, dans un texte chargé d'émotion, que Medvedkine ne faisait que parler, et qu'il épuisait trois traducteurs par jour. Instants superbes[79].

---

75. Voir E. Widdis, *op. cit.,* p. 120.

76. Emma Widdis explique l'existence dans le journal de voyage de Medvedkine de notes portant sur l'augmentation de la pauvreté, sur « les enfants et la pollution », la « destruction des forêts ». Voir Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, *op. cit.,* p. 123. Ni la chercheuse ni Marker n'évoquent en revanche quelle institution impulse et encadre ce voyage.

77. Voir Chris Marker, « The last Bolshevik », art. cit. La correspondance entre Marker et Medvedkine montre par ailleurs, d'après Emma Widdis, que Medkedkine évoquait régulièrement les thèmes de ses films dans ses lettres à Marker. Une étude des réponses de Marker permettrait de déterminer ses réactions à ces écrits, et son niveau d'adhésion aux combats du cinéaste.

78. Voir « Lettre d'Alexandre Medvedkine au groupe Medvedkine de Besançon », in *Les Groupes Medvedkine...*, *op. cit.,* p. 154-155.

79. Aucun enregistrement, ni aucune note n'ont malheureusement été conservés des échanges de Chris Marker et de Pol Cèbe avec Medvedkine pen-

Alexandre Medvedkine et Pol Cèbe sur le tournage du *Train en marche*.
Noisy-le-Sec, 1971. Photo : Michèle Laurent. © Slon – Iskra

> [...] on tournait au dépôt de locomotives de Noisy-le-Sec, et Medvedkine parlait, parlait, parlait. Le vieux lutteur gagnait tous ses combats par abandon, usant trois interprètes par jour. Marker téléphonait pour en trouver un quatrième, car Medvedkine parlait encore : du cinéma, de la Révolution, de la joie de vivre son combat des années 30, de la joie des rencontres de l'année 71, du Bonheur. Il racontait ses vieux scénarios qui nous semblaient tout neufs, son cinéma « satirique-politique », tous les films qu'il avait faits et ceux qu'il n'avait pas pu faire. Nous lui demandions : le train ? Il ne pouvait qu'en parler, il ne peut plus rien montrer, il fabriquait ses films comme on édite les journaux locaux, faits pour être lus, un peu discutés entre voisins puis jetés. Faits divers, le camarade Ivanov s'est enivré cette saison encore plus que de coutume, la production dans son atelier a été mauvaise. Et, toujours, le carton : « Camarades il faut que ça change ! »[80]

---

dant leur rencontre à Paris au début de l'année 1971. Dans « Rencontre avec Medvedkine », Pol Cèbe écrit qu'il voulait tout noter de leurs discussions, mais que l'intensité de ces journées lui en a fait tout oublier. Il évoque en revanche le sentiment profond qui lui en est demeuré. Voir *Les Groupes Medvedkine...*, *op. cit.,* p. 154.

80. Pol Cèbe, « Rencontre avec Medvedkine », in *Les groupes Medvedkine ..., op. cit.*, p. 152.

Équipe de tournage du *Train en marche*, Noisy-le-Sec, janvier 1971.
Photo : Michèle Laurent. © Slon – Iskra

Marker profitera également de cette visite pour le filmer, et tourner avec le collectif SLON la seule interview de lui évoquant l'expérience du Ciné-train. Ce film, intitulé *Le Train en marche*, tourné à la gare de Noisy-le-Sec, reste aujourd'hui inédit et d'une grande valeur documentaire[81].

À noter qu'il semble que ces journées n'aient pas été particulièrement encadrées sur un plan institutionnel, si ce n'est par l'ambassade d'URSS à Paris. Cette rencontre et le tournage de ce film se produisent dans une atmosphère empreinte d'élan et de spontanéité. Les recherches d'Emma Widdis comme la perception de Marker corroborent cette idée :

> Nous avions la volonté, l'espoir, qu'un jour nous pourrions sortir de l'oubli *Le Bonheur*. Mais c'était encore imprécis, et puis ça s'est concrétisé au début de cette année [1971] quand Medvedkine est venu en France pour réaliser un film sur la pollution[82].

