

numéro

18

*Revue d'***HISTOIRE**
MARITIME

Histoire maritime
Outre-mer
Relations internationales

Travail et travailleurs maritimes,

XVIII^e-XX^e siècle :

du métier aux représentations

I-3 Lévy-Dumoulin – 979-10-231-1430-0



revue dirigée par

Olivier Chaline, Gérard Le Bouëdec & Jean-Pierre Poussou

Travail et travailleurs maritimes

Le numéro 18 de la *Revue d'histoire maritime* se compose de deux groupes de contributions. Le dossier principal, qui donne son titre à ce numéro, comporte douze textes consacrés au travail et aux travailleurs maritimes du XVIII^e siècle à la fin du XX^e. Il s'agit d'un champ scientifique à la confluence entre deux courants pionniers de la recherche en sciences humaines : l'histoire du travail et l'histoire maritime. Ce n'est pas une simple histoire ouvrière car sont abordés tous les aspects, dans le domaine maritime, de l'histoire du travail et des travailleurs. Les navires en mer offrent à cet égard un domaine remarquable car il s'agit d'un secteur économique qui a été notablement touché par les révolutions industrielles successives. Les problèmes sociaux sont également abordés en profondeur, aussi bien sous l'angle du niveau de vie que sous celui des revendications sociales.

Le deuxième dossier est constitué par la recherche en cours grâce à huit contributions d'étudiants préparant leur doctorat en histoire, qui proposent des mises au point sur l'état de leurs travaux. Le caractère très neuf de l'ensemble frappe tout comme la diversité des sujets, puisque l'on va de la piraterie au XVI^e siècle aux conditions actuelles du travail en mer, en passant par le commerce du vin d'Aquitaine avec la Bretagne au XVIII^e siècle ou la place de l'immigrant dans les stratégies de la Compagnie générale transatlantique de 1884 à 1924.

Les deux articles de *varia* sont tout aussi neufs puisque l'un traite des « représentations artistiques des rivages comme outils de connaissance de l'évolution du littoral », en prenant des exemples bretons, et que l'autre montre, à partir du relevé de bateaux classés monuments historiques, les étonnantes possibilités des archives virtuelles en ligne.



REVUE D'HISTOIRE MARITIME

dirigée par Olivier Chaline, Gérard Le Bouëdec & Jean-Pierre Poussou

La Percée de l'Europe sur les océans vers 1690-vers 1790 [n° 1]

L'Histoire maritime à l'époque moderne [n° 2-3]

Rivalités maritimes européennes (xvi^e-xix^e siècle) [n° 4]

La Marine marchande française de 1850 à 2000 [n° 5]

Les Français dans le Pacifique [n° 6]

Les Constructions navales dans l'histoire [n° 7]

Histoire du cabotage européen aux xvi^e-xix^e siècles [n° 8]

Risque, sécurité et sécurisation maritimes depuis le Moyen Âge [n° 9]

La Recherche internationale en histoire maritime : essai d'évaluation [n° 10-11]

Stratégies navales : l'exemple de l'océan Indien et le rôle des amiraux [n° 12]

La Méditerranée dans les circulations atlantiques au xviii^e siècle [n° 13]

Marine, État et politique [n° 14]

Pêches et pêcheries en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours [n° 15]

La Puissance navale [n° 16]

Course, piraterie et économies littorales (xv^e-xix^e siècle) [n° 17]

« BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE D'HISTOIRE MARITIME »

LA VIE ET LES TRAVAUX DU CHEVALIER JEAN-CHARLES DE BORDA (1733-1799)

Épisode de la vie scientifique du xvii^e siècle

Jean Mascart

HISTOIRE MARITIME

collection dirigée par Olivier Chaline

COLIGNY, LES PROTESTANTS ET LA MER (1558-1626)

Martine Acerra (dir.)

LES MARINES DE GUERRE EUROPÉENNES

(XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Martine Acerra, José Merino & Jean Meyer (dir.)

À LA MER COMME AU CIEL

Beautemps-Beaupré et la naissance de l'hydrographie moderne : l'émergence de la précision en navigation et dans la cartographie marine (1700-1850)

Prix de l'Académie de Marine, 2000

Grand prix de la mer décerné par l'Association

des écrivains de langue française, 2000

Olivier Chapuis

LA GUERRE DE COURSE EN MÉDITERRANÉE (1515-1830)

Antoine-Marie Graziani & Michel Vergé-Franceschi (dir.)

LA GRANDE MAÎTRESSE, NEF DE FRANÇOIS I^{er}

Max Guéroul & Bernard Liou

LES GALÈRES AU MUSÉE DE LA MARINE

Renée Burllet

SOUS LA MER OU LE SIXIÈME CONTINENT

Christian Buchet (dir.)

LA PUISSANCE MARITIME

Christian Buchet, Jean Meyer & Jean-Pierre Poussou (dir.)

LA MER, LA FRANCE ET L'AMÉRIQUE LATINE

Christian Buchet & Michel Vergé-Franceschi (dir.)

CANADIENS EN GUYANE (1745-1805)

Prix de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer (2006)

Robert Larin

LES MESSAGERIES MARITIMES

L'essor d'une grande compagnie de navigation française (1851-1894)

Marie-Françoise Berneron-Couvenhes

LA FRANCE ET L'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE

Olivier Chaline, Philippe Bonnichon & Charles-Philippe de Vergennes (dir.)

LES VILLES BALNÉAIRES D'EUROPE OCCIDENTALE

DU XVIII^e SIÈCLE À NOS JOURS

Alain Lottin, Yves Perret-Gentil & Jean-Pierre Poussou (dir.)

LA COMPAGNIE DU CANAL DE SUEZ

Une concession française en Égypte (1888-1956)

Caroline Piquet

NÉGOCIANTS ET MARCHANDS DE BORDEAUX

De la guerre d'Amérique à la Restauration (1780-1830)

Philippe Gardey

Préface de Jean-Pierre Poussou

LES HUGUENOTS ET L'ATLANTIQUE

Pour Dieu, la Cause ou les Affaires

Mickaël Augeron, Didier Poton et Bertrand Van Ruymbeke (dir.)

Préface de Jean-Pierre Poussou

LES GRANDS PORTS DE COMMERCE FRANÇAIS

ET LA MONDIALISATION AU XIX^e SIÈCLE

Bruno Marnot

LES PORTS DU GOLFE DE GASCogne

De Concarneau à la Corogne (xv^e-xix^e)

Alexandre Fernandez et Bruno Marnot (dir.)

LES MARINES DE LA GUERRE D'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE

(1763-1783)

I - L'instrument naval

Philippe Bonnichon, Olivier Chaline

et Charles-Philippe de Vergennes (dir.)

LE VOYAGE AUX TERRES AUSTRALES

DU COMMANDANT NICOLAS BAUDIN

Genèse et préambule (1798-1800)

Michel Jangoux

*Revue d'***HISTOIRE MARITIME**

Histoire maritime
Outre-mer
Relations internationales

Revue dirigée par

Olivier Chaline, Gérard Le Bouëdec & Jean-Pierre Poussou

Depuis le début de 2006, la Revue d'histoire maritime paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne. Les numéros comportent un dossier thématique.

Le précédent numéro (17) avait pour thème Course, piraterie et économies littorales (xv^e-xxi^e siècle).

Les prochains numéros (19 et 20) porteront sur Les Amirautés en France depuis le Moyen Âge et La Marine française pendant la Grande Guerre.

Comité scientifique international

Nicolas Rodger (All Souls College), Pieter C. Emmer (Leyde), Manuel Bustos Rodriguez (Cadix), Miguel-Angel De Marco (Buenos Aires)

Comité éditorial

Martine Acerra, Dominique Barjot, Amiral Jean-Marc Brûlez, Christian Buchet, Gilbert Buti, Amiral Jacques Chatel, Patrick Geistdoerfer, Philippe Haudrère, Philippe Hroděj, Christian Huetz de Lempis, Gérard Le Bouëdec, Henri Legohérel, Jean-Louis Lenhof, Bruno Marnot, Silvia Marzagalli, Olivier Pétré-Grenouilleau, Mathias Tranchant, Michel Vergé-Franceschi, Patrick Villiers, André Zysberg

Secrétariat de la rédaction

Xavier Labat Saint Vincent, Claire Laux, Bruno Marnot (comptes rendus)

Le courrier et les ouvrages à recenser sont à adresser à :

Revue d'histoire maritime

Fédération d'histoire et d'archéologie maritimes, université Paris-Sorbonne, 1 rue Victor Cousin - F-75230 Paris cedex 05

*Revue d'***HISTOIRE
MARITIME**

n° 18 • 2014/I

**Travail et travailleurs maritimes,
XVIII^e-XX^e siècle :
du métier aux représentations**



REVUE D'HISTOIRE MARITIME

Dirigée par Olivier Chaline, Gérard Le Bouëdec & Jean-Pierre Poussou

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN papier : 978-2-84050-942-4

