

# Les années 50 dans le cinéma européen,

dir. Jean-Pierre Bertin-Maghit.  
Paris : éditions de l'AFHRC, 2001

## ENGAGEMENT POLITIQUE ET CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois

SYLVIE LINDEPERG

C'est avec les époques mortes qu'on fait l'histoire, car chaque époque, à sa mort, entre dans la relativité, elle s'aligne le long de siècles avec d'autres morts, on l'éclaire avec une lumière nouvelle, on la conteste par un savoir neuf, on résout pour elle ses problèmes, on démontre que ses recherches les plus ardentes étaient vouées à l'échec, que les grandes entreprises dont elle était si fière ont eu des résultats opposés à ceux qu'elle escomptait; ses limites apparaissent tout à coup et ses ignorances.

Dans cet article intitulé « Écrire pour son époque »<sup>1</sup>, Jean-Paul Sartre s'emploie – pour faire valoir les raisons d'une « morale et d'un art du fini » – à poser l'historien en nouvel Hadès qui se livrerait, dans l'après-coup du temps différé, à une entreprise nécrophile et normalisatrice. À cette conception du travail historique, qui engage en filigrane la question de la postérité sartrienne, on peut opposer les atouts du mouvement orphique qui embrasserait du regard le rapport complexe entre histoire et mémoire, réouvrant par là même « l'incertitude du présent passé »; comme l'écrit joliment Paul Ricœur, « en réveillant et en ranimant les promesses non tenues du passé, nous réarmons notre propre futur avec le futur enfoui de ceux qui nous ont précédés »<sup>2</sup>.

Appliquée au Septième Art, cette conception de l'histoire suppose d'élargir le champ d'investigation de la production filmique: à l'analyse strictement interne de l'œuvre envisagée comme entité ontologiquement close, on préférera ainsi une approche du film conçu comme le résultat d'une série d'arbitrages (artistiques, professionnels, politiques, commerciaux...), c'est-à-dire comme le fruit d'une « opération cinématographique » dont il convient de rechercher les indices et les traces.

1. Publié dans *Les Temps modernes* (juin 1948), après une première parution en 1946 dans la revue *Die Umschau*.

2. Paul Ricœur « Histoire et mémoire » in Antoine de Baeque et Christian Delage (dir.), *De l'Histoire au cinéma* Bruxelles-Paris, Complexe, IHTP/CNRS, 1998, p. 27.

Dans le même temps, il faut soutenir que l'initiative en histoire ne revient pas aux archives mais bien à la question posée<sup>3</sup>. C'est pourquoi, dans le cadre du présent ouvrage et du bornage chronologique qu'il propose en amont, j'ai choisi de m'intéresser à l'articulation qui se joua dans le cinéma français entre l'engagement politico-syndical et la création artistique. Pour ce faire, j'ai souhaité suivre les trajectoires croisées de trois cinéastes ayant appartenu peu ou prou à la galaxie communiste : deux membres du PCF (Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois) et un compagnon de route (Jean Grémillon). Ces trois hommes, nés dans la première décennie du siècle<sup>4</sup>, avaient, à des titres divers, travaillé ensemble au cours de l'avant-guerre ; mais ils n'occupaient pas les mêmes positions dans les champs politique et professionnel<sup>5</sup> lors de la Libération qui les vit militer ensemble pour une autre conception de la création et de la production cinématographiques. À cette courte période d'embellie succéda celle de la « Restauration » qui vit s'évanouir dans l'amertume les espoirs nourris sous l'Occupation ; dès 1947, les prémices de la guerre froide commencèrent de rebrasser les cartes politiques et cinématographiques pour les redistribuer radicalement lors de la période d'intense glaciation des années 1949-1955. Observant cette décennie depuis le monde du Septième Art, on est tenté de lui appliquer la grille de lecture proposée par Gisèle Sapiro pour la période d'Occupation. L'auteur envisage en effet le milieu littéraire des années noires comme « un cas idéal-typique pour étudier le rapport des écrivains à la politique du fait de l'accentuation de la contrainte qui s'exerce sur les choix. » Cependant, nous avertit Sapiro, « si les modalités de l'engagement des écrivains y sont plus lisibles, l'imbrication des logiques littéraire et politique devient à la fois plus transparente » et plus « difficile à démêler »<sup>6</sup>. La transparence viendrait de ce qu'en temps de crise, comme l'explique Max Weber, « la concurrence tacitement réglementée devient une lutte pour la suppression symbolique, sinon physique de l'adversaire »<sup>7</sup> ; mais cette clarté se brouille dans le même temps sous le feu d'une force contraire liée à la « surpolitisation » des milieux artistiques. Prenant au sérieux cette dernière restriction (qui invite à la tempérance contre toute tentation de généralisation hâtive), je souhaiterais néanmoins pouvoir tirer de ces itinéraires croisés dans les filmographies de Daquin, Grémillon et Le Chanois quelques effets d'éclairage sur le cinéma français des années cinquante, encore trop souvent dénigré plutôt qu'étudié, lorsqu'il n'est pas simplement ignoré.

### Pour un cinéma aux mains pures (Louis Daquin)

La mise en perspective des trajectoires de Daquin, Grémillon et Le Chanois trouve une large part de son fondement dans la période d'Occupation qui

3. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*. Tome 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 178.

4. 1901 pour Grémillon, 1908 pour Daquin, 1909 pour Le Chanois.

5. Le Chanois militait au PCF depuis 1933, Daquin prit sa carte du Parti en 1941. Par ailleurs, Daquin, ayant été l'assistant de Grémillon avant la guerre, continuait à considérer ce dernier comme un « maître ». Enfin, si Le Chanois et Daquin s'étaient croisés sur le tournage de *La Vie est à nous*, le premier y occupait déjà une place de coréalisateur, tandis que le second fit plutôt office d'observateur sans fonction déterminée (cf. *infra*).

6. Gisèle Sapiro, « La raison littéraire » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 111-112 « Littérature et politique », Le Seuil, mars 1996, p. 4.

7. *Ibid.*

les vit militer, à des degrés divers, dans des organisations de « résistance du cinéma »<sup>8</sup>.

Le mérite de la précocité revient à Jean-Paul Le Chanois qui créa, dès décembre 1940, le « Réseau de défense du cinéma ». Le premier cercle en fut constitué par Max Douy (décorateur), Nicolas Hayer (chef-opérateur), René Houdet (ouvrier électricien), Étienne Laroche (assistant-opérateur), Jacques Lemare (caméraman), Marc Maurette (assistant-réalisateur) et Jean Painlevé (réalisateur pionnier du cinéma scientifique)<sup>9</sup>. À partir de 1943, Le Chanois fut chargé par la CGT de préparer la mobilisation de la profession dans la perspective de l'Insurrection nationale. Pour ce faire, il entreprit de reconstituer clandestinement les syndicats du cinéma. À cette date, le groupe s'élargit, changea de nom<sup>10</sup> et se structura de manière à constituer un véritable réseau de Résistance. Profitant de l'expérience militante de son responsable, l'organisation se mit à pratiquer efficacement « l'entrisme » et le noyautage des administrations vichystes ; patiemment tissé par Le Chanois, ce faisceau de solidarités et de complicités devait donner sa pleine efficacité lors de l'insurrection parisienne.

Louis Daquin et Jean Grémillon<sup>11</sup> militèrent pour leur part au sein de la Section cinéma du Front National fondée en 1942 par l'écrivain communiste René Blech, ancien rédacteur de *La Pensée libre* et bras droit de Louis Aragon. Ils y cotoyèrent des cinéastes, des scénaristes, des critiques et des acteurs parmi lesquels Jacques Becker, André Zwobada, Jean Delannoy, les frères Prévert, Jean-Paul Sartre, Nino Frank, André Luguet, Pierre Blanchar... D'un recrutement nettement moins ouvriériste que le Réseau des syndicats, la section cinématographique du Front National n'avait pas non plus pour vocation d'agir concrètement sur le terrain des plateaux et des laboratoires. Elle consistait plutôt en une nébuleuse de sympathisants à la cause résistante, susceptibles d'exercer un contrôle occulte sur le milieu cinématographique, d'alerter ou de menacer les membres de la profession attirés par les sirènes de la collaboration, de condamner enfin les films de commande d'origine vichyste ou allemande. *L'Écran Français*<sup>12</sup> fondé en décembre 1943, servit efficacement de relais à cette entreprise de contre-propagande en publiant des avertissements gradués suivis des premières « listes noires » et en séparant le bon grain de l'ivraie dans la production cinématographique du moment. En mars 1944, Georges Adam et Pierre Blanchar clouaient ainsi au pilori *le Corbeau* de Clouzot pour mieux mettre en valeur les vertus patriotiques du *Ciel est à vous* de Grémillon :

8. Si les guillemets s'imposent, c'est que la posture d'une large majorité de résistants du cinéma s'accordait avec la qualification de « résistant accommodant », forgée par Anne Simonin à l'intention de Jean-Paul Sartre. Voir Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 111-112, *op. cit.*, p. 62.

9. Pour une étude détaillée de la Résistance cinématographique, le lecteur se reportera à l'ouvrage de référence de Jean-Pierre Bertin-Maghit, *le Cinéma sous l'occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989 ; voir également Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, 1997, chapitre premier.

10. Pour celui de Réseau des Syndicats.

11. Grémillon entra dans les rangs du Front National en 1943.

12. Cet organe de la Section cinéma fut intégré, à partir du 10 mars 1944, dans *Les Lettres Françaises* clandestines.

[...] car aux estropiés, aux amoraux, aux corrompus qui déshonorent, dans le *Corbeau*, une de nos villes de province, le *Ciel est à vous* oppose des personnages pleins de sève française, de courage authentique, de santé morale, où nous retrouvons une vérité nationale qui ne veut pas et ne peut pas mourir.<sup>13</sup>

Parce qu'il fit également les délices des camps vichyste et collaborationniste<sup>14</sup> qui crurent pouvoir y lire une apologie du travail, de la famille et de la « race française »<sup>15</sup>, le *Ciel est à vous* a fait l'objet de multiples commentaires tentant, selon les époques et les enjeux de leurs auteurs, d'éclairer les « intentions propagandistes » de Grémillon. Il faut leur opposer la pertinente étude de Geneviève Sellier qui a le double mérite de prendre à corps l'ensemble de l'œuvre du cinéaste travaillé par des lignes de force longtemps négligées et d'appréhender le film dans l'intégralité et la complexité de sa structure narrative. Envisagé comme une subtile tentative visant à restituer les « aspects contradictoires de la réalité », le *Ciel est à vous* échapperait ainsi par essence « à tout esprit de propagande »<sup>16</sup>; l'origine du malentendu critique peut dès lors se lire dans l'isolement arbitraire de tel ou tel des fragments du film ayant permis les tentatives d'appropriation les plus diverses. Explorant cette voie ouverte en rappelant que « la valeur d'une image ou d'un composant [...] doit être envisagée au sein du système du film qui lui donne un statut discursif », François Albéra analyse finement les logiques de mise en forme des divers matériaux mobilisés par Grémillon: croisant le déroulement diégétique du film avec l'usage des métaphores et des références allégoriques, l'auteur montre que « la mise à l'écran du discours idéologique, politique de l'État français [...] offre un substrat que le récit, l'action des personnages va défaire »<sup>17</sup>.

Si ces deux études brisent le mythe d'une œuvre traversée par les courants propagandistes du moment, c'est la diversité même des revendications d'époque qu'il s'agit pourtant de constituer ici en objet historique. On y pointera un paradoxe qui tient à l'emploi d'une rhétorique moralisante commune aux zéloteurs de tous bords. Un tel usage n'étonne guère dans le camp vichyste, le thème de la rédemption morale ayant constitué l'un des *topoi* du discours maréchaliste. *A priori*, ce même registre pourrait surprendre sous la plume des critiques de l'*Écran Français*; mais ce serait oublier que la lutte contre les films « malsains et décadents » fut initiée dès l'avant-guerre par certains militants ou sympathisants communistes. On mentionnera pour mémoire les attaques répétées de ces derniers contre l'œuvre de Marcel Carné et la célèbre diatribe de Jean Renoir (encore très proche du PCF en 1938) accusant *Quai des brumes* de montrer à l'écran « des individus tarés,

13. « Le corbeau est déplumé », *Les Lettres Françaises*, n° 14, mars 1944, p. 3 et 4.

14. Lucien Rebatet (alias François Vinneuil) faisait part en effet aux lecteurs de *Je suis partout* de son « irrésistible et profonde émotion » (*Je suis partout*, n° 651, 4 février 1944, p. 5). Le film était également considéré comme une « œuvre saine » par *La Gerbe* d'Alphonse de Châteaubriant (*La Gerbe*, 3 février 1944, article cité par *l'Avant-Scène cinéma*, n° 276, 15 novembre 1981, p. 65).