81. Il fait partie des films proposés par le DVD (réédition) des éditions ISKRA (anciennement SLON) en 2018 : *Les Groupes Medvedkine*..., *op. cit.*

82. Voir « Chris Marker, Medvedkine, tu connais ? », in *Les Groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 156.

L'ouvrier et militant syndical Youcef Tatem décrit que le tournage du *Train en marche* à Noisy-le-Sec s'est fait grâce aux relations d'amitié qu'ils avaient nouées, lui militant CGT chez Peugeot, avec le CCPPO de Besançon dans les années 1960, et à l'envie d'aider qu'éprouvaient les cheminots de la gare de Noisy-le-Sec, autrement dit en dehors de tout projet institutionnel.

> À cette époque, je m'occupais avec mon ami Jacky Sarrabeyrouse du Ciné-Club 16/24 dans ma ville de Noisy-le Sec. J'avais eu l'occasion de voir à la télévision *À bientôt j'espère*. J'ai eu la chance d'être mis en rapport par Pol Cèbe avec Chris Marker et la société SLON. [...] Ma relation avec Chris Marker m'avait permis de voir *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine. Avec mes camarades, nous avons contribué à la projection en exclusivité de ce film à Bobigny. Ensuite, à l'aide de nos contacts militants, nous avons pu faire venir bénévolement le pianiste et compositeur Jean Wiener, lors d'une deuxième projection à Noisy-le-Sec, pour improviser au piano, sur les images de ce superbe et drôle de film soviétique. La venue d'Alexandre Medvedkine en France fut aussi un grand moment culturel pour notre Ciné-Club 16/24. Des camarades syndicalistes cheminots avaient permis d'organiser le tournage du *Train en marche* à la rotonde de la gare de Noisy-le-Sec, tournage suivi de la séance photos « de famille ». Nous étions heureux de participer à cet événement[83].

Au cours de même année 1971, Marker travailla avec le collectif SLON à la sonorisation du *Bonheur* et organisa sa projection à Paris, à l'Alpha Club, en décembre (*Le Bonheur* et *Le Train en marche*). La réaction du public parisien au *Bonheur* fut très positive[84]. Progressivement, les longs métrages des années 1930 de Medvedkine acquirent une renommée internationale. Les projections de ses films dans différentes capitales se succédèrent : projection du *Bonheur* en sa présence à Stockholm en 1977, projection à Paris de *Tchoudesnitsa* (1936) la même année. Medvedkine entretient alors des liens avec l'Italie, l'Argentine, l'Allemagne, correspond avec plusieurs critiques et cinéastes étrangers[85]. Cet essor des anciens films de Medvedkine et sa consécration européenne en tant que « classique du cinéma soviétique » ne sont pas

83. Voir « Une belle aventure ? », in *Les Groupes Medvedkine*..., *op. cit.*, p. 157.

84. Celles liées au ciné-train furent plus mitigées, car moins compréhensibles pour un public souvent ignorant du contexte historique soviétique. Marker avait à expliquer à quel point Medvedkine avait été précurseur comprenant avant tout le monde la force potentielle du média visuel associée à la représentation du proche et de l'instantané.

85. Voir Emma Widdis, *op. cit.,* p. 123.

le seul fait de sa rencontre avec Marker. Ils s'inscrivent dans une tendance globale dont bénéficient d'autres cinéastes soviétiques dans les mêmes années, le Comité d'État pour le Cinéma misant délibérément, en URSS, sur une stratégie de diffusion du patrimoine cinématographique soviétique à l'étranger. Quoi qu'il en soit, cette renommée inattendue à l'étranger, reste fortement liée à la personnalité de Chris Marker et aux groupes, et offre à Medvedkine, par effet retour, une reconnaissance en URSS, qu'il n'avait jamais connue et à laquelle, à 70 ans passés, il était peu probable qu'il accédât. L'acmé advient lorsque Medvedkine se voit décerner le Prix Lénine, en 1971. L'Américain Gavin Keeney, auteur de plusieurs articles sur Marker, estime que « la renaissance de Medvedkine en Russie était le résultat du fait qu'il avait réuni un fan-club à l'Ouest, dont Marker était le membre principal[86] ». Chris Marker voit les choses de la même manière :