PDF complet – 979-10-231-1419-5

TIRÉS À PART EN PDF :

Éditorial – 979-10-231-1420-1

Introduction – 979-10-231-1421-8

I-1 Welke – 979-10-231-1422-5

I-1 Cousin – 979-10-231-1423-2

I-1 Delente – 979-10-231-1424-9

I-2 Zysberg – 979-10-231-1425-6

I-2 Cochard – 979-10-231-1426-3

I-2 Gorski – 979-10-231-1427-0

I-2 Barzman & Crochemore – 979-10-231-1428-7

I-3 Margain – 979-10-231-1429-4

I-3 Lévy-Dumoulin – 979-10-231-1430-0

I-3 Dubost – 979-10-231-1431-7

II Doctorants – 979-10-231-1432-4

III Motte – 979-10-231-1433-1

III Lescop et al. – 979-10-231-1434-8

IV Chronique – 979-10-231-1435-5

V Comptes-rendus – 979-10-231-1436-2

Maquette et réalisation : Compo Meca Publishing (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique 3d2s/Emmanuel Marc Dubois

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

SOMMAIRE

Éditorial	5
Jean-Pierre Poussou	

I

DOSSIER : TRAVAIL ET TRAVAILLEURS MARITIMES, XVIII^e-XX^e SIÈCLE : DU MÉTIER AUX REPRÉSENTATIONS

Introduction	
John Barzman & Jean-Louis Lenhof.....	13

MÉTIERS DE LA MER À L'ÈRE DE LA VAPEUR

Vapeur et travail industriel dans la navigation maritime commerciale au XIX ^e siècle	
Ulrich Welke	25

Une forme de travail maritime au révélateur du naufrage : les stewardesses du <i>RMS Titanic</i> (1912)	
Justine Cousin	47

Être officier de la Compagnie générale transatlantique sur la ligne de New York pendant les Trente Glorieuses	
Julien Delente.....	63

CONDITIONS DE TRAVAIL ET PROTECTION SOCIALE

Entre Méditerranée et Océan : la santé des gens de mer au siècle des Lumières, d'après l'expérience du chirurgien navigant G. Mauran	
André Zysberg.....	93

Salaires et niveaux de vie des marins du commerce au XIX ^e siècle à partir de l'exemple havrais	
Nicolas Cochard.....	113

Systèmes d'épargne et retraites des marins du commerce au Royaume-Uni, 1747-1931	
Richard Gorski.....	133

Conditions de travail en mer et pavillons de complaisance : l'action de la Fédération internationale des ouvriers du transport de 1948 à 1974	
John Barzman & Kevin Crochemore	161

IDENTITÉS ET REPRÉSENTATIONS

« Celui qui n'est plus bon à rien sur terre peut toujours devenir marin » : métier et identités du marin en Allemagne durant l'entre-deux-guerres Constance Margain.....	181
La mécanisation des activités halieutiques au miroir du documentaire cinématographique : l'exemple britannique, des années 1920 au lendemain de la seconde guerre mondiale Olivier Lévy-Dumoulin.....	201
L'homme et la machine dans la pièce <i>The Hairy Ape</i> d'Eugene O'Neill (1921) Thierry Dubost.....	221

II

NOUVEAUX CHAMPS DE RECHERCHE : TRAVAUX EN COURS DE DOCTORANTS

4	Présentation des textes des doctorants Jean-Pierre Poussou.....	239
	Le pirate de l'âge d'or : du bandit des mers à l'avatar héroïque Lucie Card.....	241
	Le monde de la pêche comme situation de « ressources communes » : le cas de Dieppe, des années 1720 à la Restauration Romain Grancher.....	251
	Le commerce du vin d'Aquitaine en Bretagne au XVIII ^e siècle Hiroyasu Kimizuka.....	257
	Prosopographie des capitaines de navires marchands à Bordeaux au XVIII ^e siècle : atouts et contraintes méthodologiques Frédéric Candelon-Boudet.....	267
	Les élèves de l'École spéciale de marine de Brest et leur destin Hélène Vencent.....	275
	La place de l'immigrant dans les stratégies de la Compagnie générale transatlantique sur l'Atlantique nord, 1884-1924 Antoine Resche.....	283
	Le travail en mer à bord des navires de commerce depuis l'introduction du code ISM Claire Flécher.....	291
	L'image du port de Livourne entre identité culturelle et avenir de la ville Francesca Morucci.....	305

III
VARIA

L'usage de représentations artistiques de rivages comme outils de connaissance de l'évolution du littoral : exemples bretons Edwige Motte	327
Enjeux et techniques pour le relevé des bateaux classés Monuments historiques : Archives virtuelles en ligne (AVEL) Laurent Lescop <i>et al.</i>	349

IV
CHRONIQUE

Mémoire de mer, océan de papiers. Naufrage, risque et fait maritime à la Guadeloupe fin XVII ^e -mi-XIX ^e siècle Position de thèse de Jean-Sébastien Guibert	387
--	-----

V
COMPTE RENDUS

Patrick Villiers, <i>Jean Bart. Corsaire du Roi-Soleil</i>	399
Michel Jangoux, <i>Le Voyage aux terres australes du commandant Nicolas Baudin. Genèse et préambule (1788-1800)</i>	400
Jean-François Klein, <i>Les Maîtres du comptoir : Desgrand père & fils (1720-1878). Réseaux du négoce et révolutions commerciales</i>	402
Mickaël Augeron et Olivier Caudron, <i>La Rochelle, l'Aunis et la Saintonge face à l'esclavage</i>	404
Philippe Vial (dir.), « L'Histoire d'une révolution. La Marine depuis 1870 »	406
Alexandre Fernandez et Bruno Marnot (dir.), <i>Les Ports du golfe de Gascogne. De Concarneau à La Corogne (XV^e-XX^e siècle)</i>	408
Valérie Joubert Anghel et Lise Segas (dir.), <i>Contre courants, vents et marées : la navigation maritime et fluviale en Amérique latine (XVII^e-XIX^e siècles)</i>	411
Jean-Philippe Zanco (dir.), <i>Dictionnaire des ministres de la Marine, 1689-1958</i>	413

I. DOSSIER

**Travail et travailleurs maritimes,
xviii^e-xx^e siècle :
du métier aux représentations**

Identités et représentations

LA MÉCANISATION DES ACTIVITÉS HALIEUTIQUES
AU MIROIR DU DOCUMENTAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE :
L'EXEMPLE BRITANNIQUE, DES ANNÉES 1920
AU LENDEMAIN DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Olivier Lévy-Dumoulin

*Professeur d'histoire contemporaine, Centre de recherche d'histoire quantitative,
UMR 6583 (CNRS / Université de Caen Basse-Normandie)*

Cet article entend apporter une contribution à la réflexion sur les usages et les limites des sources filmiques pour une histoire matérielle des techniques, en l'occurrence celles de la pêche. En cette matière, les précédents existent, ne serait-ce que par l'existence d'un cinéma documentaire d'essence anthropologique qui entend privilégier les gestes et les outils de l'homme¹. La conviction profonde que le cinéma a la capacité de capter ce que l'œil ne peut pas mémoriser poussa déjà Alfred Cort Haddon, en 1898, à emporter une caméra pour son expédition dans le détroit de Torres, entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée². Trente-deux ans plus tard, le créateur de l'anthropologie culturelle, Franz Boas, construisit son étude du langage du corps en filmant en 1930 les danses des Indiens Kwakiutl de Colombie britannique³. L'utilisation du cinéma pour une histoire des techniques de l'âge industriel ne constitue donc pas une nouveauté en soi. En premier lieu, l'apparition précoce d'un usage du cinéma d'entreprise à des fins d'étude ou de formation⁴ a créé un stock

- 1 Marc-Henri Piault, *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, 2000 ; Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- 2 Alfred Cort Haddon (24 mai 1855-20 avril 1940), professeur à l'université de Cambridge, Christ' College, zoologiste à l'origine, devient anthropologue. Son travail dans les îles du détroit de Torres lui confère un rôle clé dans le développement de l'anthropologie culturelle britannique. Au cours de cette expédition, en 1898, il fait un usage pionnier du cinéma pour filmer les danses de cérémonie : Herbert John Fleure, « Alfred Cort Haddon. 1855-1940 », *Obituary Notices of Fellows of the Royal Society*, vol. 3, n° 9, janvier 1941, p. 448-465.
- 3 J. Ruby, *Picturing Culture*, *op. cit.*, p. 56 sq.
- 4 Voir l'ouvrage d'Alain Michel, *Les Images du travail à la chaîne dans les usines Renault de Boulogne-Billancourt (1917- 1939). Une analyse des sources visuelles : cinéma, photographies, plans d'implantation*, 2001, thèse de doctorat, EHESS, et ses travaux avec Nicolas Hatzfeld et Gwenaële Rot, « Filmer le travail au nom de l'entreprise ? Les films Renault sur les chaînes de production », *Entreprises et histoire*, n° 44, 2006, p. 25-42.

considérable de matériaux à détourner au profit d'une histoire des sciences et des techniques⁵. Par ailleurs plusieurs genres filmiques du « cinéma du réel » charrient leur quota d'images scientifiques⁶ et techniques, à commencer par les actualités cinématographiques sur l'industrie, la médecine⁷, l'agriculture⁸... Nous nous contenterons ici d'un des genres possibles du cinéma du réel : le documentaire. Dans le cas des îles Britanniques, le genre s'impose : des années vingt à la fin des années quarante, il constitue l'une des références évidentes pour les contemporains⁹, et l'un des objets les plus visités de l'histoire du cinéma britannique¹⁰.