15. « Ce sont des braves gens de chez nous, tirés à des millions d'exemplaires, de ceux qui font, avec les artisans et les paysans, l'essentiel de la race française », Frédéric Arnaud, *Au Pilon*, février 1944.

16. Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, chapitre 8.

17. François Albéra « À propos du *Ciel est à vous* » in *Jean Grémillon*, numéro hors série de 1895, sous la direction de Geneviève Sellier, octobre 1997, p. 64.

immoraux, malhonnêtes »<sup>18</sup>. Sans plus de nuances, le scénariste Henri Jeanson – qui signa à la Libération une pétition en faveur de Clouzot – ironisa en retour sur le goût immodéré du « Parti » pour les « films roses sur pellicule à la vanille »<sup>19</sup>.

Recentrant l'analyse sur l'article d'Adam et Blanchar, il convient de dévoiler les enjeux latents de la mise en regard du *Corbeau* et du *Ciel est à vous*. Je propose en effet d'y lire en filigrane la construction de deux profils types de réalisateurs, opposables dans le contexte d'une épuration imminente. À cet égard, la posture de Jean Grémillon pouvait faire figure de modèle idéal: il alliait les ressources symboliques d'une appartenance à la résistance professionnelle avec la valeur consacrée d'une œuvre cinématographique solidement enracinée dans le terreau de l'avant-guerre. À l'inverse, Clouzot était suspect d'opportunisme et de collusion avec l'occupant: sa carrière de cinéaste s'originait dans le contexte spécifique des « années noires »: « l'appel d'air » créé par l'exil volontaire des grands maîtres des années trente et les nombreuses exclusions consécutives à la législation antijuive qui accéléra l'accès des postulants au statut de réalisateurs; elle s'épanouissait surtout en terrain ennemi, au sein de la Continental allemande dirigée par Alfred Greven.

En critiquant les œuvres, Adam et Blanchar proposaient, dans le même temps, une première critériologie de la faute. Celle-ci devait servir de référence pour l'épuration de la profession à laquelle entendait participer activement le Comité de libération du cinéma français (CLCF) créé la même année par la fusion du Front National et du Réseau des syndicats.

L'axe configurationnel tendu entre les pôles Clouzot/Grémillon permet d'évaluer les positions respectives de Louis Daquin et de Jean-Paul Le Chanois. Contrairement au réalisateur du *Corbeau*, ce dernier avait été l'un des initiateurs de la « résistance cinématographique ». À l'heure de l'insurrection parisienne, il se vit logiquement confier la tâche d'organiser les Milices patriotiques qui devaient occuper les lieux stratégiques du pouvoir cinématographique. Le 16 septembre 1944, lors d'une réunion exceptionnelle du CLCF, le fidèle Étienne Laroche dressa le bilan des opérations menées sous le contrôle de Jean-Paul Le Chanois. Il y décrit par le menu la mise sur pied des Milices patriotiques du cinéma et livra la chronologie de leurs prises de guerre (occupations des locaux du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique – COIC –, de *France-Actualités*, des maisons allemandes Tobis et Alliance Continentale, des studios de Billancourt...<sup>20</sup>). Cette démonstration d'efficacité s'accompagnait d'un regret, le compagnon de la première heure ayant vivement déploré l'absence de Le Chanois à cette réunion d'auto-célébration qui vit Louis Daquin nouer les lauriers du Comité. Trois jours plus tard, le 19 septembre 1944, le CLCF procéda à la désignation de ses instances dirigeantes. Jean-Paul Le Chanois, toujours absent, fut évincé du bureau où il aurait dû légitimement siéger. Le poste de président échut à Pierre Blanchar, celui de secrétaire général à Louis Daquin, tous deux ex-membres du Front National. Le même jour était constitué le Bureau provisoire du Syndicat des techniciens de la production

18. Jean-Pierre Jeancolas analyse l'affaire « *Quai des brumes* » dans *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983, p. 271-272.

19. Henri Jeanson, dans sa réponse à Jean Renoir, cité par J.-P. Jeancolas, *op. cit.*, p. 272.

20. Procès verbal de la réunion du 16 septembre 1944 (archives privées de Marc Maurette).

cinématographique: Daquin y occupait la même place de secrétaire général, André Berthomieu – bientôt remplacé par Jean Grémillon – celle de Président<sup>21</sup>. L'exclusion de leur dirigeant, qui avait la confiance des ouvriers et des techniciens du film, apparut à beaucoup de militants du Réseau comme une inconcevable injustice; elle aggrava le contentieux entre les deux organisations qui s'étaient opposées sous l'Occupation sur les objectifs et les stratégies de la « résistance cinématographique ». Officiellement, l'absence de Le Chanois se trouvait justifiée par ses activités professionnelles qui l'avaient conduit en repérage dans le Vercors en vue de réaliser un film commandité par le CLCF (cf. *infra*). Ce départ de la capitale, qui faisait suite à son activisme du mois d'août, était en fait un prétexte dont usèrent tout à la fois le cinéaste<sup>22</sup> et ceux qui l'écartèrent des instances directoriales. Dès le mois de septembre en effet, Le Chanois avait été la cible d'attaques conjuguées provenant d'organisations de résistance gaulliste (qui trouvèrent leur Fouquier-Tinville en la personne du producteur Henri Ullmann)<sup>23</sup> et d'anciens membres du Front National; tous lui reprochaient d'avoir travaillé pendant deux ans à la Continental. De fait, pour comprendre la situation paradoxale de Jean-Paul Le Chanois, il convient de compléter le tableau de ses activités pendant l'Occupation.

N'ayant pu obtenir du COIC un certificat de « non appartenance à la race juive » en raison de la mixité de son ascendance (il figurait à l'état civil sous le nom de Jean-Paul Dreyfus), Le Chanois dut pratiquer clandestinement sa profession de scénariste en devenant notamment le « nègre » de Jean Aurenche qui travaillait alors pour les films Sirius. Lorsque ce dernier entra à la Continental en 1942, il proposa à son équipier de travailler sur l'écriture de *la Main du Diable* pour le compte d'Alfred Greven. Le Chanois fut rapidement intégré dans l'équipe de scénaristes de la Continental, dirigée par Clouzot; mais en 1943, suite à une dénonciation, il interrompit ses activités professionnelles pour entrer dans la clandestinité. Interrogé en 1978 par Philippe Esnault sur son passage dans la maison Greven, Le Chanois tenta de clarifier en ces termes cette zone d'ombre de son passé: « Avant d'accepter, j'avais pris conseil de mes responsables directs et on m'a répondu que la question n'était pas de savoir si j'allais travailler chez les Allemands, mais si j'allais travailler pour les Allemands »<sup>24</sup>. Il n'entre pas dans mon propos de juger la véracité d'une telle affirmation mais bien de souligner qu'une telle argumentation n'était pas recevable à la Libération. Pour s'en convaincre, il faut évoquer brièvement les enjeux et les ambivalences de l'épuration dans le monde du Septième Art.

Pour le CLCF qui contribua à préparer les dossiers puis pour les commissions officielles chargées de blanchir ou de sanctionner les gens de cinéma,

21. Archives de la Fédération du Spectacle CGT, conservées aux Archives départementales de Saint-Denis (cote 65J236). Dans les notes ci-après, ce fonds d'archives est désigné par les lettres AD suivies de la cote du dossier concerné.

22. Dans une lettre en date du 19 décembre 1945 adressée à la Fédération du Spectacle, Le Chanois invoquait encore le tournage d'un film (il s'agit sans doute cette fois de *Messieurs Ludovic...*) pour s'excuser auprès de ses camarades de « ses absences aux réunions du Bureau », tout en les assurant de son vif intérêt pour leurs travaux (AD, cote 65J78).

23. Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *le Cinéma sous l'occupation*, op. cit.

24. Jean-Paul Le Chanois, *le Temps des cerises. Entretiens avec Philippe Esnault*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 1996, p. 135.

l'épuration devait permettre de clarifier l'image d'une profession qui – à l'exception des exclus et des exilés volontaires – avait vécu l'Occupation dans un excès de félicité. Si tous s'accordaient pour accréditer la thèse d'un monde cinématographique qui n'aurait pas trahi (comme le proclamait haut et fort Louis Daquin), il leur fallait définir les contours de la faute et désigner les coupables suivant la procédure antique du *pharmakos*. La purification de la communauté cinématographique passait en effet par la punition exemplaire d'une minorité de « collaborateurs notoires ». Cependant, il apparut très vite qu'une telle catharsis n'était pas aisée: une fois écartés les membres de la profession dont les activités extra-cinématographiques (adhésion à des groupements tels que la Ligue des volontaires français – LVF –, dénonciation de Juifs ou de clandestins, etc.) relevaient des cours de Justice, il restait à s'accorder sur une définition acceptable de la « collaboration cinématographique ».

Le critère du contenu des œuvres s'avéra rapidement inopérant, à l'exception des films de propagande – souvent documentaires – produits par quelques officines aisément identifiables: en effet, pour des raisons subtilement analysées par Jean-Pierre Bertin-Maghit, la majeure partie de la production cinématographique des années noires se prêtait mal à une lecture politique qui aurait permis de qualifier sans ambiguïté l'orientation idéologique des œuvres. C'est pourquoi furent mis en avant des critères de compromission plus lisibles, telles l'utilisation abusive d'une notoriété médiatique mise au service de l'occupant (participation à des réceptions mondaines, voyages en Allemagne), la collaboration économique (utilisation de capitaux allemands) ou encore la signature de contrats avec les sociétés de production Continental, Nova Films et Busdac. Dans le premier document élaboré par le CLCF en vue de préparer l'épuration s'ajoutait à ces différents chefs d'inculpation, la participation aux actualités filmées et aux instances cinématographiques mises en place par l'État français<sup>25</sup>.

On touche là au principal *casus belli* qui empoisonna les relations entre le ministre de l'Information P. H. Teitgen et le CLCF. Ce dernier exigeait en effet que soient également sanctionnés les membres de la profession ayant travaillé pour le compte de Vichy. Dans les négociations qui s'engagèrent alors – inscrites dans la logique plus vaste de la politique d'épuration préconisée par le PCF –, le sort d'anciens fonctionnaires du COIC ayant appartenu dans le même temps à une organisation de résistance gaulliste (tels Acoulon ou Riedinger) contribua à dégrader progressivement les rapports avec le ministre de tutelle. Une réunion du CLCF tenue le 5 janvier 1945 rend compte de ses désillusions. Marc Maurette, porte-parole d'une délégation reçue quelques jours auparavant par Teitgen, en introduit le compte-rendu par un lapidaire: « le ministre nous a dit zut à tout ». Et l'assistant-réalisateur de poursuivre:

Il a surtout dit une chose très nette, si on épure les gens, il faut les épurer, savoir s'ils ont agi pour l'Allemagne, s'ils ont collaboré avec l'Allemagne. Il n'a pas pris la précaution de dire avec l'ennemi ou avec le gouvernement de Vichy et que, tant qu'il serait ministre il couvrirait entièrement et complètement ses subordonnés: Acoulon, Buron et Riedinger.

25. Archives privées de Marc Maurette.

Dans ces conditions de blocage, le seul point d'accord entre les négociateurs des deux camps résidait dans une circonscription de la faute sur les membres de la profession ayant entretenu des relations mondaines et professionnelles avec les Allemands; l'identité nationale des capitaux et des structures primait, comme critère, sur le contenu des œuvres réalisées<sup>26</sup>.

Dès lors, on comprend mieux la position délicate de Le Chanois: s'il ne fut pas sanctionné par la commission d'épuration, il ne parvint pas non plus à faire valoir la distinction intentionnaliste – et à ses yeux essentielle – entre « travailler chez les Allemands » et « travailler pour les Allemands ». Quoiqu'il n'ait nullement tiré profit de la période pour consolider sa position professionnelle, quoique son travail scénaristique n'ait jamais eu de vocation propagandiste, son passage à la Continental le disqualifiait provisoirement en ce qu'il entachait sa « virginité politique »; il l'empêchait de prétendre représenter les syndicats qu'il avait patiemment reconstitués dans la clandestinité.

Paradoxalement, Louis Daquin – qui avait adhéré au PCF en 1941 – jouissait d'une position plus enviable: bien que sa carrière ait bénéficié amplement du contexte de l'Occupation (réalisateur du *Joueur* en 1938, il acquit sa notoriété pendant les années noires en signant quatre films coup sur coup), bien que son œuvre *Premier de cordée* (1943) ait été taxée à l'occasion de vichyssoise<sup>27</sup>, bien que les activités résistantes du Front National aient été essentiellement proclamatoires, il se trouvait mieux placé que Le Chanois pour prétendre réussir un beau doublé en cumulant les fonctions de Secrétaire général du CLCF et du Syndicat des Techniciens<sup>28</sup>.