> Lors d'une session de l'Union des cinéastes à Moscou, Sergueï Ioutkievitch lui-même a invité ses collègues à applaudir « notre camarade Medvedkine, dont le nom est devenu la bannière de la classe ouvrière en France, combattant le capitalisme avec l'arme du cinéma ». Une exagération claire, si l'on tient compte du fait que notre petite troupe prolétarienne n'a jamais excédé douze personnes, mais une bénédiction pour Alexandre Ivanovitch [Medvedkine]. Ce fut pour lui comme une inversion du cours des choses, tout à coup il fut rappelé, honoré, avec tous les avantages matériels qui accompagnaient les faveurs officielles en URSS. L'apothéose advint lorsqu'on lui remit le prix Lénine […] [87].

On trouve dans les archives de Medvedkine une centaine de scénarios inachevés, ainsi que des documents actant de négociations conflictuelles avec différentes institutions du cinéma. On comprend que Medvedkine, en dépit du fait qu'il ait investi le genre documentaire dès ses premières armes au cinéma, n'était pas seulement cela, ni à ses yeux, ni dans sa pratique créative, qu'il se percevait comme un auteur, dont les films les plus chers à ses yeux étaient restés lettres-mortes. « Sa vie fut une vie de frustrations et de rêves inaccomplis », écrit Emma Widdis, pour qui « ce soutien de l'étranger le convainc de la nécessité et de la valeur de son art, de la validité de ses croyances de

86. Gavin Keeney, « Medvedkine », in Juan Azulay, Benjamin Rice & Carlo Aiello (éd.), *eVolo 5*, *Architecture Xenoculture*, Los Angeles, eVolo, 2013.
87. Voir Chris Marker, « The last Bolshevik », art. cit.

jeunesse ». En un sens, écrit-elle, « cela a maintenu le vieux Bolchevik vivant en lui[88] ».

Conclusion

Vu de France, le choix par Chris Marker du nom du cinéaste soviétique Medvedkine pour baptiser le collectif bisontin et sochalien de cinéma militant qu'il avait contribué à former ressemble, dans le contexte de l'époque, à l'hommage d'un cinéaste marxiste à un autre cinéaste marxiste. Ou, éventuellement, à l'hommage d'un artiste admiratif de certains aspects de l'expérience soviétique à la culture d'agit-prop des années 1920. Le but de cet article a été de montrer l'existence de liens à la fois plus intimes et idéologiquement plus précis entre les deux hommes. La relation à Alexandre Medvedkine qu'incarne le choix de ce patronyme pour le groupe ne consiste pas en un hommage intellectuel à une culture disparue. C'est, dans le droit fil des travaux précédents de Marker, plus exactement un *passage de relai*, incandescent, qu'il tend, à plus de trente ans de distance, aux ouvriers français et occidentaux des conceptions idéologiques du cinéaste soviétique, quant au rôle que ce dernier assignait au cinéma marxiste, rôle d'émancipation et de progrès collectif.

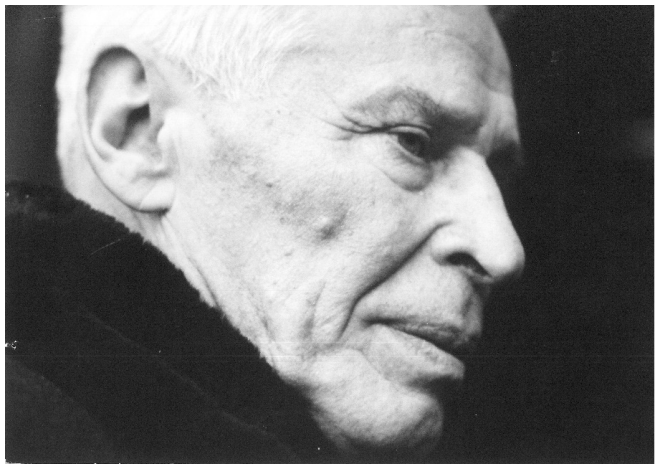
Certains éléments de pondération doivent néanmoins être apportés en clôture de cet article. Premièrement, comme il a été dit, la perception du Ciné-train et de Medvedkine en France a donc été médiée par le milieu cinéphilique. Il est important de garder à l'esprit en effet que la transmission de l'expérience du Ciné-train par le seul récit de Leyda entre 1961 et les années 1990 ne fut pas sans conséquence sur la perception résolument positive que Marker eut de Medvedkine, et qu'eurent, par ricochet, les groupes et le public français.