Même en ignorant les remises en question de la délimitation du documentaire et de la fiction, la multiplicité des traces filmiques et leur flatteuse réputation n'évitent pas de se poser des questions classiques sur la relation des images filmiques au réel et plus particulièrement sur leur capacité à rendre compte de la technique. Ainsi, le biais qu'implique le privilège accordé au visible et au symbolique constitue l'un des écueils à franchir¹¹. Jean-Luc Mayaud¹² le souligne à propos de l'utilisation de la photographie pour écrire une histoire des techniques agricoles : « l'emblématique tracteur, équivalent rural de la "DS" »

- 5 Jacques Ducom, *Le Cinématographe scientifique et industriel*, Paris, Geisler, 1911.
- 6 Roxane Hamerly, *Jean Painlevé (1902-1989) : un cinéaste au service de la science*, thèse de doctorat, université de Rennes II, 2006.
- 7 Menendez-Navarro, « A Cinematic representation of medical technologies in the Spanish official newsreel, 1943-1970 », *Public Understanding of Science*, vol. 14, n° 4, octobre 2005, p. 393-408.
- 8 Thomas Narayanassamy, *La Promotion de la société vichyssoise à travers les actualités cinématographiques françaises : France-Actualités (1942-1944)*, mémoire de Master 2, université de Caen Basse-Normandie, 2011.
- 9 *The Factual Film: A Survey Sponsored by the Darlington Hall Trustees*, London, Oxford University Press, 1947.
- 10 L'énumération qui suit n'est destinée qu'à convaincre le lecteur français : Ian Aitkin, *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement*, London, Routledge/Kegan Paul, 1990 ; Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, *The Best of British: Cinema and Society 1930-1960*, Oxford, Blackwell, 1983 ; Anthony Hodgkinson and Rodney Sheratsky, *Humphrey Jennings: More than a Maker of Films*, Hanover, University Press of New England, 1982 ; Kevin Jackson, *Humphrey Jennings*, London, Picador, 2004 ; Stephen G. Jones, *The British Labour Movement and Film, 1918-1939*, London/New York, Routledge/Kegan Paul, 1987 ; Samantha Lay, *British Social Realism: From Documentary to BritGrit*, London, Wallflower Press, 2002 ; Rachael Low, *The History of the British film*, vol. 5, 1929-1939. *Documentary and Educational Films of the 1930s*, London/New York, Routledge, 1997 ; Elizabeth Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1975 ; Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 ; Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Limitations*, London, BFI Publishing, 1995.
- 11 Comme Pierre Sorlin l'a souligné, le film ne montre que ce que les acteurs d'une société considèrent comme « montrable » : *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1979.
- 12 Jean-Luc Mayaud, « L'œil photographique et la révolution agricole. Images et non-images de la technologie aux champs », *Économie rurale*, n° 300, 2007/4, p. 30-34.

de Roland Barthes », règne en maître dans les stocks d'archives visuelles de la France des Trente Glorieuses. À l'évidence, la production photographique privilégie « le développement technologique en agriculture [...] sous l'angle du transfert de la logique machiniste de la seconde industrialisation vers le secteur primaire : corps métalliques rutilants, pneumatiques impressionnants, postes de pilotage isolant physiquement et symboliquement l'agriculteur de la glèbe ». Il ajoute que les images du recours à la chimie, à la sélection végétale et, plus encore, à la sélection animale, sont rares,

pour des raisons qui ne se résument pas à la photogénie. [Car] ... si l'on montre volontiers la laiterie ou l'atelier de conditionnement des fruits, la porte de l'étable industrielle ou de l'élevage avicole en batterie ne s'ouvre pas facilement au photographe, même dans les heures les plus euphoriques de la consommation fordiste. Quant aux moments de la prophylaxie, de l'insémination et bien sûr de l'abattage, ils sont de l'ordre du tabou¹³.

À propos des films de montage du cinéma nazi, Christian Delage établit aussi que parmi les nombreux biais du cinéma du réel existent non seulement les limites techniques du moment, mais aussi les limites du « montrable en un moment donné¹⁴ », et enfin l'absence de ce qui est d'un autre ordre que le visible¹⁵. Ainsi, l'absence de l'antisémitisme dans les films allemands de montage avant 1939 résulte de la difficulté à stigmatiser visuellement des Juifs allemands que rien d'ostensible ne distingue du reste de la population. Le premier film à le faire est réalisé dans le ghetto de Varsovie à l'automne de 1940. À ce moment-là seulement, le Juif errant de Fritz Hippler exploite les images du ghetto de Varsovie qui fournit « enfin » un documentaire donnant « à voir » ; la dégradation des conditions de vie et la présence de familles juives traditionnelles autorisent alors des images « édifiantes ».

Aussi, pour préparer le terrain à une histoire des techniques, nous nous proposons de révéler les filtres qui s'interposent entre l'apparence documentaire des films visionnés et leur apport effectif à une histoire de l'évolution des techniques de pêche industrielle en Grande-Bretagne dans l'entre-deux-guerres.

13 Jean-Luc Mayaud, « L'œil photographique et la révolution agricole », art. cit, p. 30.

14 P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, op. cit.

15 Christian Delage, *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989. Les films dont il est ici question associent des images documentaires, des images pédagogiques et parfois des mises en scène sur des sujets qui vont des âges glaciaires au schlittage en Forêt noire.

Si l'étude de la pêche britannique et de sa mutation industrielle dans la première moitié du xx^e siècle relève en apparence d'une évidence au regard de l'importance matérielle et symbolique de la pêche dans l'histoire économique britannique, l'idée de la nourrir des apports des ressources du cinéma documentaire ne s'impose pas sans une connaissance préalable de l'histoire du cinéma britannique.

L'intuition initiale du recours au documentaire découle de l'histoire même de celui-ci. En effet, le premier film de l'école britannique du film documentaire, *Drifters*, de John Grierson, sorti en 1929, porte sur la pêche au hareng. Modèle proclamé du documentaire, a-t-il contribué aussi à définir un archétype de la représentation cinématographique de la pêche en Grande-Bretagne, créant par là tous les biais inhérents à un genre ? Apporter une réponse requiert d'abord de démontrer l'importance ou du moins la fréquence des documentaires consacrés à la pêche. L'enquête est facilitée par l'avancement des entreprises d'archivage, de catalogage et de mise en ligne des ressources filmiques du Royaume-Uni. L'exploration du catalogue en ligne du British Film Institute permet de dégager sept films ayant trait à la pêche, entre 1929 et 1947 : *Drifters* (1929), *Upstream* (1932), *Granton Trawler* (1934), *Man of Aran* (1934), *North Sea* (1936), *Seafood* (1938), *Caller Herring* (1947).

204

Cette première quête est suffisamment importante pour suggérer que le rôle prééminent de *Drifters* dans la construction du documentaire social s'inscrit à l'intérieur d'une série, celle des documentaires sur la pêche. Cette conviction est devenue certitude en poursuivant l'exploration des catalogues filmiques des diverses régions de Grande-Bretagne. En l'occurrence, la qualité du travail accompli par la *Scottish Screen Archive* a permis de repérer 24 nouveaux titres, soit un total de 31 documentaires, pour la plupart professionnels. Le hareng puis le saumon sont les vedettes incontestées de cette production, pour l'essentiel écossaise, puisque sur les 32 films répertoriés, seul *Man of Aran* ne figure pas au catalogue du *Scottish Screen Archive*, faute d'avoir été tourné au large de l'Écosse.

Comme cela apparaît plus loin, la spécificité écossaise ne se limite pas à l'importance de la pêche dans l'économie et la société locales, elle tient aussi à la place de l'Écosse au sein du mouvement documentaire britannique, à laquelle les origines de John Grierson ne manquent pas de contribuer. Ce premier inventaire ne prétend pas à l'exhaustivité puisque l'East Anglia Film Archive offre une autre récolte abondante de documentaires consacrés à la pêche comme *North Sea Herring Harvest*, tourné à Lowestoft en 1930, ou encore *Heroes of the North Sea*, qui date de 1925. Ce bilan n'est qu'une première ébauche, mais il suffit à démontrer que *Drifters* s'inscrit dans une large production, qui se développe dans les années 1920, et qui est consacrée dans les années 1930.