Cette ascension dans l'appareil syndical permit à ce cinéaste d'œuvrer pour l'application du programme forgé par le CLCF dans la clandestinité, à l'élaboration duquel il avait participé. Dans un article de juin 1944, paru dans *l'Écran Français* sous le titre « Le cinéma aux mains pures »<sup>29</sup>, le réalisateur appelait de ses vœux une ample réorganisation de l'industrie cinématographique; celle-ci passait avant tout par la modification radicale des rapports de production au sein de la profession et l'émancipation des créateurs à l'égard des puissances de l'argent<sup>30</sup>.

Dans cette perspective, le projet de création d'une coopérative de production et de distribution constituait un enjeu prioritaire. Dès le 22 août 1944, Jean Grémillon le mit à l'ordre du jour de la réunion des metteurs en scène du CLCF à laquelle participaient Louis Daquin, Pierre Blanchar, Marc Allégret et Jean Delannoy. Le procès verbal de cette rencontre fait état de l'intervention du cinéaste; Grémillon fit savoir qu'un système coopératif

26. Les films produits par la Continental, dans leur quasi-totalité, ne pouvaient nullement être taxés d'œuvres de propagande.

27. Dans *le Cinéma, notre métier*, Paris, Les Éditions Françaises Réunies, 1960 et dans *On ne tait pas ses silences*, Paris, Les Éditions françaises réunies, 1980, Louis Daquin admet que son film était imprégné par l'air du temps, sans qu'il ait nullement constitué pour autant une œuvre de propagande.

28. Louis Daquin n'échappa pas non plus à la vindicte de Henri Ullmann (Voir J.-P. Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 197-199 et p. 211-212).

29. Article paru en deux parties dans *Les Lettres Françaises*, n° 17 (juin 1944), p. 3 et n° 18 (juillet 1944), p. 3.

30. Louis Daquin, *Les Lettres Françaises*, n° 18, *op. cit.* p. 3.

devrait leur permettre de produire annuellement une douzaine de films, voire seize à dix-sept « en tenant compte de ce que nous pouvons nationaliser actuellement en tant que salles, studios, laboratoires »<sup>31</sup>.

Dans le feu de la Libération, le CLCF nourrissait en effet l'espoir déraisonnable de récupérer les structures cinématographiques de production et de distribution confisquées aux Allemands<sup>32</sup>. Ce fut dans cette perspective que Louis Wipf présenta, en octobre 1944, les statuts de la Coopérative générale du cinéma français (CGCF) qui accueillerait, à leur demande, tous les salariés inscrits à un syndicat affilié à la CGT. Le projet prévoyait qu'elle serait structurée en six branches d'activités: production de « grands films »; production de courts métrages et dessins animés; studios et laboratoires; distribution; exploitation; importation et exportation. Un Conseil d'administration aurait pour fonction d'étudier le programme de réalisation annuel dont le financement serait en grande partie assuré par des commanditaires ou des producteurs auxquels la CGCF proposerait des possibilités d'association ou de participation intéressantes. Pourtant, cet harmonieux dispositif ne trouva vie que sur le papier. Dans les faits, seules les deux branches de production furent véritablement opérationnelles; elles permirent notamment la réalisation de *la Bataille du Rail* (René Clément, 1945), de *Six juin à l'aube* (Jean Grémillon, 1945), de *Maître après Dieu* (Louis Daquin, 1950) et de trois films de Jean-Paul Le Chanois (*Au cœur de l'orage*, 1948, *l'École buissonnière*, 1949 et *Agence Matrimoniale*, 1952). En revanche, les branches exploitation et distribution, qui devaient permettre l'autonomie du système, ne purent fonctionner correctement dès lors que le rêve utopique d'une appropriation des salles et des sociétés confisquées aux Allemands s'avéra être contredite par les faits<sup>33</sup>. Cette carence structurelle pesa lourdement sur le devenir de la Coopérative.

Précisément, il s'agit à présent de mettre en regard ce tableau des structures de production et de l'état du champ cinématographique avec les films réalisés par Daquin, Grémillon et Le Chanois au cours de la période de l'imédiat après-guerre.

#### 1944-1946

##### Passages à l'acte

Conformément à la problématique retenue, il ne s'agit pas de proposer ici le catalogue argumenté et exhaustif de trois filmographies mais de réfléchir sur l'articulation qui s'y joua entre le militantisme syndical, l'engagement politique et la création cinématographique.

31. Procès verbal de la réunion des metteurs en scène, du 22 août 1944, document du CLCF, archives personnelles de Marc Maurette.

32. Témoignage de Louis Wipf. Pour plus de détails sur cette question, voir Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre, op. cit.*, p. 58-60.

33. La confiscation des biens ennemis permit cependant la création du secteur nationalisé que le CLCF appelait de ses vœux. En janvier 1945, les biens de la Continental furent placés sous séquestre. Leur transfert à l'État, prononcé trois mois plus tard, permit la création de l'Union générale cinématographique (UGC).

### Le Chanois : à la croisée des chemins

La position de Jean-Paul Le Chanois se caractérise à la Libération par une stratégie à double détente qui le vit jouer conjointement la carte du documentaire de commande et celle de la fiction commerciale. Entré dans la carrière en 1933 (date de son adhésion au PCF), Le Chanois fit d'abord office d'homme à tout faire du cinéma français en tenant les rôles de chef de plateau, de monteur, de scénariste, d'assistant-réalisateur, d'acteur... En 1936, l'accession au pouvoir du Front Populaire lui permit de passer derrière la caméra : grâce à l'entremise de Jacques Duclos, Le Chanois se vit confier la réalisation de plusieurs documentaires parmi lesquels *le Souvenir* (1936), ardent hommage à la Commune, ou encore *la Vie d'un homme* (1938), moyen métrage dédié à la mémoire de Paul Vailland-Couturier. À ces œuvres de commande réservées à l'usage des seuls militants, il convient d'ajouter sa participation – en tant que coscénariste et coréalisateur – au film collectif *la Vie est à nous* (1936) que le PCF entendait distribuer auprès d'un large public. Un nouveau financement du « Parti » permit à Le Chanois de signer en son nom propre sa première fiction, *Le Temps des cerises*, qu'il réalisa en 1938. Ainsi la carrière du cinéaste d'avant-guerre, placée sous le patronage de Jacques Duclos, fut-elle indissociablement liée à l'activité du militant. La période de Libération lui fut l'occasion de diversifier ses stratégies professionnelles.

En tant que membre actif du CLCF, Le Chanois avait contribué en juin 1944 à l'envoi de trois opérateurs dans le maquis du Vercors. À l'approche de la Libération, le Comité souhaitait initier des tournages clandestins qui lui permettraient, le jour venu, de montrer le « vrai visage » de la Résistance et de légitimer son action sous l'Occupation. Si l'affaire tourna court en raison des événements (l'attaque allemande du plateau en juillet 1944), quelques bobines tournées par l'opérateur Félix Forestier purent néanmoins être sauvées ; elles devaient servir de base à la réalisation d'un documentaire consacré au maquis. En novembre 1944, la Coopérative en confia officiellement la réalisation à Jean-Paul Le Chanois, qui s'était déjà rendu en repérage dans le Vercors en vue d'y tourner les nombreuses séquences de reconstitution nécessaires à l'aboutissement du projet. Initié dans l'enthousiasme de la Libération, *Au cœur de l'orage* sortit tardivement dans les salles, en 1948, au terme d'une complexe et douloureuse genèse dont j'ai décrit ailleurs les étapes successives<sup>34</sup>. J'en retiendrai ici les seuls éléments susceptibles d'éclairer les enjeux professionnels et politiques du cinéaste.

Les premières moutures du scénario conçu par Le Chanois proposaient une vision irénique de la sombre histoire du Vercors, évoquant les relations fraternelles entretenues par les maquisards avec les services de la France libre et assurant la part du lion aux officiers d'active dont les maladresses tactiques et le « jourjilisme » avaient été pourtant critiqués par les organisations civiles de la Résistance intérieure. Ces ébauches scénaristiques servirent de trame à un montage de travail qui fut accueilli sans chaleur par les membres du CLCF. Plus radicalement, en juillet 1945, Le Chanois se heurta au veto de la Commission militaire nationale (l'ex-COMAC qui avait obtenu un droit de regard

34. Voir Sylvie Lindeperg, « *Au cœur de l'orage*, film palimpseste », *Cinémathèque* n° 1, juin 1992.

sur tous les films évoquant la Résistance<sup>35</sup>). Celle-ci fit savoir qu'elle ne pouvait donner, en l'état, son aval à une œuvre qui présentait « la Résistance française sous un aspect erroné et incomplet et risqu[ait] ainsi de nuire gravement à la propagande nationale »<sup>36</sup>.

Le projet resta en souffrance jusqu'en 1946, Le Chanois ayant entrepris le tournage de *Messieurs Ludovic* (cf. *infra*). Lorsqu'il remit la main à l'ouvrage, dans un climat politique passablement dégradé, le propos du film s'était élargi aux différents théâtres d'opérations de la Seconde Guerre mondiale et radicalisé sur le plan idéologique (il glorifiait désormais sans grandes nuances la résistance communiste et la glorieuse Armée Rouge). Nouveau coup dur, en août 1947, le producteur de la coopérative, Pierre Lévy, apprit que la maison Pathé renonçait à distribuer le film, peu soucieuse qu'elle était de s'embarasser d'une œuvre désormais potentiellement « sulfureuse ». Lévy pressentait depuis quelque temps ce désengagement et s'en était ouvert à Le Chanois lors de la projection du documentaire à Cannes, en avant-première :

Le film est déjà taxé de « communiste », et vis-à-vis des exploitants, que tu connais bien, et qui sont indécrottables, il faut faire attention de ne pas augmenter encore ce qualificatif par quelque campagne, dans laquelle nous n'aurions pour nous soutenir que des journaux d'extrême gauche. Il est important politiquement que le film passe partout ; même si nous devons mettre un peu d'eau dans notre vin, il faut voir le but à atteindre et ne pas se donner des satisfactions qui peuvent par la suite nous coûter cher.<sup>37</sup>

Quelques mois après le retrait de Pathé, le film – qui avait entre-temps obtenu l'imprimatur de ses commanditaires – fut sévèrement critiqué par les résistants gaullistes de l'Amicale des Pionniers du Vercors. Par l'entremise de Henri Ullmann, ces derniers firent savoir qu'ils en empêcheraient la sortie par tous les moyens, si de nombreuses modifications n'y étaient apportées. Après avoir été remis une dernière fois sur le métier, *Au cœur de l'orage* fut présenté en août 1948 dans les salles parisiennes. Il fut alors abusivement détourné par la presse communiste pour alimenter la nouvelle bataille du Vercors engagée par le député Fernand Grenier dans les colonnes des *Lettres Françaises*. Les critiques communistes utilisèrent en effet le film comme prétexte pour accuser de Gaulle, le BCRA et les Américains d'avoir volontairement piégé les maquisards. À l'usage légitimant de la Résistance succédait une entreprise de discréditation de l'ancien allié, devenu un ennemi politique à la faveur de la guerre froide.