Par ailleurs, si Medvedkine aime à souligner les ressemblances entre ses luttes et celles des Groupes Medvedkine, comme l'a mis en avant l'historien américain du cinéma soviétique Robert Bird, des dissonances idéologiques les ont opposés, à la suite des évènements en Tchécoslovaquie notamment. Certains des films de Medvedkine (vantant la sagesse de Léonid Brejnev ou vilipendant le maoïsme) étaient quant à elles en décalage avec les convictions de Marker[89].

---

88. Voir E. Widdis, *op. cit.,* p. 124.

89. Voir Robert Bird, https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2018/avril-2018/chris-marker-et-alexandre-medvedkine.html. Consulté le 19 juin 2021.



Alexandre Medvedkine sur le tournage du *Train en marche*.
Noisy-le-Sec, 1971. Photo : Michèle Laurent.
© Slon – Iskra

On souhaiterait en savoir davantage sur leurs points de concordance, ou, au contraire, sur leurs divergences, tout comme nous manquent des informations sur le regard rétrospectif de Medvedkine sur son Ciné-train dans les années 1960, son regard sur les luttes françaises, l'évolution de l'URSS... Ces questions font naître le souhait d'analyser leur correspondance, conservée au musée du Cinéma de Moscou, et susceptible de lever le voile sur ces aspects, comme de nous révéler les pans les plus sensibles de leur relation, dans leur rapport à la condition humaine, aux idées et au monde.

EA ELLIADD (4661)
Université de Franche-Comté

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Les Groupes Medvedkine. 1967-1974*, Paris, Éd. Les Mutins de Pangée – Éd. Iskra, 2018, 166 p. (textes choisis).

BAROT, Emmanuel, « La Caméra, arme et symbole de la praxis militante : l'aventure Medvedkine », *Camera politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*. Paris, Éd. J. Vrin, 2009, 126 p. (chapitre II, p. 39-56).

BIRD, Robert, « The Film Train Stops at Mosfilm: Aleksandr Medvedkin and the Operative Film Factory », in Jacobson, Brian R. (éd.), *In the Studio: Visual Creation and Its Material Environments*, Berkeley, University of California Press, 2020, p. 145-165.

BUJON, Anne-Lorraine & Carole DESBARATS, « Les engagements de Chris Marker », *Esprit* (Paris), 2018/5 (mai, 444), p. 37-40.

EISENSCHITZ, Bernard (éd.), *Lignes d'ombre : une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, Milan, Mazzotta,1998, 213 p.

EISENSCHITZ, Bernard, « Medvedkine Alexandre Ivanovitch (1900-1989) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/alexandre-ivanovitch-medvedkine/ (consulté le 19 avril 2021).

FEIGELSON, Kristian, « Marker/Medvedkine : Regards croisés Est/Ouest », *Théorème, 6, Recherches sur Chris Marker*, Paris, PSN, 2002, p. 118-131.

FEIGELSON, Kristian, « Lettre de Sibérie », in Kristian Feigelson (éd.), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Paris, Cinémaction, 2017, p. 88-95.

GAL, Kim, « Between Socialist Modernization and Cinematic Modernism: the Revolutionnary Politics of Aesthetics of Medvedkin Cinéma-Train », in Ewa Mazierska & Lars Kristensen (éd.), *Marxism and Film Activism, screening alternative worlds,* New York, éd. Birghahn, 2015, p. 29-57.

GAUTHIER, Guy, « Marker Chris (1921-2012) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/chris-marker/ (consulté le 19 avril 2021).

GERY, Catherine, « Deux fables socialistes d'Alexandre Medvedkine », in *KinoFabula : Essais sur la littérature et le cinéma russes*, Paris, Presses de l'Inalco, 2016. Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pressesinalco/195 (consulté le 29 juillet 2022).

GRANIK, Anton & Philippe ROZIN, « Sur le tombeau d'Alexandre (1992) de Chris Marker. Réflexion sur la dissolution révolutionnaire d'une personnalité artistique », *Raisons politiques*, 2010/2 (38), p. 91-104.