Une première manière de questionner notre hypothèse sur les effets de *Drifters* et les obstacles qui en découlent pour saisir l'histoire des techniques de pêche industrielle est de saisir ses conditions de production et l'importance de sa réception.

Quand Baldwin arrive au pouvoir en 1924, ses alliances électorales l'empêchent de s'engager dans la direction protectionniste annoncée, mais il tente de renforcer la solidarité économique de l'empire : l'Empire Marketing Board (EMB, mai 1926-septembre 1933) fait partie de ces compensations à l'absence des mesures tarifaires prévues lors de la conférence impériale de 1923. Sous la présidence de Leo Amery, secrétaire aux colonies (6 novembre 1924-4 juin 1929), Sir Stephen Tallents (1884-1958), occupe la fonction de secrétaire du comité et en devient le véritable inspirateur. Haut fonctionnaire, mais aussi écrivain, philanthrope, fondateur des relations publiques dans le Royaume-Uni, Tallents fait de l'EMB un lieu d'innovation artistique au service de la propagande¹⁶. Sous sa conduite, les affichistes de l'EMB illustrent les premiers cette ouverture à l'art contemporain¹⁷.

¹⁶ Leo Amery se décrit comme l'initiateur de la création de l'EMB, dans sa présentation de la conférence de Sir Stephen Tallents sur le documentaire : « Se préoccupant de montrer "les formes de la vie qui n'apparaissent pas souvent dans les discours", Tallents mit à contribution des réalisateurs de film, des artistes, des architectes et des écrivains pour moderniser l'image de la Grande-Bretagne. Dans la pratique, cela a signifié une prise de distance par rapport aux symboles les plus reconnus de l'identité nationale, tels que Britannia ou le Lion de Wembley, pour ouvrir la voie à une iconographie plus "rugueuse", composée d'ouvriers métallurgistes de Sheffield, et des travailleurs filmés dans *Drifters* de Grierson (1929) et dans *Industrial Britain* de Robert Flaherty (1931). Tallents était particulièrement préoccupé par la mise sur pied d'une infrastructure culturelle moderne. Usant de son poste à l'EMB, il créa une filmothèque pour les écoles et pour d'autres canaux de diffusion non commerciaux ; il soutint une littérature critique de périodiques, d'articles scientifiques et de livres sur les possibilités du cinéma. Quand Tallents passa au General Post Office, en 1933, il mit comme condition à son recrutement d'emmener avec lui l'équipe de l'EMB Film Unit. La carrière de Tallents prospéra au GPO. La production de documentaires devenus classiques, tel *Night Mail* (réalisé par Harry Watt et Basil Wright, 1936) et les astucieuses bizarreries de Len Lye n'ont formé qu'une petite partie d'un important ensemble d'opérations curieuses et originales, incluant l'introduction du « télégramme de la Saint-Valentin », la production en masse des cabines téléphoniques rouges dues à Giles Gilbert Scott et la recherche, à l'échelle du pays, d'une "star" qui devait fournir la voix de l'horloge parlante. Le travail de Tallents au GPO démontra ce que pouvait faire l'esprit d'entreprise au sein d'un service public en expansion – une étape idéologique importante vers l'État-Providence » (« The Documentary Film », *Journal of the Royal Society of Arts*, 20 décembre 1946, p. 59).

¹⁷ Avec des artistes « industrialistes », nouveaux venus comme Edward McKnight Kauffer, Frank Newbould – découverts à l'exposition impériale de Wembley de 1924 –, ou déjà réputés, tels les frères Nash.

En matière cinématographique, Rudyard Kipling, cousin de Baldwin, réussit à orienter la nouvelle institution : lors d'une rencontre en août 1926, il obtient de se voir confier le scénario d'un film aux fins de promouvoir les liens commerciaux au sein de l'empire. Kipling confie la réalisation à son ami Walter Creighton, dont les références cinématographiques sont nulles mais qui a coorganisé l'exposition impériale de Wembley en 1924¹⁸. Une semaine après la nomination de Creighton comme responsable de la section cinéma au sein de l'EMB, John Grierson revient des États-Unis. Télégraphiste à bord d'un démineur au cours de la première guerre mondiale, ce fils d'instituteur¹⁹ obtient un diplôme de l'université de Glasgow en littérature anglaise et en philosophie morale. Grâce à une bourse de la fondation Rockefeller²⁰, il part quatre années aux États-Unis. Inscrit à l'université de Chicago et influencé par les écrits de Walter Lippman sur l'opinion publique, il prend comme patron d'une thèse jamais aboutie l'une des figures majeures de la science politique américaine, Charles Merriam, professeur à l'université de Chicago. Peu après son retour des États-Unis, en janvier 1927, il fait la rencontre de Tallents et rentre à l'EMB comme *assistant films officer*. Son intérêt pour le cinéma, tout à la fois comme forme d'art et comme mode de formation de l'opinion publique, est déjà patent. C'est à l'une de ses premières critiques cinématographiques, signée du pseudonyme de Moviegoer, que l'on attribue, dans l'aire anglo-saxonne, l'invention du mot *documentaire* ; c'était en 1926, à propos du deuxième film de Robert Flaherty, *Moana*²¹.

Grierson se voit alors confier une série de missions exploratoires sur les possibilités du cinéma documentaire au service de l'EMB. Quand il songe à passer à la réalisation effective d'un film, il prépare un rapport pour la réunion du 27 avril 1928²², qui lui ouvre la voie de la réalisation. L'anecdote, relatée par Tallents²³, veut que ce dernier et Grierson arrivent à financer ce deuxième

18 Pour une description synthétique de la manifestation de Wembley, voir Philippe Vervaecke, « L'invention du patriotisme impérial : usages politiques des fêtes d'Empire en Grande-Bretagne, 1877-1938 », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° 11, mai-août 2010.

19 Né le 26 avril 1898 à Deanston, près de Stirling, en Écosse.

20 Son projet était alors d'« enquêter sur les techniques émotionnelles et dramatiques par lesquelles les *mass media* ont été en mesure de modifier les sentiments et la loyauté des peuples là où bien des instruments d'éducation et de la religion ont échoué » ; voir Hardy Forsyth (éd.), *Grierson on Documentary*, London, Collins, 1966, p. 15, cité par Jack Ellis, « The Young Grierson in America », *Cinema Journal*, vol. 8, n° 1, automne 1968, p. 12-21. Pour une histoire de la fondation Rockefeller et de son équivalent pour les « Humanités », le *Laura Spellman Rockefeller Memorial*, voir Ludovic Tournès, « Entre *soft power* et société civile : un siècle de diplomatie philanthropique en Europe. L'argent de l'influence », dans Ludovic Tournès (dir.), *Les Fondations américaines et leurs réseaux en Europe*, Paris, Autrement, 2010.

21 Moviegoer [John Grierson], « Flaherty's Poetic *Moana* », *The New-York Sun*, n° 8, février 1926.

22 « "The Empire Marketing Board and the cinema": report on activities », 1^{er} mars 1928.

23 Sir Stephen Tallents, « The Documentary Film », Cobb Lecture, 27 novembre 1946, *Journal of the Royal Society of Art*, 95, 4733, 20 décembre 1946, p. 68-85.

film de l'EMB lorsqu'ils découvrent que le secrétaire du département du trésor responsable du financement de l'EMB, Arthur Michael Samuel, est l'auteur d'un petit ouvrage intitulé *Le Hareng saur et son impact sur l'histoire de l'Angleterre*. Selon Tallents, l'hostilité initiale de Samuel lors de la réunion d'avril 1928 se transforme en un soutien inconditionnel quand le projet harengui est mis en avant ; il se propose même de servir d'expert technique pour le film. C'est donc à la suite de cette réunion d'avril 1928 qu'est prise la décision de financer le film qui va s'intituler *Drifters*.

Drifters bénéficie d'une chance : l'autre film produit par l'EMB, *One family* de Kipling et Walter Creighton²⁴, est, semble-t-il, d'une rare médiocrité. Son argument se résume ainsi : « comment sont récoltés divers produits agricoles dans l'Empire ». Le moment majeur du film est la scène où tous les produits récoltés sont solennellement apportés à Buckingham Palace afin de préparer un *Christmas Pudding* pour le roi-empereur. En outre, chaque colonie et chaque *dominion* de l'Empire étaient incarnés et personnalisés par une femme de la haute société²⁵. Toutefois, le succès du film de Grierson n'est pas dû uniquement à la médiocrité de son homologue. Grierson use avec une grande habileté des effets de réseau : ainsi, le public de la première est trié sur le volet. Elle est organisée à la Film Society, fondée entre autres par George Bernard Shaw et Herbert George Wells, pour donner un cadre à la découverte des films d'avant-garde continentaux ostracisés par les circuits britanniques. Le 10 novembre 1929, à l'occasion de la première du *Cuirassé Potemkine*, jusque-là interdit au Royaume-Uni, la projection a lieu en présence d'Eisenstein lui-même au vieux Tivoli, sur le Strand, devant un public qui réunit la fine fleur de l'intelligentsia et du monde artistique, en particulier le groupe de Bloomsbury – Virginia Woolf, John Maynard Keynes... Avant même de s'imposer par les images, Grierson a réuni les conditions d'un succès d'influence.