Ainsi, alors même qu'il souhaitait (sur un sujet qui ne s'y prêtait guère) jouer la carte du consensus afin de toucher un large public, Le Chanois avait dû céder aux exigences partisans des commanditaires du film. Il est vrai qu'entre-temps, sa tentative pour sortir du créneau du cinéma militant s'était soldée par un échec sans appel. En effet, le destin de *Messieurs Ludovic* (1946) constitue une pièce pivot pour saisir la stratégie professionnelle de Jean-Paul Le Chanois. Libre adaptation d'une pièce à succès de Pierre Scize (*Ludo*), le film a laissé peu de traces

35. Voir Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 147-148.

36. Lettre du 27 juillet 1945, de la CMN au CLCF, archives de la BiFi, fonds Le Chanois (LC 89).

37. Lettre du 27 août 1947, de Pierre Lévy à Jean-Paul Le Chanois, (BiFi, LC 93).

dans les archives du cinéaste et dans la mémoire des cinéphiles (Jean-Jacques Gautier, critique au *Figaro*, n'avait-il pas prêté que « la plupart des spectateurs ne gardera[nt] aucun souvenir de *Messieurs Ludovic* »<sup>38</sup> ?). Toutefois, si l'histoire est bien cette « connaissance mutilée »<sup>39</sup> décrite par Paul Veyne, elle sauvegarde parfois quelques indices permettant, à défaut de certitudes, d'émettre des hypothèses. On remarquera en premier lieu que *Messieurs Ludovic* fut produit par la société Optimax-Films qui avait pour directeur général Emile Flavin. Or ce dernier avait participé à la « Résistance cinématographique » et, plus particulièrement, à l'opération du Vercors en fournissant matériel et pellicule à l'équipe de Forestier. On peut imaginer que les relations nouées dans la clandestinité jouèrent leur rôle à la Libération, le producteur acceptant de donner sa chance à l'ancien camarade de combat. Outre la renommée de la pièce, Le Chanois possédait l'atout d'une distribution prestigieuse (Odette Joyeux, Bernard Blier, Marcel Herrand, Carette, Jules Berry). On sait par Bernard Blier dans quelles conditions naquit entre le cinéaste et l'acteur une collaboration promise à un long avenir tout au long des années cinquante. Évoquant la mémoire de Le Chanois avec Philippe Esnault, Blier lui confiait ainsi :

J'avais dû l'apercevoir avant la guerre, mais nous avons vraiment fait connaissance à la fin de l'Occupation, alors qu'il militait beaucoup et que je m'occupais du syndicat des acteurs... Je n'ai jamais été communiste mais dans la géographie des idées, nous étions voisins.<sup>40</sup>

Sans doute est-ce également en raison des liens tissés sous l'Occupation que Jacques Lemare fut recruté comme chef-opérateur de *Messieurs Ludovic*. La fiche technique du film contient en revanche une incongruité que ne manquèrent pas de souligner plusieurs journalistes. En effet, le film de Le Chanois fut distribué par le producteur Roger Richebé qui avait eu maille à partir avec les commissions d'épuration. Aussi le critique de *Paris-Matin* s'étonna-t-il malicieusement que *Messieurs Ludovic* soit « distribué par Roger Richebé, récemment suspendu sur l'initiative du syndicat des scénaristes dont Jean-Paul Le Chanois est justement un des animateurs »<sup>41</sup>. Le chroniqueur des *Lettres Françaises* eut à cœur de justifier cette mésalliance patente : l'« ex-président du vichyssois COIC [...] n'a pas toujours le temps de voir les films qu'il distribue » ; et l'auteur d'alléguer que Richebé ayant finalement fait un saut au Paramount, il se serait alors exclamé, catastrophé, qu'il s'agissait là d'un « film révolutionnaire, farci de scènes tendancieuses qu'il fallait couper au plus vite »<sup>42</sup>. Nul doute que le critique de l'hebdomadaire communiste prenait là ses désirs pour des réalités : on peine en effet à repérer dans le film quelques marques d'audace ou de subversion idéologique.

38. *Le Figaro*, 11 mai 1946.

39. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1971, p. 26.

40. *Le Temps des cerises*, op. cit., p. 208.

41. *Paris-Matin*, 29 avril 1946. En fait, la situation du producteur-distributeur n'avait pas fait l'objet d'une décision définitive. Hasard du calendrier ? Ce même 29 avril 1946, Jean Grémillon, en qualité de Président du Syndicat des Techniciens, signait une déclaration commune avec les autres syndicats pour affirmer la non-participation de leurs membres aux entreprises Richebé tant que celui-ci n'aurait pas été entendu par les autorités compétentes (source AD, Correspondances branches cinéma 1945-1947, cote 65J238.).

42. « Les Yeux fermés », in *Les Lettres Françaises*, 15 mai 1946.

L'intrigue s'articule autour d'un schéma narratif classique : celui d'une femme (Anne-Marie/Odette Joyeux) courtisée tour à tour par trois hommes ayant pour caractéristique d'être nés le même jour et d'avoir été enregistrés sous le même nom de baptême. Sans doute la patte de Le Chanois se trouvait-elle dans la caractérisation socioprofessionnelle de trois de ses personnages : la fille d'un mineur tué par un coup de grisou ; l'enfant d'ouvrier méritant, devenu ingénieur à force de travail et d'abnégation ; l'héritier d'une grande fortune, industriel cynique et spéculateur sans scrupule dont la stigmatisation offrait au dialoguiste l'occasion de fourbir quelques piques contre le « grand capital ». Mais ce ripolinage de l'œuvre-souche permettait surtout à Le Chanois de donner libre cours à sa « philosophie » personnelle caractérisée par l'alliage d'un humanisme universel et d'un hymne inconditionnel à la gentillesse et à l'humour patelin, vertus dont le fidèle Blier se ferait le zélé dans les films à succès tournés ultérieurement par le cinéaste. Pour l'heure, et en dépit de la couverture de tournage bienveillante de la presse résistante (*Les Lettres Françaises*, *Franc-Tireur*), cette tentative de percée dans le genre de la comédie commerciale ne parut guère convaincante et se solda pas un échec cuisant auprès du public. L'entrée dans la carrière de cinéaste à laquelle Le Chanois s'était essayé en empruntant deux versants opposés ne lui avait permis d'atteindre aucun sommet...

La question de l'après-guerre se posait en tout autre terme pour Jean Grémillon dont la valeur de réalisateur était depuis longtemps consacrée. Signe des temps, sa cote institutionnelle connut une poussée éphémère grâce à l'entremise de Jean Painlevé. Dès septembre 1944, il s'était vu confier le poste de Commissaire général de la mission du Cinquantenaire du cinéma ; autre indice plus anecdotique, Grémillon fut promu à l'ordre de Chevalier de la Légion d'Honneur, nomination qui lui valut les félicitations chaleureuses de Charles Chezau. Dans un courrier du 29 novembre 1946, le président de la puissante Fédération du Spectacle CGT exprimait ainsi la joie des « travailleurs du cinéma français [...] de voir cette haute distinction attribuée à l'un des meilleurs d'entre nous »<sup>43</sup>.

Très engagé dans la réforme des structures de la profession, Grémillon entendait profiter de cette lutte d'émancipation à l'égard des « puissances de l'argent » pour innover dans le choix et le traitement de sujets désormais ancrés dans l'Histoire – celle du passé comme celle du temps présent. À bien des égards, son parcours de cinéaste éclaire crûment la feinte embellie de la Libération.

#### *Grémillon : le travail de l'Histoire*

Contrairement à nombre de réalisateurs pour lesquels la Résistance constituait essentiellement un fonds de commerce, Jean Grémillon entendait faire montre, dans son rapport à l'Histoire, d'une véritable ambition de cinéaste. En témoignage exemplairement son premier film de l'après-guerre, *le Six juin à l'aube*, consacré au débarquement de Normandie. Le titre initial de ce moyen métrage, *Normandie en ruines*, nous renseigne déjà sur la tonalité de cette évocation des « désastres de la guerre » dont Pierre Kast retraça la genèse :

43. Lettre de Charles Chezau à Jean Grémillon, datée du 29 novembre 1946, AD, cote 65 J 238.

Aussitôt après la Libération, Grémillon accompagné de Louis Page, partit sans moyen, presque sans argent, pour la Normandie à peine sortie de la bataille, avec l'idée de fixer d'une manière aussi précise que possible l'état du champ de bataille qu'avait été la plus riche province de France. Rentré à Paris après vingt-sept jours de travail au milieu des pires difficultés, Grémillon fit projeter devant Jean Painlevé, alors directeur général du cinéma, les images obtenues et Painlevé décida, vu la valeur de ces documents, la Coopérative Générale à produire un long métrage qui, après un nouveau voyage en Normandie pendant l'été 1945, devint, avec l'aide de l'entraide française, *le Six juin à l'aube*.<sup>44</sup>

À cet historique du projet, il convient peut-être d'objecter que, compte tenu des rapports entre Grémillon et la Coopérative qu'il avait contribué à fonder, Jean Painlevé n'eut sans doute pas à insister très vigoureusement auprès de Pierre Lévy pour qu'il produise ce documentaire – fût-il totalement atypique.

En effet, les images « goyesques » tournées en Normandie avaient été montées par Grémillon sans souci de se conformer à l'ère du temps. À la séquence classique – oppression de l'Occupation/joie et enthousiasme de la Libération – le réalisateur substitua un enchaînement nettement moins conventionnel. Au moyen de gravures et de tableaux figurant le patrimoine architectural normand, d'images joyeuses des fenaisons et de vergers en fleurs, le cinéaste évoque la Normandie heureuse dont la prospérité court jusqu'à la veille de la Libération. Après ce court prologue, Grémillon détaille les différentes opérations de la bataille de Normandie à l'aide de cartes animées. Le commentaire, un peu didactique, mais d'une rare objectivité, signale la part prise par chaque pays dans cette vaste offensive (Grande-Bretagne, États-Unis, Canada, France). Cet exposé ne différerait guère des montages du Service cinématographique aux Armées produits à la même époque – le lyrisme en moins et l'objectivité en plus – s'il s'achevait sur un communiqué victorieux illustré par les plans d'un défilé militaire. Mais à cette vision d'État-Major d'un combat abstrait et « déréalisé », Grémillon oppose, en contrepoint, les images terrestres de la guerre subie par la population civile. Les prises de vues des bombardiers américains lâchant leur cargaison dans le ciel normand trouvent alors leur tragique prolongement dans le feu, les ruines et le sang des victimes. Malgré le courage tranquille exprimé par les survivants dans des témoignages d'une rare sobriété, malgré l'espoir de renouveau figuré par les écoliers reprenant la leçon d'histoire interrompue le 5 juin<sup>45</sup>, l'épilogue contrastait avec la production habituelle de l'époque et se clôturait sur le gros plan d'une croix sur laquelle était inscrit laconiquement : « restes humains, garage Crespinet ».

En dépit de ses rares qualités, *le Six juin à l'aube* rompait trop ostensiblement avec les canons de l'épopée guerrière pour ne pas connaître un échec sans appel. Après une sortie clandestine en octobre 1946, la carrière du film fut aussitôt interrompue. En janvier 1948, de nouvelles projections privées permirent à Jean Grémillon de s'assurer le soutien de la presse qui ne sut cependant convaincre les distributeurs. Le principal argument avancé pour

refuser le film était son métrage hybride (1000 mètres), mais comme le soulignait Pierre Laroche, il ne s'agissait là que d'un prétexte facile :

– Ce n'est pas commercial ! disent les uns

– C'est trop triste ! disent les autres, amateurs distingués de ces films obscènes où la guerre se présente sous le visage égrillard et fessu d'une partie de jambes en l'air.

Montrer les décombres est un manque de tact, une offense à notre discrétion bien connue !

Les ruines ont-elles un caractère politique pour ceux que le spectacle de la misère offense ?<sup>46</sup>

Ce fut en mai 1949 que le film débuta sa brève carrière commerciale<sup>47</sup>, dans une version écourtée de 900 mètres. De guerre lasse, le 31 mars 1949, Grémillon avait donné son accord à Pierre Lévy pour la mutilation de l'œuvre :

J'ai, certes, été bien déçu que notre film ne trouve point d'audience mais maintenant que le temps a passé, que de ce fait il a perdu une partie de son efficacité, encore qu'à mes yeux il garde sa valeur de document unique dans le genre, je pense comme toi qu'il faut reconsidérer son utilisation. Je m'y emploierai de mon mieux.<sup>48</sup>

Pour prendre toute la mesure de ce constat désabusé, il convient de le replacer en perspective : depuis le tournage du *Six juin...*, Jean Grémillon s'était engagé coup sur coup dans l'écriture de quatre projets mort-nés (*la Commune de Paris*, *le Massacre des innocents*, *la Commedia dell'arte* et *le Printemps de la Liberté*), tous consacrés à des épisodes majeurs de l'Histoire hexagonale<sup>49</sup>. Dans l'esprit du réalisateur, l'abord cinématographique du passé n'avait pas pour vocation de donner matière à des monuments commémoratifs ni à des divertissements recourant aux facilités romanesques du film à costumes, mais bien de fournir au public des schèmes explicatifs pour la compréhension du temps présent. Ainsi le projet sur la Commune de Paris, préparé en alternance avec le tournage du *Six juin...* trouvait-il son fondement dans une recherche d'homologie entre les barricades de 1944 et celle des communards refusant la trahison de Bazaine. À bien des égards, l'heure semblait venue à Grémillon d'extraire le Septième Art du monde aseptisé où l'avaient maintenu les contraintes de l'Occupation et de proposer une philosophie humaniste de l'histoire éloignée de tout personnalisme qui rejette le culte des grands hommes pour la croyance prométhéenne dans la capacité des hommes à agir ensemble sur leur propre destin.