IZVOLOV, Nikolaï, « 1932, Kino-poezd (le Ciné-Train) », in *Gels et dégels, une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968),* Paris, coédition du Centre Pompidou – Mazotta, p. 70-77.

KARASEVA, Marina (éd.), « "Možet byt', my rano zagnali v tupik naš poezd ?" Iz perepiski Aleksandra Medvedkina i Krisa Markera » [Peut-

être avons-nous un peu tôt envoyé notre train aux oubliettes], *Kinovedčeskie zapiski*, 49, 2000, p. 30-83.

KEAR, Jon, «Marker, Activism and melancholy: reflections on the radical '60s in the Later Films of Chris Marker», in Ewa Mazierska et Lars Kristensen (éd.), *Marxism and film activism, screening alternative worlds*, New York, Berghahn Books, 2015, 290 p.

KEENEY, Gavin, «Medvedkine», in Juan Azulay, Benjamin Rice & Carlo Aiello (éd.), *eVolo 5*, *Architecture Xenoculture*, Los Angeles, eVolo, 2013.

LEYDA, Jay, *Kino: A History of Russian and Soviet Film,* New York*,* Macmillan, 1960.

LECLER Romain, « Chris Marker, le sceau du secret, enquêter sur un refus d'entretien », *Genèses*, 2015/1 (98), p. 131-147.

LECOINTE, François, « Le Tombeau d'Alexandre », in Kristian Feigelson (éd.), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Paris, Cinémaction, 2017, p. 121-127.

MARKER, Chris, « Le dernier Bolchévique », https://chrismarker.org/chris-marker/the-last-bolshevik-by-chris-marker/

MATONTI, Frédérique, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.

MEDVEDKIN, Aleksandr, « 294 dnja na kolësax » [294 jours sur les rails], *Iz istorii kino : dokumenty i materialy*, M., Iskusstvo, 1977, p. 32-57.

MEDVEDKIN, Aleksandr, « Što takoe kinopoezd? » [Qu'est-ce que le Ciné-train ?], *Iz istorii kino: dokumenty i materialy*, M., Iskusstvo, 1985, p. 27-62.

MUEL, Bruno, « Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Parole ouvrière, Images documentaires*, 37-38, 2000, p. 15-36.

MAZIERSKA, Ewa & Lars KRISTENSEN (éd.), « Introduction », *Marxism and film activism, Screening alternative worlds*, New York, éd. Berghahn, 2015, p. 1-28.

MARTIN, Marcel, « Propos d'Alexandre Medvedkine : recueillis au magnétophone à Moscou », *Écran*, février 1972, p. 46-48.

MEDVEDKIN, Alexander (compilation de textes et traduction par Jay Leyda et Nikita Lary), *The Alexandr Medvedkin Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 360 p.

OLIVERO, Massimo, « Le Ciné-train de Medvedkine, ou le miroir magique », carnets et texte du GRHED, séance du séminaire du 12 décembre 2011, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, consultable en ligne : https://grhed.hypotheses.org/482

ROUDÉ, Catherine, « Un producteur franc-tireur : l'expérience coopérative SLON (1968-1973) », in Kristian Feigelson (éd.), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Paris, Cinémaction, 2017, p. 28-34.

ROUDÉ, Catherine, « Le cinéma pour *Classe de lutte*. Militantisme ouvrier et combat culturel après mai 1968 », *Le Temps des médias,* 2020/1 (34), p. 46-59.

ROUDÉ, Catherine, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 306 p.

TAYLOR, Richard, « Interview with Alexander Medvedkin », in Richard Taylor & Ian Christie (éd.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinéma*, Londres, Routledge, 1991, p. 165-175.

TRAVERSO, Enzo, *Mélancolie de gauche, la force d'une tradition cachée (XIXe-XXe siècle),* Paris, La Découverte, 2018, 232 p.

VEINSTEIN, Alain, « Les Groupes Medvedkine, une histoire de cinéma militant », *Surpris par la Nuit*, France culture, 22 décembre 2004. Émission disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/surpris-par-la-nuit-les-groupes-medvedkine-une-histoire-de-cinema-militant-1ere-diffusion-27062007

WIDDIS, Emma, *Alexander Medvedkin*, Londres, éd. I.B. Tauris, 2005.