L'argument de *Drifters*²⁶ se résume ainsi : des hommes quittent leur village de pêcheurs et descendent vers le port ; on voit plusieurs *drifters* à quai²⁷ ; l'objectif

24 Les critiques ultérieures démontrent comment Creighton perd la bataille de la légitimité ; voir « Non-fiction films », *Sight and Sound*, 2, 8, hiver 1934, p. 144, critique de *Message of the drum, me proper black man, castles and fisher folk*, film réalisé par Walter Creighton en 1934 pour la firme Cadbury sur la côte du golfe de Guinée.

25 C'est la version de l'épisode que donne Denis Vidal dans « La migration des images : histoire de l'art et cinéma documentaire », *L'Homme*, n° 165, 2003, p. 249-265. Le témoignage de Tallents sur cet échec est clair : « The Documentary Film », art. cit., p. 70.

26 *Drifters* (1929), 35 mm, noir et blanc, muet, 3 642 pieds, 60 min ; réalisation : John Grierson ; production : New Era Film et Empire Marketing Board film unit ; photographie : Basil Emott ; montage : John Grierson.

27 On peut traduire *drifter* par *dériveur* : il s'agissait d'un harengui utilisant un train de filets droits dérivants, auxquels le poisson venait se prendre.

se braque sur l'un d'entre eux qui quitte le port. Ces plans s'intercalent avec des vues de bateaux et de mouettes tournoyant au-dessus de la mer. De temps en temps, les hommes jettent l'ancre et lancent leurs filets. On les voit travailler sur le pont, puis descendre et dormir. La plupart des plans nocturnes de la mer sont montés en alternance avec des plans des harengs entassés dans un filet en mer. Le jour suivant, les hommes tirent les filets et les éléments se déchaînent alors qu'ils prennent une grande quantité de poissons. Puis ils rentrent au port, où se trouve le marché des vendeurs de poissons. On voit les poissons vidés, conditionnés. Enfin un bateau quitte le port, pour livrer le poisson sur le marché international.

L'accent sur une Grande-Bretagne moderne et industrialisée est un trait distinctif de *Drifters* et, faute d'une forte trame narrative, l'un des thèmes centraux en est la tension entre la tradition et la modernité. Ainsi, le premier banc-titre indique :

208

L'industrie de la pêche aux harengs a changé. Ce fut un temps une histoire idyllique de voiles brunes et de petits villages de pêcheurs. Son histoire d'aujourd'hui est une épopée de vapeur et d'acier. Les pêcheurs ont toujours leurs maisons dans le vieux village, mais ils descendent chaque saison vers le travail de l'industrie moderne.

Ce lien est aussi induit à la fin du film quand les prises sont exportées sur le nouveau marché international du poisson. Grierson soutient la modernité, comme le souligne son accent constant sur les machines du harenguier, qui commence par une vue en enfilade des cheminées des *drifters* à quai. Néanmoins, l'intérêt porté aux éléments naturels – la mer, les oiseaux, le poisson – et l'attention perfectionniste prêtée à la mise en vente des poissons à la fin du film impliquent des sentiments ambivalents à l'égard de la modernité : la célébration de l'industrialisme va de pair avec le respect pour les liens entre l'homme et la nature.

Les références filmiques sur lesquelles repose *Drifters* contribuent à sa modernité, qu'il s'agisse des modèles de la poésie urbaine – *Manhattan* de Paul Strand et Charles Sheeler (1921), *Berlin, symphonie d'une ville* de Walther Ruttmann (1926) –, ou de la fascination pour les films soviétiques de Dovjenko ou Eisenstein. En soulignant quelques autres références, Tallents témoigne des longues séances de visionnage, en compagnie de Grierson²⁸, qui ont

28 « Il suggéra aussi que nous devrions organiser, dans la salle de cinéma que l'EMB avait tardivement installée à l'Imperial Institute, une série de projections privées de films marquants. Sur moi au moins, ces séances réservées à une assistance restreinte mais distinguée firent une impression que je ressens encore aujourd'hui. Nous avons visionné *The Covered Wagon* et *The Iron Horse*. Nous avons mis au programme certains films britanniques, en particulier des œuvres de la série "Les secrets de la nature", que Percy Smith et Mary Field ont réalisées sous la direction de Bruce Woolfe ; du reste, je veux ici chaudement saluer le travail pionnier

précédé le lancement de *Drifters*. L'influence essentielle demeure le *Potemkine* d'Eisenstein : à son instar, *Drifters* emploie le montage de manière expressive, créant une tension dramatique en l'absence de toute notation psychologique. Les deux films recourent à des « types », incarnés par des amateurs, en lieu et place d'acteurs professionnels, afin de créer une « réalité plus authentique » et, soi-disant, à un tournage *in situ*.

Les prétentions documentaires de Grierson cèdent cependant le pas devant sa volonté d'illustrer un propos et de reconstituer une trame préconçue. Ainsi, le village qui figure l'ancien mode de vie des pêcheurs, Hamna Voe, se trouve dans les Shetland, tandis que le port qu'atteignent « à pied » les pêcheurs n'est en fin de compte que Lowestoft sur la côte de l'East Anglia. En effet, les prises en mer du premier *drifter* choisi, le *Maid of Thule*, s'étaient révélées insuffisantes pour les besoins du film. Après avoir tenté de filmer une prise avec des harengs achetés, Grierson décida donc de se rendre plus au sud. Les scènes sous-marines des bancs de poissons proviennent en fait de plans tournés dans les bassins du centre de recherche en biologie marine de Plymouth, comme permettent de le déceler certaines rayures sur les vitres des aquariums. La fiche technique du British Film Institute²⁹ met en lumière ce que les conditions de fabrication de *Drifters* révèlent d'intentions scénarisées plutôt que d'une volonté d'exposé technique sur la pêche. Ainsi, les poissons filmés sous l'eau ne sont pas des harengs, incapables de survivre en aquarium, et, pour des raisons de proportion, les congres montrés sont de très jeunes spécimens. En fin de compte, le film correspond si peu aux attentes d'une partie de l'équipe dirigeante de l'EMB qu'une version institutionnelle avec des coupes aboutit à *Our Herring Industry*, à la fin de novembre 1928. Peu après, Grierson fait monter indépendamment, dans un laboratoire, sa version personnelle, qui finit par triompher en novembre 1929.

Néanmoins, Grierson a toujours souligné qu'il entendait faire un film aux caractéristiques britanniques, c'est-à-dire, selon lui, empreint de modération et du sens de l'humain, ce dont témoigne son admiration pour l'élan lyrique de Flaherty, qu'il fait embaucher par l'EMB trois ans plus tard – *Man of Aran*. Cette intention s'illustre en creux avec la médiocre lisibilité des dispositifs techniques

de ce dernier dans l'histoire du documentaire britannique. Nous nous sommes émerveillés des films de petit format tournés par R. J. Canti, de l'hôpital St. Bartholomew – un beau travail. Nous avons visionné les films *Nanook of the North* et *Moana* de Flaherty, et *Rien que les heures* de Cavalcanti. Mais, incontestablement, les films les plus passionnants que nous ayons vus sur l'écran ont été les premiers films russes : le *Potemkine* d'Eisenstein, le *Turk-Sib* de Turin, le *Storm over Asia* de Pudovkin, et puis un film dont je me souviens avec une affection spéciale : *Earth* de Dovjenko, ce « psaume en l'honneur du sol », comme les Russes l'appellent » (Sir Stephen Tallents, « The Documentary Film », art. cit., p. 75).

29 Catalogue du BFI, n° 608, 21 min 51 s.

en action à bord du *drifter*. Les plans sur les bielles du moteur et sur le manomètre s'inscrivent dans la dynamique du montage imité d'Eisenstein : alternés avec les plans de l'étrave du navire fendant les flots, ils rendent palpable la vitesse, mais ne disent rien de la nature du procédé mécanique. Le cas de figure est encore plus évident avec les plans qui montrent le mousse engageant dans la gorge d'un treuil le câble qui exerce la principale traction pour hisser le filet chargé de poissons à bord. Ce treuil mû à la vapeur n'est compréhensible par le profane qu'après le visionnage de l'ensemble des documentaires sur le sujet.