Ces quatre films de papier ayant déjà fait l'objet d'une étude circonstanciée d'Alain Weber<sup>50</sup>, je m'intéresserai ici au seul *Massacre des innocents* – conçu

46. *Franco-Tireur*, 30 janvier 1948.

47. En première partie de *Noces de sable* d'André Zwobada.

48. Archives de l'Arsenal, dépôt Grémillon.

49. La Résistance, la Commune, la Saint Barthélémy, la Révolution de 1848.

50. Alain Weber, « Jean Grémillon et les "malédicteurs". Sur quatre scénarios non réalisés (1944-1948) », in *Jean Grémillon, op. cit.*

44. *L'Écran français*, n° 74, 26 novembre 1946.

45. L'instituteur parle à ses élèves du débarquement anglais de 1346, parallèle qui déroula plus d'un critique...



dans le courant de l'année 1946<sup>51</sup> – dont les ébauches scénaristiques, écrites en collaboration avec Charles Spaak, éclairent les espoirs et les désillusions de ceux qui croyaient la Libération annonciatrice de lendemains qui chantent.

L'audace du projet, qui devait être financé par la société *Ciné-France* du producteur Jean Schapira, tient non seulement à l'ampleur de l'œuvre – imaginée en un tryptique couvrant les années 1936-1946 – mais également au choix et à l'interprétation des événements traités. Elle prend tout son sens dans sa mise en regard avec le tout venant des fictions résistantes de l'immédiat après-guerre qui consolidaient tacitement la mythologie irénique et lénifiante d'un pays unanimement dressé contre l'envahisseur, à l'exception d'une poignée de traîtres recevant une juste punition. Le même manteau d'Hermine jeté par l'homme du 18 juin sur une France consentante recouvrait les écrans français, quelle qu'ait été par ailleurs la sensibilité politique des scénaristes et des cinéastes impliqués dans ces réalisations. *Le Massacre des innocents* battait en brèche cette histoire irénique au point de transformer l'Hermine gaullienne en tunique de Nessus. La première originalité du scénario reposait en effet sur la double volonté de sortir du purgatoire des événements occultés par le cinéma français et de les resituer dans une chaîne de continuité causale dont l'année 1936 constituait le socle fondateur. Un tel choix, qui originait la Seconde Guerre mondiale dans le destin tragique de la République espagnole, permettait à Grémillon de compléter – voire de contrer – la lecture strictement patriotique du combat franco-allemand, légendarisé par ses contemporains, en faisant valoir les raisons d'un engagement puisé aux sources de l'antifascisme. Le récit imaginé avec la complicité de Spaak suit les itinéraires croisés d'une famille de la grande bourgeoisie rouennaise et de deux amis ouvriers, François l'apolitique et Gérard l'homme engagé (ces rôles avaient été écrits respectivement pour François Perier et Gérard Philipe). Le parcours de ce dernier sert de fil rouge au récit : Gérard rejoint les Brigades internationales, continue le combat sous l'Occupation en entrant précocement dans la Résistance, puis vit la tragédie de la déportation et les ambivalences de la Libération. Auparavant, en 1937, il a fait la rencontre de Maria, une jeune Tchèque chargée d'escorter un groupe d'enfants réfugiés espagnols qui combattront, elle aussi, dans les rangs de la Résistance. Si ces deux héros étaient taillés dans le bloc dont l'historiographie communiste faisait alors ses statues, Spaak et Grémillon avaient, dans le même temps, travaillé en finesse toute la palette des comportements français sous l'Occupation en ne négligeant ni les autres motivations du combat résistant, ni les tentations du vichysme et de la collaboration. Ils imaginèrent à cet effet des personnages moins archétypaux parmi lesquels l'ouvrier munichois ou la grande bourgeoisie, adversaire du Front Populaire qui accepte cependant – par charité chrétienne – de protéger des enfants juifs. Comme le souligne Alain Weber, une autre singularité du scénario consistait à faire interpréter plusieurs personnages par un même acteur qui revenait dans le cours du récit sous des rôles, des emplois et des noms différents ; conçu pour le comédien Michel Simon, « ce personnage leitmotiv (devait) symboliser le visage unique de chacune des victimes parmi la grande masse des innocents »<sup>52</sup>.

51. L'écriture du scénario fut achevée en mai 1946. Ce document est consultable à la bibliothèque de l'Arsenal (collection Grémillon).

52. *Op. cit.*, p. 72.

Ainsi, à travers le raisonnement de ses ramifications et de ses personnages, le film aurait évoqué à l'écran les premiers camps d'internement français, le « lâche soulagement » des accords de Munich, les attermolements de l'opinion et des gouvernants à la veille du second conflit mondial... De même, tout en gardant le silence sur le pacte germano-soviétique et l'attitude du PCF d'août 1939 à juin 1941, les auteurs rendaient compte avec précision de l'état d'esprit des Français dans les premiers mois de l'Occupation puis de la lente évolution de l'opinion publique jusqu'à la veille de la Libération. Le récit abordait également de front le thème de la déportation, largement ignoré par le cinéma français d'après-guerre<sup>53</sup>. La seconde époque du scénario était en effet presque entièrement consacrée aux expériences concentrationnaires parallèles de Gérard et de la grande bourgeoisie, tous deux déportés à Bergen-Belsen. À cet égard, on imagine qu'un travail de documentation sur les camps de concentration aurait permis à Grémillon de corriger les inexactitudes historiques et les maladroites de cette seconde période (on sait, toujours grâce à Alain Weber, que le cinéaste s'était déjà minutieusement renseigné sur les camps d'internement français, celui de Gurs notamment, et avait conduit un travail d'enquête auprès de plusieurs survivants).

Une dernière originalité du scénario réside dans la peinture qu'il propose du camp des collaborateurs ; plutôt que de stigmatiser la fraternisation avec l'ennemi au moyen d'un personnage repoussoir chargé de concentrer tous les péchés d'une époque – délateurs et sycophantes de la pire espèce dont Charles Spaak avait dressé ailleurs le portrait cinématographique...<sup>54</sup> – *Le Massacre des innocents* braquait le projecteur sur la collaboration économique de grande envergure pratiquée par une partie du patronat français. Cette lecture de classe, qui brisait le consensus unanimiste de la Libération, débouchait sur une vision désabusée de l'immédiat après-guerre. Après avoir évoqué les espoirs de renouveau suscités par la Libération (arrestation du grand patron et collectivisation de l'usine par les ouvriers qui la remettent en état de marche) les auteurs analysaient, en effet, les différentes étapes du reflux. L'industriel, ayant plaidé, le double jeu est finalement acquitté par une justice de classe acquise à la cause du capitalisme et de la notabilité, tandis que les prolétaires abandonnent leurs rêves de phalanstères pour reprendre tristement le collier. La représentation de la Libération et de l'épuration était sans doute partielle ; elle proposait cependant une métaphore exemplaire du double sentiment de dépossession, politique et professionnel, ressenti par Jean Grémillon et ses camarades du CLCF.

Cet épilogue est d'autant plus révélateur qu'il fut modifié en cours de route par les deux auteurs. Dans un relevé séquentiel, dont tout laisse à penser qu'il précéda la rédaction du scénario<sup>55</sup>, le procès du grand patron débouchait en

53. Voir sur cette question, Sylvie Lindeperg : « L'écran aveugle » in Claude Mouchard et Annette Wiewiorka (dir.), *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 147-163, et *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

54. Dans *Jéricho* d'Henri Calef (1945) qu'il coscénarisa. On retrouve encore cet archétype en 1946 sous la plume de Jacques Prévert, scénariste des *Portes de la nuit* (Marcel Carné).

55. Ce document, également consultable à l'Arsenal, ne comporte aucune indication de date. Mais sa facture incertaine et maladroite semble indiquer qu'il constituait le premier jet et la base de travail des scénaristes.

effet sur la nationalisation de l'usine. Dans cette version d'origine, il avait été prévu que le premier avion sorti des ateliers reconstruits par les ouvriers constituerait symboliquement l'une des dernières images du film. Ici, le repentir du scénario fonctionne donc comme une trace indiciaire des scissions politiques et cinématographiques qui, de 1945 à 1946, effacèrent dans les brumes de la Restauration les espoirs d'un radical nouveau. Ce durcissement politique qui épousait les grandes lignes de l'historiographie communiste du moment ne pouvait conduire qu'à l'abandon d'un projet coûteux, à l'heure où le PCF n'avait plus le vent en poupe et où les distributeurs proclamaient « leur public » las des films de guerre. Pour autant, Grémillon ne s'était pas transformé en hagiographe du Parti, prenant soin d'arpenter l'Histoire à l'aune de son univers cinématographique. Aussi le récit du *Massacre...* passait-il par le chemin des dames – actrices et non spectatrices de leur destin – tandis que la célébration des vertus de l'héroïsme allait de pair avec une compassion pour les victimes et les massacrés.

Si ce nouage original entre engagement et création laisse ouverte la question du traitement stylistique, reste que ce scénario témoigne<sup>56</sup> de la tentative avortée du cinéaste pour imposer à son œuvre un renouvellement radical. Et c'est encore au *Massacre des innocents* que pensait Louis Daquin en 1980, lorsque, se retournant sur le passé, il regrettait que le cinéma n'ait pas mieux rempli sa mission historique :

Quand on songe à ce que notre génération a vécu de 1934 à 1944, en dix ans : la progression du fascisme, le Front Populaire, la guerre d'Espagne, la Deuxième Guerre mondiale, l'Occupation, on ne peut que regretter la discrétion de ce reflet. Il aurait suffi d'un film... qui ne fut jamais réalisé. Écrit par Jean Grémillon.<sup>57</sup>

De fait, si le maître avait tenté un corps à corps cinématographique avec l'Histoire, l'ancien assistant, pleinement investi dans les combats du CLCF et du Syndicat des Techniciens, plaçait quant à lui la réorganisation de la profession et la réforme des rapports de production au rang d'uniques priorités de la Libération.

#### *Daquin : l'ersatz de l'allégorie historique*

Dans le *Cinéma, notre métier*, Louis Daquin regrette implicitement cette exclusive lorsqu'il dresse le bilan de son combat pour la réorganisation de l'industrie cinématographique :

Le plan était utopique, et ce fut une lacune regrettable de n'avoir pas songé à étudier les problèmes du cinéma français, sous l'angle du sujet, du contenu des films, comme le faisaient à la même époque les cinéastes italiens. Mais, objectivement, la nécessité ne s'en était pas encore fait sentir pour les cinéastes français.<sup>58</sup>

Force est d'admettre que le constat de Daquin s'applique exemplairement à son propre cas. Par-delà la question du « sujet », le réalisateur n'avait pas encore pensé concrètement l'articulation entre son militantisme politique et son œuvre cinématographique<sup>59</sup>. La réalisation de *Patrie*, en 1945, lui permit tout au plus d'aborder cette question sous un angle oblique. Il s'agissait là d'une commande de producteur ayant pour objet d'adapter à l'écran la pièce du dramaturge Victorien Sardou. Ce mélodrame cocardier relate la préparation de l'insurrection dans une ville de Flandre, occupée par les troupes espagnoles du féroce duc d'Albe : sous le commandement du comte de Rysoor, en liaison avec le prince d'Orange qui campe aux portes de la ville, toute la population se soulève contre l'opresseur ; mais la trahison de la femme du chef rebelle fera échouer le soulèvement et les héroïques insurgés monteront sur le bûcher. Pour justifier rétrospectivement la réalisation de *Patrie*, Daquin fit valoir à la fois l'attraction d'un genre qu'il « était loin de mépriser » et « la possibilité de donner au film une résonance actuelle »<sup>60</sup>. S'il n'est pas certain que le cinéaste maîtrisa ce « genre » qu'il disait affectionner, il parvint en revanche à éclairer la lutte insurrectionnelle sous un jour plus contemporain avec la complicité de Charles Spaak (co-adaptateur) et de Pierre Bost (dialoguiste). Deux autres membres du CLCF figuraient au générique : Nicolas Hayer (chef opérateur) et Pierre Blanchard (interprète du comte héroïque). Or, en cette fin de l'année 1945, qui vit les adaptateurs achever leur travail de réécriture, le divorce était consommé entre de Gaulle et la Résistance intérieure d'une part, entre le ministre de l'Information et le CLCF d'autre part. Aussi, le travail de commande fut-il mis à profit pour exprimer désillusions et amertumes en greffant de nouvelles scènes à la pièce de Sardou et en retravaillant les dialogues. Ayant étudié ailleurs en détail les modifications apportées à la pièce, je ne retiendrai ici que l'esprit général de cette réécriture<sup>61</sup>. Celle-ci consista essentiellement à refondre le personnage du Prince d'Orange pour le conformer à la figure d'un de Gaulle nouvelle manière. En effet, le « premier résistant de France », auquel Daquin avait rendu un vibrant hommage lors de la réunion du 16 septembre 1944 (cf. *supra*), était devenu à ses yeux le fossoyeur des espérances nourries dans la clandestinité. Aussi le film insistait-il sur les divergences de vue entre le prince d'Orange, soucieux de son rang et de sa terre, aux motivations des combattants de l'intérieur, conduits par le comte de Rysoor qui faisait valoir que l'indépendance recouvrée devait aller de pair avec la liberté conquise par et pour le peuple. Quand l'aide de camp de Guillaume vantait le pouvoir charismatique et la nécessité d'une reprise en main de la population sitôt la victoire obtenue, les résistants de l'intérieur entendaient faire fructifier politiquement cette même victoire, pour le bien de tous.