Aussi n'est-il pas étonnant que Grierson décrive ainsi les mérites de *Drifters* :

Ce film parle de la mer et des pêcheurs et n'y figure aucun acteur de Piccadilly. Les hommes de mer font leur métier... La mer est un plus grand acteur que Jannings ou Nikitin... Si vous pouvez me trouver une histoire avec une intensité plus forte dans l'énergie, l'image, l'atmosphère et tout ce qui constitue la substance même du cinéma, je vous promets que j'irai faire un film là-dessus³⁰.

210

En fin de compte, la pêche et ses singularités techniques sont bien loin des préoccupations de Grierson. Pourtant l'accent sur le monde contemporain est là. Aussi *Drifters* sert-il immédiatement de modèle.

Avant d'en venir à cela, il convient de démontrer que *Drifters* ne rencontre sans doute un tel écho qu'en raison de la tradition documentaire déjà constituée dans laquelle il s'inscrit. Ainsi *Heroes of the North Sea*³¹, tourné en 1925, annonce largement les éléments constitutifs de *Drifters*. Mis en scène par A. E. Jones, ce film illustre la grandeur et les dangers de la pêche au large en mer du Nord. Encouragé par une association chrétienne de secours aux marins³², le film suit la sortie en mer d'une flottille de chalutiers, qui commence avec le départ d'une campagne de pêche dans la zone du Dogger Bank. Les plans sont pris des bateaux en mer. Les principales opérations sont filmées : réparation du chalut, immersion des filets, traction des filets, remontée à bord grâce à des treuils mus par la vapeur, préparation et conditionnement du poisson, le tout sous le regard des mouettes filmées à loisir. Ces chalutiers font partie d'une flottille, la *Gamecock Fleet*, de quarante-deux chalutiers, six navires de transport et un navire hôpital, appartenant à la société de Kelsall Brothers and Beeching Ltd³³.

30 Stuart Hood, « A Cool Look at the Legend », dans Eva Orbanz (dir.), *Journey to a Legend and Back. The British Realistic Film*, Berlin, Volker Spiess, 1977, p. 143.

31 Production R. & J. Films, Catalogue NFA, vol. 1.

32 The Royal National Mission to Deep Sea Fishermen.

33 R. Malster and J. Hart, « A Way of Life », *East Coast Mariner*, published by the Norwich Nautical Society, 1971. En matière d'histoire générale du chalutage à vapeur en Grande-Bretagne, la référence indispensable est Robb Robinson, *Trawling. The Rise and Fall of the British Trawl*

Sans l'ombre d'un doute, si *Drifters* innove fort peu sur le fond, sa mise en forme va bien davantage donner le la en matière de documentaire sur la pêche.

LE « MODÈLE DRIFTERS »

Entre la réussite du modèle et la pérennité déjà acquise du genre, l'instantanéité de la mise en œuvre du modèle *Drifters* s'inscrit dans une logique certaine. Alors même que notre dépouillement des richesses filmiques britanniques sur le sujet est encore incomplet, il se révèle que les archives filmiques de l'East Anglia Film Archive délivrent, dès 1930, un exemple saisissant de la réception et de l'influence de *Drifters* sur les passionnés de cinéma, amateurs ou professionnels : le *North Sea Herring Harvest* de Ford Jenkins³⁴. Tourné en 1930, ce film narre une campagne de pêche à bord d'un *drifter* de Lowestoft sur la côte de l'East Anglia³⁵, à proximité de Yarmouth. Une caméra est à bord du navire. On voit ce dernier quitter le port escorté par une flottille de pêche à vapeur. Sur le chemin des zones de pêche, les marins préparent les filets puis, à cinq kilomètres des côtes, ils les lancent ; l'opération est filmée sous différents angles. Après quelques plans sur la mer, le film montre comment les filets sont hissés et les poissons déversés sur le pont. Au retour, on voit une série de plans sur les *drifters* et sur les pêcheurs nettoyant leurs filets. À quai, le film montre des plans des harengs préparés dans la glace, entassés dans des caisses et chargés sur des vapeurs pour l'exportation. L'homologie avec les séquences successives de *Drifters* et l'identité des bancs-titres, à l'exception du style, font de ce film un véritable démarquage de *Drifters*, comme le remarque l'auteur de la fiche technique des archives filmiques d'East Anglia. Le réalisateur, Ford Jenkins, est un photographe et cinéaste local, membre d'une famille réputée en ce domaine. En 1931, il propose son film à Kodak qui en achète les droits pour le diffuser par le biais de la *Kodascope Library*, sous le titre *A Glimpse of the East Coast Herring Industry*. Son relatif succès est corroboré par sa diffusion par un magazine de cinéphiles, *Home Movies and Home Talkies*, sous le titre *North Sea Herring Harvest*³⁶. L'écho rencontré par cette production, en dépit de son caractère local, privé du réseau de cinéphiles intellectuels de la projection londonienne, souligne la tendance des réalisateurs à copier leurs prédécesseurs et à se fondre dans un moule qui

Fishery, Exeter, University of Exeter Press, 1996. Le chalut (*trawl*) est un filet en forme de poche, destiné à l'origine à la pêche aux poissons de fond.

34 Catalogue de l'East Anglia Film Archive, n° 83, visible sur le site internet de cette institution.

35 Deuxième grande zone de pêche aux harengs après la côte écossaise.

36 Pour plus de précisions, voir David Cleveland, *East Anglia on Film: A Look at some of the Films and Film Makers that have Recorded the Region's Past, through Films Held in the East Anglian Film Archive at the University of East Anglia*, North Walsham, Poppyland Publishing, 1987.

visé davantage à la « reconnaissance » qu'à la découverte. On retrouve les mêmes plans de mer, les mêmes gros plans sur les treuils pour la remontée des filets, le même épandage des prises sur le pont, le même conditionnement des harengs, le même ordre des séquences.

Dans un genre différent, *The North Sea Herring Fleet* démontre l'influence décisive de *Drifters*. Ce court métrage de 6 minutes et 53 secondes, produit en 1935 par la compagnie James E. Henderson Ltd. d'Aberdeen³⁷, raconte toujours la même histoire. On assiste au départ à la pêche d'un *drifter*, le *Rose*, construit en 1924. Après une vue sur les vapeurs environnants à la sortie du port, le spectateur a droit à quelques plans d'une forte mer fouettant le navire. Puis un banc de harengs est repéré, les filets lancés à la mer. Après une séquence sur le repos des pêcheurs, ceux-ci remontent les filets, stockent les poissons, nettoient le pont. De retour au port, les poissons sont déchargés, vidés, nettoyés, conditionnés dans des tonneaux par les célèbres « *lassies* » écossaises³⁸. Après un plan sur les rangées de barriques prêtes à l'exportation, le film se clôt sur un nouveau départ des hommes vers le large. À l'exception des bancs-titres plutôt didactiques, le schéma de *Drifters* fait à nouveau école.

212

Comme pour consacrer le succès et l'influence de *Drifters*, Grierson reprend une deuxième et dernière fois les commandes d'une réalisation. En effet, avec la conférence d'Ottawa et la naissance du Commonwealth, l'EMB perd sa raison d'être, mais, en fin stratège, Sir Tallents n'accepte la nouvelle charge qu'on lui confie, la direction du General Post Office en pleine modernisation, qu'à la condition d'emmener avec lui son équipe cinématographique au complet, toujours sous la houlette de Grierson. Dans ce cadre, le rôle de ce dernier est avant tout celui d'un organisateur, d'un maître d'œuvre, qui stimule les talents réunis autour de lui – Wright, Paul Roth, Alberto Cavalcanti et Harry Watt. Il réalise toutefois un film : *Granton Trawler*³⁹. L'argument, plutôt sommaire, rappelle clairement celui de *Drifters*. Le film suit un petit *trawler*⁴⁰, l'*Isabella Greig*, depuis son mouillage à Granton. Au cours de la journée pour atteindre les fonds, l'équipage prépare les filets. Une fois le navire arrivé sur les fonds poissonneux du *Viking Bank*, au large de la côte norvégienne, le chalut est mis à la traîne. Une tempête se lève alors et le chalutier affronte une mer démontée.

37 Référence 3110 du catalogue du Scottish Screen Archive.

38 Nom des ouvrières écossaises qui, de port en port, suivaient la campagne de pêche pour conditionner le poisson.

39 *Granton Trawler* (1934), 35 mm, noir et blanc, sonore, 11 min ; réalisateur (inscrit au générique comme opérateur) : John Grierson ; production : GPO Film Unit et Empire Marketing Board Compagny ; montage : Edgar Anstey ; prise de son et bande son (absent du générique) : Alberto Cavalcanti.

40 Chalutier.

Les mouettes tournent autour du navire. Quand le calme revient, les filets sont hissés à bord par l'équipage et les prises sont déversées sur le pont pendant que les mouettes s'attroupent. Les poissons sont vidés et rangés dans des paniers. Le chalutier est sur le retour, le patron à la barre ; le soleil se couche sur la mer. Si le type de pêche est différent, si le navire n'est pas le même, si l'arrivée à quai est cette fois laissée de côté, puisqu'il n'est plus besoin de vanter les exportations, le spectateur reconnaît les plans et l'organisation des séquences canoniques fixées d'emblée par *Drifters*.