Ces allusions sibyllines s'inscrivaient de plain-pied dans l'actualité de l'automne-hiver 1945. Cependant, entre le travail de plume du trio et la réalisation du film, de nombreux mois s'écoulèrent et, lorsqu'il fut finalement présenté au public parisien le 23 octobre 1946, *Patrie* souffrait déjà de son

56. Avec les trois autres films-papier de la période 1946-1948.

57. Louis Daquin, *On ne tait pas ses silences*, op. cit., p. 186.

58. *Ibid.*, p. 117.

59. En 1936, il avait été plus observateur qu'acteur en suivant le montage de *la Vie est à nous* « sans fonction déterminée » (*On ne tait pas ses silences*).

60. Louis Daquin, *On ne tait pas ses silences*, op. cit., p. 98-99.

61. Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre*, op. cit.

obsolescence, neuf mois après le départ du général de Gaulle, dans le nouveau contexte du tripartisme. Dans le même intervalle, le champ de la critique cinématographique s'était restructuré selon les clivages politiques d'avant-guerre tandis que le CLCF avait définitivement perdu tout pouvoir. Cette nouvelle configuration permet de comprendre l'accueil clivé réservé à *Patrie*, éreinté par la presse de droite renaissante (*le Figaro*, *Carrefour*, *l'Époque*) et encensé avec une acrimonie défensive par les journaux satellites du PCF (*le Front National*, *les Lettres Françaises*, *l'Humanité*). On serait en droit de s'étonner de la violence des attaques et des ripostes fourbies à l'endroit de ce drame patriotique qui ne méritait certes pas une telle fougue. En dépit de ses quelques saillies politiques – d'ailleurs transformées en pétard mouillé par l'actualité – *Patrie* se conformait en tous points à la stéréotypie épique et pathétique véhiculée par les films de Résistance de l'immédiat après-guerre : entre deux clins d'œil à la *Kermesse héroïque*, *Patrie* déclinait à la sauce flamande un paradigme visuel et narratif déjà largement exploité et que résume à elle seule la séquence du cortège des condamnés marchant au supplice sous le regard d'une population solidaire. De fait, pour évaluer à sa mesure le sort réservé à *Patrie*, il faut comprendre que les critiques, par-delà le film, visaient les figures de Daquin et de Blanchar, ces rois déchus qui avaient présidé de manière éphémère aux destins du cinéma français. L'ironie mordante de Michel Aubriant dans son article de *Carrefour* est sur ce plan éclairante :

Qui n'a vu M. Louis Daquin, bourdonnant de plaisir, le geste avantageux, l'œil gourmand s'ébrouer sous le prétexte de présenter à Strasbourg son dernier film, *Patrie*, aura manqué une de ces trop rares occasions où il est encore permis de s'amuser ingénument. C'est que M. Daquin, sans s'encombrer de cette fausse modestie qui est le propre des petits esprits, exprima bien clair l'estime qu'il porte à son œuvre et le prix à ses yeux d'un effort non-pareil, dont l'objet, semble-t-il, fut de prouver au monde civilisé que le cinéma français n'est point mort. Un cinéma tombé bien bas des *Anges du Paradis en l'Éternel Retour*, des *Enfants du Paradis en la Belle et la Bête*, un cinéma moribond, un cinéma qu'il importe de nationaliser au plus tôt, sous l'éminente direction de M. Daquin pour les créateurs et de M. Blanchar pour les autres. Ainsi vous voilà prévenus. Il s'agit bien d'un chef-d'œuvre, historique et patriotique à la fois avec ce je ne sais quoi de malgré soi populaire, privilège de tout artiste conscient de ses responsabilités au regard de la nation. M. Louis Daquin l'a écrit vingt fois dans les hebdomadaires à sa dévotion [...] Le préposé aux allusions, le dialoguiste [...] M. Pierre Bost, n'a pas ménagé sa peine : Guillaume d'Orange, c'est tout naturellement le général de Gaulle [...] On l'a flanqué d'une sorte de Palewski [*chef de cabinet du Général*], antidémocratique à souhait, et qui lui conseille à tout moment les solutions les plus radicales. Le film atteint là son point culminant. Trois ou quatre répliques bien senties sur les émigrés nous le font savoir hardiment.<sup>62</sup>

62. Michel Aubriant, *Essor*, 23 mai 1946.

C'est la revanche des inquiets ou des sceptiques de la Libération !... pourrait-on dire en paraphrasant Charles Maurras. Au cours du bref inter-règne du CLCF, les projets des uns avaient nourri les craintes et les rancunes des autres dans un milieu déstabilisé par les procédures d'épuration et les plans de réorganisation structurelle de la profession. En octobre 1946, ces hypothèques étaient levées : la domination du Comité sur le champ cinématographique n'avait été qu'une victoire à la Pyrrhus. Ce fut donc avec amertume que Georges Sadoul prit le parti de Daquin contre les attaques d'une « certaine critique » choquée par les « évidentes allusions au présent » :

Un metteur en scène a d'autant plus le droit de recourir à l'allusion, qu'il n'est pas le seul maître du choix de son sujet. Si Daquin avait eu, dans ce domaine, la même liberté qu'un romancier, par exemple, croit-on qu'il aurait été chercher son histoire chez Sardou ? Il eut certainement préféré un sujet contemporain et s'il accepta *Patrie*, c'est que cet ancien mélodrame, par sa situation, pouvait être considéré comme une grande métaphore s'appliquant à une époque que nous venons d'écrire. Veut-on interdire à un réalisateur de développer avec évidence une telle image, et l'on renforce consciemment ou non la super-censure, censure qui n'a rien à faire avec la censure officielle, et qui n'est peut-être pas sciemment voulue par les producteurs en choisissant leur sujet, ou par les scénaristes en les imaginant, mais qui tend à rejeter systématiquement du cinéma tous les sujets qui touchent à la vie exactement contemporaine.<sup>63</sup>

Sadoul prenait ainsi acte d'un échec patent : cet exil hors du temps que les résistants pensaient conjoncturellement lié à la situation coercitive de l'Occupation, apparaissait désormais comme la propriété intrinsèque d'un cinéma français retombé dans les ornières du profit. Mais son article témoigne surtout d'un « retour du sujet » – dont on a dit qu'il n'avait nullement constitué une priorité pour Daquin dans les années 1944-1945<sup>64</sup>. Sous cet angle, l'article des *Lettres Françaises* doit être envisagé dans sa visée programmatique : désormais, la nouvelle mission des cinéastes communistes serait de lutter contre les pesanteurs du système de production pour imposer des sujets directement ancrés dans l'actualité. Daquin en était conscient : celui qui avait tourné entre-temps *Nous continuons la France* pour le compte du PCF fit écho à Sadoul pour s'expliquer, dans *l'Humanité*, sur le choix de la pièce de Sardou :

Ce n'est pas l'idéal, je suis le premier à le savoir, mais parmi les sujets qu'on voulait bien me permettre de tourner, j'ai pris celui qui s'accordait le moins mal avec ce que je voulais faire. Le film reste d'ailleurs beaucoup trop actuel aux yeux de certains.<sup>65</sup>

Ici, on peut à bon droit suspecter Louis Daquin de réécrire l'histoire : en marxiste orthodoxe, il avait choisi à la Libération de privilégier l'infrastructure

63. Georges Sadoul, « L'allusion est-elle légitime? », in *Les Lettres Françaises*, 8 novembre 1946.

64. Contrairement à ce qu'affirme Georges Sadoul, le cinéaste n'était pas « allé chercher son histoire chez Sardou », mais s'était contenté d'exécuter à sa manière un travail de commande.

65. Louis Daquin, *l'Humanité*, 2 octobre 1946, p. 4.

aux dépens de la superstructure. Tout entier investi dans la lutte pour la réforme des modes de production et la réorganisation de la profession, il n'avait guère eu le temps de se pencher, en réalisateur, sur la question du sujet cinématographique. Mettant prématurément une première touche à son portrait d'artiste maudit, Daquin déduisit de l'échec de son premier combat que la lutte militante devait désormais passer par l'élaboration d'une œuvre cinématographique ancrée dans l'actualité. À la fin de l'année 1946, dans les écrits de Sadoul et Daquin se figeait ainsi, comme par anticipation, le tableau des années à venir inscrites sous le signe d'un véritable changement d'époque.

#### 1947-1949

##### Cette actualité qui nous cerne

L'année 1947 constitua en effet, à bien des égards, un véritable tournant pour les ex-membres du CLCF qui amorcèrent une double entrée dans l'opposition, sur le plan politique (après l'éviction des ministres communistes du gouvernement Ramadier) et professionnel (avec la création des Comités de Défense du cinéma français destinés à lutter contre les accords Blum-Byrnes). Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois (redevenu syndicalement très actif à compter de l'été 1946) participèrent côte à côte au combat contre l'accord de Washington signé en juin 1946 et considéré – à tort ou à raison<sup>66</sup> – par la profession comme un Munich cinématographique qui livrait le marché français à la domination des films américains. Retraçant la genèse des accords Blum-Byrnes auxquels il fut mis fin en juillet 1948, Jean-Pierre Jeancolas estime que « les communistes » ne récupérèrent qu'à partir de l'hiver 1947 un mouvement d'inquiétude exprimé dès la signature des accords mais qu'ils n'auraient jusqu'alors soutenu que très mollement, pour des raisons tactiques :

La campagne de 1946 était surtout technique, les producteurs ont pris peur, le cinéma français à peine convalescent redoutait le choc. La campagne de 1947 était plus politique : les communistes encadrent les manifestations, notamment celle du 4 janvier 1948 qui mobilise les stars dans la rue et frappe l'opinion. Les communistes avaient approuvé les accords Blum-Byrnes lors de leur ratification à l'Assemblée Nationale, se bornant à émettre des réserves. Un an plus tard, ils ne sont plus au gouvernement, la guerre froide s'est installée avec ses anathèmes, ils accusent Blum d'avoir bradé le cinéma français.<sup>67</sup>

66. De nombreux historiens du cinéma continuent à s'affronter sur cette question qu'il n'entre pas dans mon propos (ni dans mes compétences) de trancher ici. On lira notamment à ce sujet les ouvrages ou les articles d'Annie Lacroix-Riz, « Négociation et signature des accords Blum-Byrnes (octobre 1945-mai 1946) d'après les archives du ministère des Affaires étrangères », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXI, juillet-septembre 1984 (p. 417 à 447) ; Francis Courtade, *Les Malédiction du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris, Alain Moreau, 1978, p. 247 et sq) ; Patricia Hubert-Lacombe, *Le Cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996 et Jean-Pierre Jeancolas, « Blum-Byrnes, "l'Arrangement" », in 1895, n° 13, décembre 1992.

67. Jean-Pierre Jeancolas, « Le Cadre », in *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, sous la direction de Jean-Loup Passek, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1988, p. 22.

Évoquant l'accord de Washington dans *On ne tait pas ses silences*, Louis Daquin se trompe sur la date de sa signature en évoquant l'année 1947<sup>68</sup>. S'agit-il là d'une coquille, d'une défaillance de mémoire ou d'un lapsus significatif ? Un examen des archives de la Fédération du Spectacle permet d'accréditer, tout en la nuanciant, la thèse de Jeancolas. Par delà l'invocation des « communistes » comme entité monolithique, ces archives donnent voix aux travailleurs syndiqués du film qui s'exprimèrent sur le sujet dès le mois de juin 1946. Le 26 en effet, une réunion de la branche cinéma consacrait son ordre du jour à la question suivante : « Y-a-t-il lieu de demander la révision des accords Blum-Byrnes ? »<sup>69</sup>. Le procès verbal du débat qui s'ensuivit atteste qu'une majorité des présents pensait le combat perdu d'avance ; pourtant, en fin de séance, les membres de la Fédération votèrent la demande de révision à l'unanimité après avoir entendu les arguments avancés en ce sens par Charles Chezeau :

Les accords franco-américains ont été réalisés à travers une politique déterminée. On n'arrivera peut-être pas à les faire réviser, mais il faut employer les méthodes de nos adversaires et arriver à tirer le maximum d'une situation qui peut nous être profitable si notre ligne tactique est juste.