Certes, d'un point de vue filmique des différences essentielles sont à prendre en ligne de compte : Grierson utilise le film pour enseigner aux réalisateurs en herbe comment analyser le mouvement photographiquement et comment utiliser le son pour un montage contrapuntique. La bande-son est constituée de bruits rythmiques bruts qui représentent le battement du moteur et les sons inhérents à la vie à bord. L'ensemble est postproduit en studio et la voix de l'un de pêcheurs est celle de Grierson. Bien qu'absent du générique, Alberto Cavalcanti a effectué là son premier travail à la GPO Film Unit. C'était une illustration classique de deux des théories de Grierson : faire un film avec les matériaux et non avec les mots qui exprimaient au départ son idée, et laisser le film se développer. *Granton Trawler* fit le tour des festivals et demeura le film favori de Grierson dans la production du GPO Film Unit.

Un genre et ses exceptions

Si *Drifters* constitue la matrice d'un genre, les films documentaires sur la pêche ont pu échapper à ce modèle. À cet égard le *Man of Aran* de Flaherty est exemplaire : il va jusqu'à reconstituer la traditionnelle pêche au requin disparue à l'île de Man, tout comme les Itiviniuits de *Nanook of the North* étaient présentés, dans ce film, comme ignorant les outils en acier. *Man of Aran* représente donc la référence obligée de ces films où la pêche est l'une des manières de rendre vie à « ce monde que nous avons perdu⁴¹ ». Mais, de toute évidence, l'œuvre de Flaherty, par ses options passéistes, est encore moins à même que les productions de Grierson de rendre compte de l'évolution des techniques de pêche. Cela dit, un des films de l'EMB finissant s'inscrit parfaitement dans cette veine passéiste : *Upstream*⁴². Après des vues de la côte de l'est de l'Écosse, le film s'attarde sur les maisons des pêcheurs. Puis il montre alternativement deux méthodes traditionnelles de pêche au saumon. D'un côté un pêcheur

41 Allusion au livre classique de Peter Laslett, *Un monde que nous avons perdu*, Paris, Flammarion, 1969.

42 *Upstream* (Scottish Screen Archive), 1932, noir et blanc, sonore, 17 min ; réalisation : Arthur Elton ; production : Empire Marketing Board, John Grierson ; distribution : Gaumont British Picture Corporation Ltd ; commentaire : Andrew Buchanan.

solitaire qui prend les saumons dans des filets le long du rivage, de l'autre une pêche côtière à bord d'une embarcation mue à la rame. Les plans alternés s'interrompent quand les piles de saumons remplissent le bateau. De retour sur le rivage, le pêcheur remplit des paniers de saumons et les charge sur le dos d'un âne. Les pêcheurs tirent leurs filets sur le rivage pour les faire sécher. Quelques plans de préparation des saumons et leur salage suivent. Le film se clôt sur des plans de la rivière Dee. Le saumon trouve sa route en remontant le torrent à contre-courant pour rejoindre son lieu de naissance. Quand la plupart des productions de l'EMB célèbrent le progrès, les méthodes primitives des pêcheurs – « des gens simples mais avec la force des géants » – du film *Upstream* sont évoquées de façon romantique.

214

À côté de cette veine passéiste, une autre variante est illustrée par les documentaires sur la pêche produits par le GPO Film Unit, passé après 1936 sous la direction d'Alberto Cavalcanti. Avec lui, un nouveau type de documentaire se développe : le documentaire dramatisé. Cavalcanti souhaite briser la barrière conventionnelle entre le documentaire et le film de fiction, et recourir, à l'intérieur du genre documentaire, à certains effets de la fiction – développement dramatique et description des personnages. Il est soutenu dans cette perspective par Harry Watt. Le premier film dramatisé de l'unité fut *The Saving of Bill Blewitt* (Watt, 1937), qui fut suivi de *North Sea* (Watt, 1938).

Contrairement à la plupart des films documentaires conventionnels, *North Sea*⁴³ ne recourt pas à la voix *off*. Le film repose sur une narration dramatique, avec des personnages caractérisés et un dialogue. Il s'attache au sort d'un chalutier de pêche hauturière qui prend le large, mais est endommagé par une tempête. Finalement, après une lutte acharnée contre les éléments, le danger est surmonté et le navire rentre sain et sauf au port. La fusion de la peinture des personnages et de la structure dramatique avec la description documentaire de véritables pêcheurs et de leur style de vie est le trait le plus significatif du film. L'avantage de cette approche est que les pêcheurs s'expriment eux-mêmes plutôt que d'être interprétés par des acteurs professionnels. Néanmoins, les personnages jouent un dialogue écrit, conçu par Watt pour l'essentiel. Aussi les personnages et le dialogue paraissent-ils inauthentiques et peu convaincants. Dans sa tentative pour marier le documentaire et des formes du cinéma de fiction, *North Sea* s'éloigne aussi – est-ce une conséquence des autres choix ? – de l'usage innovant du montage et des relations entre le son et l'image qui était la marque des films antérieurs du mouvement. Cependant, ce fut l'un des films les plus populaires des années 1930. Son succès contribua à la production au cours de la seconde guerre

43 *North Sea*, 1938 ; réalisation : Harry Watt ; production : GPO Film Unit, A. Cavalcanti ; opérateurs : H. Fowles et J. Jones ; musique : E. Meyer.

mondiale de nombre de documentaires empruntant l'apparence des films de fiction : *Target for Tonight* (Watt, 1941), *Coastal Command* (J. B. Holmes, 1942), *Fires Were Started* (Humphrey Jennings, 1943) and *Western Approaches* (Pat Jackson, 1944).

Les contre-exemples évoqués ici sont toutefois des exceptions face au succès du modèle *Drifter* à la fin des années 1930 et jusque dans l'après-guerre.

LES PRODUCTIONS ÉCOSSAISES ET LE « MODÈLE DRIFTER »

Dans une émission diffusée à la BBC le 31 mars 1938, John Grierson fait remonter l'idée du premier Films of Scotland Committee à un discours qu'il tint à Stirling en 1937 et aux efforts du Scottish Film Council pour lancer un mouvement du cinéma écossais. Dans cette émission, Grierson annonce, à tort d'ailleurs, qu'il s'agit là des premiers films réalisés sous des auspices écossaises. La fondation du comité fut le résultat des efforts conjoints du Secrétaire d'État à l'Écosse et du Scottish Development Council. Les fonds provenaient d'institutions publiques comme le Commissioner for Special Areas, le National Fitness Council et le British Council for Cultural Relations Overseas. À l'origine, le comité entreprend de produire sept films pour l'exposition impériale de Glasgow : *Walsh of a Nation* (1938), sur l'industrie écossaise et la planification urbaine ; *The Face of Scotland* (1938), vaste fresque du « caractère » historique de l'Écosse ; *They Made the Land* (1938), une histoire de l'agriculture écossaise ; *The Children's Story* (1938), sur l'éducation ; *Sea Food* (1938) ; *Scotland for Fitness* (1938) ; et *Sport in Scotland* (1938). Il s'agissait alors de célébrer l'Écosse dans tous les aspects de sa vie⁴⁴.

*Sea Food*⁴⁵, en écho à *They Made the Land*, décrit les usages des ressources naturelles maritimes en Écosse, les traditions écossaises en matière de pêche et les nouvelles méthodes pour améliorer cette pêche. Successivement, les différentes séquences du film montrent un garçon réparant un filet, l'équipage d'un *drifter* remontant les filets, des bateaux en construction en cale sèche, des bateaux de pêche et des filets – sennes – inutilisés. Puis, on voit des *drifters* rentrant au port, attendus par les femmes, le déchargement de la prise du jour, le conditionnement des poissons, salés et emballés, les barils de harengs entassés pour l'exportation... La similitude avec *Drifters* frappe de nouveau l'observateur.

44 John Grierson, « Men and Matters: Film Making in Scotland » (31 mars 1938), script pour une émission de la BBC, réf. : G3A.4.1&2, Grierson Film Archive, Stirling University Library, Stirling.

45 1938, 35 mm, noir et blanc, production : Pathé, avec le soutien de Films of Scotland, distribution : Associated British Picture Corporation (http://sites.scran.ac.uk/films_of_scotland).

Une dernière production illustre le succès du film de pêche parmi les genres reconnus du cinéma documentaire britannique. En 1947, *Caller Herrin'* fut l'un des cinquante courts métrages sur des sujets écossais réalisés dans l'immédiat après-guerre⁴⁶. Des maisons de production installées en Écosse emportèrent le marché auprès du ministère de l'Information – puis du Central Office of Information – pour produire ces films d'information publique. Le hareng était l'une des rares nourritures qui n'avaient pas été rationnées pendant la guerre. La flotte, bravant les dangers de la guerre sous-marine, avait continué à prendre de grandes quantités de poissons. Dans l'immédiat après-guerre, de nouvelles méthodes de congélation rapide furent développées au fur et à mesure que la flottille de pêche remplaçait ses bateaux et se rééquipait pour une période de paix. Ces éléments peuvent expliquer que, parmi les sujets dignes d'attention pour une propagande d'État, la pêche ait pu retenir l'attention.