Et le Secrétaire général d'expliquer qu'en demandant la révision, tout en l'assortissant de propositions de réformes, étayées par des bilans chiffrés, la Fédération du Spectacle pourrait lâcher l'ombre pour la proie : si la révision lui était refusée, elle exigerait en guise de compensation des contreparties avantageuses permettant de consolider la production cinématographique française. Ainsi, la CGT initia dès l'été 1946 un mouvement de contestation des accords qui prit toutefois la forme d'une revendication leurre.

Forts de cette décision tactique, Claude Jeager, Louis Daquin et Charles Chezeau obtinrent, le 26 juin, une entrevue avec Léon Blum : les représentants des syndicats du film exposèrent leurs revendications tandis que l'Ambassadeur spécial de la République cherchait à « démontrer que l'accord de Washington était quelque chose de mieux que l'accord commercial de 36 qui réglementait l'entrée en France des films »<sup>70</sup>. Suite à cette rencontre en demi-teinte, la Fédération entreprit une campagne d'information auprès de ses militants pour critiquer les dispositions prises par les « Blum-Byrnes Brothers » et le député communiste Fernand Grenier monta une première fois à la tribune le 2 août 1946 pour dénoncer dans l'hémicycle un accord qui constituait « une menace très sérieuse pour le film français »<sup>71</sup>.

L'année 1947 marque cependant une franche inflexion dans la position de la CGT : après la phase du combat des dupes vint celle de la lutte ouverte, ainsi qu'en témoigne le rapport du même Charles Chezeau devant l'Assemblée générale du Syndicat des travailleurs du film, réuni à Paris le 26 octobre 1947. S'appuyant sur le bilan chiffré de la production cinématographique française, jugé fort inquiétant après un an d'application des accords Blum-Byrnes, le président

68. Louis Daquin, *On ne tait pas ses silences*, op. cit., p. 44.

69. AD, cote 65J238.

70. AD, cote 65J22.

71. Patricia Hubert-Lacombe, op. cit., p. 107.

aux dépens de la superstructure. Tout entier investi dans la lutte pour la réforme des modes de production et la réorganisation de la profession, il n'avait guère eu le temps de se pencher, en réalisateur, sur la question du sujet cinématographique. Mettant prématurément une première touche à son portrait d'artiste maudit, Daquin déduisit de l'échec de son premier combat que la lutte militante devait désormais passer par l'élaboration d'une œuvre cinématographique ancrée dans l'actualité. À la fin de l'année 1946, dans les écrits de Sadoul et Daquin se figeait ainsi, comme par anticipation, le tableau des années à venir inscrites sous le signe d'un véritable changement d'époque.

### 1947-1949

#### Cette actualité qui nous cerne

L'année 1947 constitua en effet, à bien des égards, un véritable tournant pour les ex-membres du CLCF qui amorcèrent une double entrée dans l'opposition, sur le plan politique (après l'éviction des ministres communistes du gouvernement Ramadier) et professionnel (avec la création des Comités de Défense du cinéma français destinés à lutter contre les accords Blum-Byrnes). Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois (redevenu syndicalement très actif à compter de l'été 1946) participèrent côte à côte au combat contre l'accord de Washington signé en juin 1946 et considéré – à tort ou à raison<sup>66</sup> – par la profession comme un Munich cinématographique qui livrait le marché français à la domination des films américains. Retraçant la genèse des accords Blum-Byrnes auxquels il fut mis fin en juillet 1948, Jean-Pierre Jeancolas estime que « les communistes » ne récupérèrent qu'à partir de l'hiver 1947 un mouvement d'inquiétude exprimé dès la signature des accords mais qu'ils n'auraient jusqu'alors soutenu que très mollement, pour des raisons tactiques :

La campagne de 1946 était surtout technique, les producteurs ont pris peur, le cinéma français à peine convalescent redoutait le choc. La campagne de 1947 était plus politique : les communistes encadrent les manifestations, notamment celle du 4 janvier 1948 qui mobilise les stars dans la rue et frappe l'opinion. Les communistes avaient approuvé les accords Blum-Byrnes lors de leur ratification à l'Assemblée Nationale, se bornant à émettre des réserves. Un an plus tard, ils ne sont plus au gouvernement, la guerre froide s'est installée avec ses anathèmes, ils accusent Blum d'avoir bradé le cinéma français.<sup>67</sup>

66. De nombreux historiens du cinéma continuent à s'affronter sur cette question qu'il n'entre pas dans mon propos (ni dans mes compétences) de trancher ici. On lira notamment à ce sujet les ouvrages ou les articles d'Annie Lacroix-Riz, « Négociation et signature des accords Blum-Byrnes (octobre 1945-mai 1946) d'après les archives du ministère des Affaires étrangères », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXI, juillet-septembre 1984 (p. 417 à 447) ; Francis Courtade, *Les Malédiction du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris, Alain Moreau, 1978, p. 247 et sq) ; Patricia Hubert-Lacombe, *Le Cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996 et Jean-Pierre Jeancolas, « Blum-Byrnes, "l'Arrangement" », in 1895, n° 13, décembre 1992.

67. Jean-Pierre Jeancolas, « Le Cadre », in *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*, sous la direction de Jean-Loup Passek, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1988, p. 22.

Évoquant l'accord de Washington dans *On ne tait pas ses silences*, Louis Daquin se trompe sur la date de sa signature en évoquant l'année 1947<sup>68</sup>. S'agit-il là d'une coquille, d'une défaillance de mémoire ou d'un lapsus significatif ? Un examen des archives de la Fédération du Spectacle permet d'accréditer, tout en la nuancant, la thèse de Jeancolas. Par delà l'invocation des « communistes » comme entité monolithique, ces archives donnent voix aux travailleurs syndiqués du film qui s'exprimèrent sur le sujet dès le mois de juin 1946. Le 26 en effet, une réunion de la branche cinéma consacrait son ordre du jour à la question suivante : « Y-a-t-il lieu de demander la révision des accords Blum-Byrnes ? »<sup>69</sup>. Le procès verbal du débat qui s'ensuivit atteste qu'une majorité des présents pensait le combat perdu d'avance ; pourtant, en fin de séance, les membres de la Fédération votèrent la demande de révision à l'unanimité après avoir entendu les arguments avancés en ce sens par Charles Chezeau :

Les accords franco-américains ont été réalisés à travers une politique déterminée. On n'arrivera peut-être pas à les faire réviser, mais il faut employer les méthodes de nos adversaires et arriver à tirer le maximum d'une situation qui peut nous être profitable si notre ligne tactique est juste.

Et le Secrétaire général d'expliquer qu'en demandant la révision, tout en l'assortissant de propositions de réformes, étayées par des bilans chiffrés, la Fédération du Spectacle pourrait lâcher l'ombre pour la proie : si la révision lui était refusée, elle exigerait en guise de compensation des contreparties avantageuses permettant de consolider la production cinématographique française. Ainsi, la CGT initia dès l'été 1946 un mouvement de contestation des accords qui prit toutefois la forme d'une revendication leurre.

Forts de cette décision tactique, Claude Jeager, Louis Daquin et Charles Chezeau obtinrent, le 26 juin, une entrevue avec Léon Blum : les représentants des syndicats du film exposèrent leurs revendications tandis que l'Ambassadeur spécial de la République cherchait à « démontrer que l'accord de Washington était quelque chose de mieux que l'accord commercial de 36 qui réglementait l'entrée en France des films »<sup>70</sup>. Suite à cette rencontre en demi-teinte, la Fédération entreprit une campagne d'information auprès de ses militants pour critiquer les dispositions prises par les « Blum-Byrnes Brothers » et le député communiste Fernand Grenier monta une première fois à la tribune le 2 août 1946 pour dénoncer dans l'hémicycle un accord qui constituait « une menace très sérieuse pour le film français »<sup>71</sup>.

L'année 1947 marque cependant une franche inflexion dans la position de la CGT : après la phase du combat des dupes vint celle de la lutte ouverte, ainsi qu'en témoigne le rapport du même Charles Chezeau devant l'Assemblée générale du Syndicat des travailleurs du film, réuni à Paris le 26 octobre 1947. S'appuyant sur le bilan chiffré de la production cinématographique française, jugé fort inquiétant après un an d'application des accords Blum-Byrnes, le président

68. Louis Daquin, *On ne tait pas ses silences*, op. cit., p. 44.

69. AD, cote 65J238.

70. AD, cote 65J22.

71. Patricia Hubert-Lacombe, op. cit., p. 107.

de la Fédération s'en prit violemment à ce « plan d'asservissement économique [doublé] d'un plan d'asservissement de l'esprit français » : « De tout cela, nous risquons d'être écrasés économiquement au travers d'un abêtissement systématique de notre peuple. Cette méthode n'est pas nouvelle. Elle a été en son temps utilisée par le nazisme »<sup>72</sup>. La démonisation de l'adversaire avec lequel on souhaitait plutôt finasser en 1946 donne la mesure du changement de nature dans la lutte contre les Accords ; toutefois, cette radicalisation idéologique ne saurait dissimuler l'inquiétude réelle de la Fédération qui se fondait sur une appréciation circonstanciée de la situation économique du cinéma français<sup>73</sup>. C'est pourquoi, canalisant le mécontentement des professionnels du Septième Art alarmés par la crise de la production française, la CGT et le PCF parvinrent à mobiliser bien au-delà de leurs cercles d'influence respectifs, aboutissant à une redistribution des alliances qui ne devait plus rien à l'héritage des années d'Occupation. Ainsi vit-on, par exemple, Henri-Georges Clouzot et Claude Autant-Lara militer aux côtés de Louis Daquin, Jean-Paul Le Chanois et Jean Grémillon au sein des Comités de défense du cinéma français, mis en place en décembre 1947. Cette nouvelle forme de militantisme, pratiquée suivant une logique d'opposition franche, conduisit-elle les trois réalisateurs à changer de stratégie quant à leurs projets cinématographiques ?

En fait, n'ayant pas retiré les mêmes rétributions de la Libération, ils n'abordaient pas la nouvelle période dans une position identique : vécue dans l'amertume, la mise à l'écart momentanée de Jean-Paul Le Chanois lui avait du moins permis une moindre exposition aux risques, contrairement à Louis Daquin qui, totalement investi par son ascension et ses fonctions dans l'appareil syndical, était devenu pour beaucoup la figure repoussoir du cinéma libéré ; l'engagement syndical de Grémillon, qui n'allait pas de pair avec une appartenance au Parti communiste, s'était, quant à lui, essentiellement joué sur le terrain économique et social (le réalisateur n'avait par ailleurs qu'exceptionnellement posé en juge des enfers<sup>74</sup>). En 1947, Grémillon avait ainsi conservé tout son prestige au sein de la profession et auprès des pouvoirs publics ; dans le même temps, il se trouvait paradoxalement aux prises avec une œuvre blanche – un film bloqué dans les tiroirs des distributeurs et trois projets de papier.

En août de cette même année, alors qu'il travaillait depuis cinq mois sur une commande de l'État en vue de célébrer le centenaire de la révolution de 1848, Jean Grémillon vanta dans *L'Écran Français* les mérites d'un cinéma ancré dans le réel et le contemporain :

C'est un leurre que de fuir la réalité ambiante, ou renverser le sablier pour se donner l'illusion que le temps aussi se renverse. Comprendre et faire voir les rapports sociaux réels de son temps, mettre à nu les contradictions internes des régimes imposés ou subis, voici une plate-forme de départ pour ceux qui demain devront

72. Rapport de Charles Chezeau, correspondances des branches cinéma de la Fédération du Spectacle (1945-1947), cote 65J238.

73. La loi d'aide de 1948, qui fut très bénéfique au Septième Art, doit être mise au crédit du combat mené pour la défense du cinéma français qui ne saurait, dès lors, se résumer à une simple passe d'armes idéologique.

74. Cf. *supra*, note 41.

porter témoignage d'un temps dont la maturité est proche. Il y a une actualité, une réalité qui nous cernent et exigent de nous le meilleur de nous-mêmes.<sup>75</sup>

Si l'on tient compte de la vision de l'Histoire défendue par Grémillon dans ses différents projets, la contradiction n'est qu'apparente entre cette injonction à ancrer le cinéma dans l'actualité et son travail scénaristique du moment qui visait à construire des homologues éclairantes entre le passé et le présent. En revanche, la réalisation de *Pattes blanches* – initiée après que l'État commanditaire du *Printemps de la Liberté* se soit brutalement désengagé en mai 1948<sup>76</sup> – semble bien marquer le pas des tentatives du réalisateur pour faire aboutir cinématographiquement les espérances levées par la Libération.