216

Le film se déroule, comme souvent, sur la côte nord-est de l'Écosse. Après des plans sur les bateaux, une carte montre les ports de pêche. Puis viennent des images de bateaux au port, de bateaux de pêche en construction, de fabrication de filets. La flotte de bateaux pour la pêche au hareng part en mer. Les filets sont lancés. À une heure de l'après-midi, les filets sont ramenés et hissés sur le pont. Les bateaux reprennent la route du port. Un capitaine prend quelques spécimens de sa prise pour les montrer au marché aux poissons. D'autres bateaux rentrent, et les prises sont déchargées. Des scènes montrent enfin les enchères sur le marché. Quelques vues de l'usine de congélation rapide de Lerwick (Shetland), où les harengs sont congelés pour le transport et le stockage. Puis, dans l'usine de saurissage⁴⁷ des Shetland, les harengs sont conditionnés dans le sel et la glace au bord des quais, avant leur transport sur le continent. Le hareng est transporté par voie ferrée ou en camion. Le chalutier reprend à nouveau la mer. La première moitié du film autorise à nouveau une comparaison avec *Drifters*, *Granton Trawler* et les premiers plans de *Seafood*.

Pour l'œil d'un observateur plus sensible au film qu'à l'histoire des techniques, l'immobilisme formel détermine les lois du genre sur près de vingt ans. Les plans en contre-plongée, pour magnifier les hommes au travail, l'alternance des vues sur les mouettes suivant le navire et sur la houle, au début du film, donnent le sentiment d'une redite permanente. Les plans du manomètre alternés avec ceux du gouvernail renvoient aux plans des bielles de la machine et des flots fendus par l'étrave du navire au début de *Drifters* et à la fin de *Granton Trawler* ;

46 Le titre est tiré d'une chanson écrite avant 1845 par Caroline Oliphant (Lady Nairne) et publié sous le pseudonyme de Mrs. Bogan of Bogan. « *Caller herrin'* » (hareng frais) est le cri traditionnel des vendeuses de poisson en Écosse. Production : Cambell Harper Film Ltd, avec le soutien du Central Office of Information for the Scottish Home Department ; réalisation : Alan Harper.

47 Séchage à la fumée.

l'ensemble devient un véritable *topos* inspiré de *Potemkine* et dupliqué de film en film. Cette conformité aux lois du genre se retrouve dans le processus narratif avec la succession des épisodes, du départ des bateaux au conditionnement des prises. Cette propension des films documentaires à échanger la description du réel *hic et nunc* contre les lieux communs d'un genre afin de conforter la familiarité du spectateur avec les images déjà vues ne nous surprend pas.

Sur un sujet aussi différent que le traitement du bombardement des populations civiles au cours de la seconde guerre mondiale, nous avons eu l'occasion de démontrer comment les actualités hebdomadaires allemandes, françaises et anglaises recourent à des images quasi interchangeables, en particulier avec le lieu commun des églises bombardées⁴⁸ : sur ce terrain commun, les actualités, qu'elles soient démocratiques ou autoritaires, semblent parler le même langage incorporé dans les mêmes images. Un tel constat entraîne certains à douter totalement des capacités de la preuve par l'image autrement que pour conforter des évidences⁴⁹. Cet avis était déjà en 1920 celui de Johan Huizinga. Sollicité par l'Académie néerlandaise de donner son opinion sur un projet d'archives filmiques, le grand historien répond que ces images ne disent que ce qui est déjà connu ou ce qui n'a pas d'importance⁵⁰.

Éloignons pourtant la tentation de décrire uniquement l'arbitraire du documentaire qui ne renverrait en fin de compte qu'à la série des documentaires sans confrontation avec un référent quelconque. En premier lieu, la fréquence des documentaires sur la pêche illustre l'importance matérielle et, peu à peu symbolique, de la pêche dans l'identité britannique. Au-delà du contenu des films pris un à un, le fait qu'ils aient constitué progressivement un genre bien défini aux figures obligées transcrit en actes l'attachement collectif, toujours réactivé, pour la mer et la pêche. Les masses ouvrières de la révolution industrielle ont été en grande partie nourries, à bon compte, dans les îles comme sur le continent, grâce à l'intensification de la pêche depuis le Royaume-Uni, pêche à la voile puis pêche à la vapeur, les opérateurs britanniques ayant été pionniers dans la mécanisation des activités halieutiques.

48 Olivier Dumoulin, « A Comparative Approach to Newsreels and Bombing in Second World War: Britain, France, Germany », dans Claudia Baldoli, Andrew Knapp et Richard Overy (dir.), *Bombing, States, and Peoples in Western Europe 1940-1945*, London, Continuum, 2011, p. 298-314.

49 « *The visual proves nothing—or whatever it does prove it is too trivial to count as a component in the historical “analysis”* » (Stephen Bann, *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveller and Witness*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, cité par Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001, p. 184).

50 Christopher Strupp, *Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, cité par Peter Burke, *Eyewitnessing*, op. cit.

Mais, au-delà de ce traitement symptomatique de la récurrence du thème, les images documentaires ont une portée propre. Derrière les effets de genre, l'œil aguerrri de l'observateur de la pêche perçoit que les filets du *drifter* ne sont pas ceux du *trawler*, qu'ils ne sont pas hissés à l'identique sur le pont, que le poisson, d'espèces différentes, n'y est pas déversé ni traité de même. Il relève combien l'introduction de la vapeur pour la propulsion du navire, la traction et le relevage du filet a changé les rythmes du travail, augmenté la productivité, réorganisé les savoirs professionnels, sans toutefois « désencastrer » les activités halieutiques du cadre communautaire et local. À condition de déconstruire l'effet de genre, une exploitation pragmatique pour une histoire des techniques est donc possible. Cette ouverture s'impose d'autant plus que les images capturées semblent sans rapport avec l'intention du réalisateur, dérobées au hors champ presque par inadvertance, comme Peter Burke le montre si bien à propos d'une photographie de la *Rua da Floresta*, à Rio de Janeiro, prise par Augusto Stahl en 1865. Dans le coin inférieur droit, on voit des personnages à l'extérieur d'une boutique ; il y a peu de chance, vu l'emplacement, que Stahl les aient mis là intentionnellement et surtout qu'il ait été jusqu'à leur prescrire leur tenue ; or l'un d'entre eux porte un chapeau mais pas de chaussures, et délivre ainsi une véritable information sur le statut des chaussures dans cette société où d'autres témoignages attestent de la pratique de les porter autour du cou ; en effet, ces chaussures étant les preuves d'un certain statut social, il convenait de ne pas les endommager, de les faire durer.

Face à l'apparente évidence matérielle de la preuve filmique, il convient plutôt de guetter ces plans involontaires, ces traces fugaces qui échappent au cadreur, au monteur et au réalisateur, ainsi avec la réparation de filets, qui paraissait un passage obligé aux réalisateurs britanniques de documentaires sur la pêche, sans lien avec la question de la mécanisation. Or, il y en a un, et très fort : la vapeur a permis le développement du chalutage, forme active de pêche qui a entraîné une forte augmentation de la productivité et une rationalisation du travail des équipages. La maintenance du coûteux chalut est devenue cruciale, mais le travail consistant à « ramender⁵¹ » le filet restait une activité manuelle, le dernier refuge des savoir-faire hérités des temps de la voile et mis à mal par la soumission de l'homme au rythme de la machine⁵². Quant aux trains de filets droits des *drifters*, quoique bien plus longs qu'à l'époque de la voile, ils restaient, spécialement à bord des navires écossais, la propriété des membres de l'équipage.

⁵¹ Réparer, suite à une déchirure.

⁵² Jean-Louis Lenhof, *Les Hommes en mer, de Trafalgar au Vendée Globe*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 535.

Dans *Granton Trawler*, œuvre aussi courte que percutante, Grierson, c'est indéniable, a parfaitement su rendre compte de l'environnement technique, des gestes professionnels et de l'enchaînement des opérations du chalutage à vapeur. Cela dit, il ne fait pas suffisamment ressortir la difficulté et la dangerosité de la manœuvre de relevage du chalut, relevage alors latéral. Durant le « trait », c'est-à-dire quand le navire traîne le chalut, l'activité sur le pont est faible ; Grierson « meuble » par des vues sur la mer et les goélands, certes très esthétiques et réussies, mais qui auraient pu être avantageusement remplacées par un accent mis sur les éléments mécaniques du navire, malgré les difficultés techniques du tournage.