Ayant accepté de remplacer *in extremis* un Jean Anouilh malade qui s'apprêtait à tourner son propre scénario, Grémillon obtint tout au plus de décliner au présent une intrigue originellement située dans le cadre du XIX<sup>e</sup> siècle. En dépit des marges étroites de ce travail de commande, il puisa dans les ressources de son talent pour subvertir le scénario imposé. Comme l'a montré Geneviève Sellier, le traitement du personnage d'Odette (Suzy Delair) constitue l'indice le plus significatif de la capacité du cinéaste à s'approprier des personnages très éloignés de son propre univers : la « garce » stéréotypée devenue *in fine* une victime pitoyable dérangeait ainsi les habitudes du spectateur en « lui interdisant de juger les personnages même les plus condamnables au regard de la morale commune »<sup>77</sup>. À cet égard, on peut suivre le raisonnement de l'auteur qui conclut :

*Pattes blanches* est l'aboutissement d'une réflexion critique sur le « star system ». Prenant acte de l'impossibilité de faire un autre cinéma, malgré les espoirs qu'avait suscités la Libération, Grémillon renoue avec sa manière précédente, mais en exacerbant les contradictions jusqu'à donner au film une forme baroque dissonante, qui traduit son malaise [...] *Pattes blanches* porte les oppositions et les conflits à un degré tel, que les notions de mesure et de bon goût se trouvent balayées, comme si le film traduisait aussi l'exaspération d'un talent frustré de toute expression pendant quatre ans, et contraint finalement de passer sous les fourches caudines d'un matériau fictionnel étranger à ses préoccupations du moment. Cette beauté aliénée et assassinée qu'incarne Suzy Delair, n'est-elle pas aussi la métaphore de la subjectivité du cinéaste ?<sup>78</sup>

Bien qu'il fût décontenancé par cette concession anachronique faite au mélodrame, Georges Sadoul soutint le compagnon de route du PCF dans *Les Lettres Françaises*<sup>79</sup> ; en revanche, les admirateurs d'Anouilh ne se retrouvèrent pas dans ce film, auquel le public fit lui aussi mauvais accueil lors de sa sortie parisienne d'avril 1949, ajoutant un nouvel échec commercial au palmarès du réalisateur.

75. Jean Grémillon, *L'Écran Français*, n<sup>os</sup> 112 et 113, 19 et 26 août 1947.

76. Sur l'affaire du *Printemps de la Liberté*, voir l'article d'Alain Weber, *op. cit.*, p. 76-79.

77. Geneviève Sellier, *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous*, *op. cit.*, p. 265.

78. *Ibid.*, p. 266.

79. *Les Lettres Françaises*, 28 avril 1949.

À la même date, grâce au producteur Jean Schapira naguère engagé dans le projet de *Massacre des innocents*, l'ancien disciple Louis Daquin présentait sur les écrans *le Point du Jour* par lequel il entamait son combat pour imposer le primat de sujets contemporains, enracinés dans le réel. Si les critiques de tous bords furent presque unanimes pour saluer l'authenticité et le réalisme avec lesquels Daquin avait dépeint la vie quotidienne et les conditions de travail des mineurs sans céder au pathos et au spectaculaire du « coup de grisou », le film n'en reste pas moins une énigme dans le rapport complexe qu'il entretient avec l'actualité.

Présenté comme le premier bourgeon du « réalisme socialiste » par les uns, comme un surgenon du « néoréalisme » par les autres, *le Point du Jour* proposait sur les écrans du printemps 1949 une image déjà figée par le temps, soumise aux anamorphoses du miroir d'Orphée. Sa structure narrative articulée autour des thèmes de la bataille de production, de la sanctification du travail et de la solidarité interclassiste (symbolisée par la collaboration entre le délégué syndical Marles et le jeune ingénieur Larzac<sup>80</sup>) entrait en dissonance avec une actualité marquée par les deux vagues de grèves survenues dans les Houillères au cours des automnes 1947 et 1948. La durée de fabrication de l'œuvre de fiction – qui la condamne à l'obsolescence dans le cas d'une extrême fluidité de la conjoncture politique – n'explique qu'imparfaitement un tel décalage. Tourné à Liévin, sur les lieux mêmes du récit, du 22 mai au 11 août 1948, *le Point du jour* était certes déjà « en boîte » lorsqu'éclatèrent les grèves d'octobre-novembre 1948; Louis Daquin leur consacra d'ailleurs un court métrage intitulé *la Grande Lutte des mineurs*, reportage tourné à chaud par l'opérateur André Dumaitre grâce à l'entremise financière de la Fédération CGT des travailleurs du sous-sol qui fut aux avant-postes du combat (les copies de ce film furent saisies au laboratoire sur ordre du ministre de l'Intérieur socialiste Jules Moch)<sup>81</sup>. S'appuyant sur cette chronologie, Jean-Pierre Bertin-Maghit suggère que *le Point du jour* renverrait moins, de ce fait, aux « préoccupations de la classe ouvrière des Charbonnages de France en 1949 » qu'au « discours idéologique du Parti communiste » à l'époque de la conception du film<sup>82</sup>. L'invocation de la date de tournage ne lève pourtant qu'une des deux inconnues du film: en effet, Louis Daquin et Vladimir Pozner avaient commencé l'écriture de leur scénario à l'automne 1947, alors même que se déroulait le premier mouvement de grèves dans les Houillères du Nord. Ainsi, au moment précis où ils l'élaborent, leur récit entrait déjà en contradiction avec la nouvelle stratégie adoptée par le PCF et la CGT. Il suffit de penser au long *flash-back* historique imaginé par les auteurs pour saisir la mesure de cette dissonance: dans le récit des origines que propose le syndicaliste Marles au jeune Robert, se mêlent l'hymne au progrès et le rappel des acquis sociaux conquis de haute lutte lors des grèves de 1931, 1934, 1936; évoquant en revanche celle de 1941, Marles

met l'accent sur sa seule dimension patriotique en valorisant l'héritage résistant des travailleurs de la mine. Ce glissement de la lutte des classes à l'union sacrée patriotique est présenté comme l'acte fondateur des nouveaux rapports sociaux au sein des Houillères. « *Au moins à cette époque ça valait la peine, tandis qu'aujourd'hui c'est pas pareil* », affirme Robert pour conclure l'exposé de son aîné; et Marles de lui répondre par un évasif « *Tu crois?* », auquel donne sens le combat qu'il mène avec Larzac pour améliorer la sécurité des mineurs et la productivité. Il y eut donc bien disjonction, dès la phase d'écriture du scénario, entre le récit proposé par les auteurs qui s'inscrivaient dans la logique de la « bataille de production » et l'actualité immédiate des grèves de 1947 qui prenaient acte du passage des communistes dans l'opposition au gouvernement. S'il avait été conçu en 1945 et présenté sur les écrans en 1946, *le Point du jour* aurait pu jouer le rôle d'une *Bataille du rail* bis, celle des « premiers beaux jours » de la paix; l'œuvre de Daquin s'apparente d'ailleurs à celle de Clément par certains choix stylistiques et par les conditions d'un tournage réalisé (partiellement) en décors naturels avec le concours de mineurs assurant des rôles de figurants. Si l'on compare à présent les génériques des deux œuvres, on remarque que mention y est pareillement faite au concours apporté par les entreprises représentées: la SNCF pour le film de Clément, « les Charbonnages de France, les Houillères du Bassin du Nord et du Pas-de-Calais ainsi que la Direction des ingénieurs du groupe de Liévin » pour celui de Daquin. Dans *les Écrans de l'ombre*, j'ai précisément montré comment la SNCF parvint à capitaliser le projet initié par la Coopérative du cinéma. En exigeant notamment que soit ajouté le personnage de l'ingénieur en chef, la direction assurait la promotion d'une entreprise qui semblait s'être mobilisée de la base au sommet dans la lutte contre l'occupant<sup>83</sup>. Ne disposant pas des mêmes documents pour *le Point du jour*, je me contenterai de formuler l'hypothèse selon laquelle la participation des Houillères au projet ne pouvait aboutir qu'à un film vantant les mérites de la paix sociale. Lorsque Daquin commença à concevoir son projet en 1946<sup>84</sup>, les deux parties avaient encore tout lieu de s'accorder sur le propos de l'œuvre, d'autant que la nationalisation des Houillères et des Charbonnages de France avait conduit à placer les communistes en position de force au sein des conseils d'administration et que la littérature stakhanoviste continuait à fleurir dans la presse communiste, faisant du mineur l'archétype du héros de la « Renaissance française »<sup>85</sup>. Toutefois, quelles qu'aient pu être les convergences de fond, on imagine mal que la mise à disposition du matériel, des locaux et des hommes ait pu s'effectuer sans la contrepartie d'un droit de regard sur le contenu du film. De fait, on apprend par Jean-Pierre Bertin-Maghit que Les Houillères intervinrent jusqu'à une étape tardive du projet, puisque ses représentants exigèrent, au début du tournage, six pages de modifications à apporter

80. Au début du film, Georges (Michel Piccoli) observe une affiche de la CGT placardée sur un mur qui prône l'union entre ouvriers, techniciens et ingénieurs.

81. La Fédération du Spectacle exprima sa solidarité aux mineurs par le truchement de dons d'argent et en hébergeant les enfants de mineurs dans la région parisienne (procès verbal du Bureau fédéral de la Fédération du 8 novembre 1948, A.D. cote 65J238).

82. Jean-Pierre Bertin-Maghit, « *Le Point du jour* ou le cinéma de la vie » in « Le néoréalisme italien », *CinémaAction* n°70, 1<sup>er</sup> trimestre 1994, p. 198-203.

83. Cf. *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 71-85

84. On sait en effet qu'un premier scénario – non retenu – avait été écrit sur le sujet par Roger Vailland à la fin de l'année 1946. Notons par ailleurs que la Fédération du Spectacle avait reçu le 14 août 1946 un appel de service émanant de la Coopérative centrale du personnel des mines du Nord et du Pas-de-Calais, qui souhaitait qu'un film immortalise les résultats acquis dans l'exercice de ses fonctions (lettre du directeur du siège social de la Coopérative de Beaumont-en-Artois à Jacques Marion, Secrétaire général de la Fédération du Spectacle, cote 65J236).

85. Cf. Georgette Elgey, *la République des illusions, 1945-1951*, Paris, Fayard, 1965, p. 29.

indices attestent que le récit du film fit bien l'objet d'un travail d'arbitrage dont il conviendrait de rechercher les traces, Louis Daquin ne s'étant pas expliqué sur ce point pour des raisons aisément compréhensibles. Les cas de *la Bataille du rail* et du *Point du jour* permettent de considérer sous un nouvel angle l'agencement du sujet et de la forme tel qu'il fut posé dès la période d'après-guerre: représenter sur un mode réaliste le monde du travail en y faisant pénétrer une caméra avait pour contrepartie l'édulcoration du discours tenu sur les rapports sociaux au sein de l'entreprise considérée.

Ce « prix du réalisme » fut payé avec succès par René Clément: en se conformant au mythe héroïque fédérateur qui faisait alors l'objet d'un large consensus, il parvint à conquérir la critique et le public (d'autant que la fable unanimiste gagnait sa vraisemblance dans l'authenticité des moyens de la reconstitution). Daquin ne reçut pas de tels dividendes: contrairement aux cheminots qui ne manquèrent pas d'utiliser le film pour alimenter leur propre légende, les mineurs furent vraisemblablement embarrassés par cet hymne au métier et ce rappel inopportun du temps des grandes illusions; le public quant à lui bouda l'exercice, sans doute désireux de s'abstraire, dans les salles obscures, des pesanteurs du nouveau climat social et politique. En dépit de ses incontestables qualités, *le Point du jour* ne put ouvrir la voie d'un réalisme social à la française; dans la filmographie de Daquin, il devait également rester une comète sans queue.

Un documentaire en souffrance et une fiction boudée par le public... Alors qu'ils avaient cheminé sur des routes différentes, Daquin et Grémillon arrivaient au même carrefour. Ce fut également dans cette période transitoire que Le Chanois parvint à s'assurer enfin une place de choix dans le monde fermé des réalisateurs en vogue.

*A priori*, le projet de *l'École buissonnière* était loin de présenter toutes les garanties pour assurer à son réalisateur un succès commercial. Ainsi qu'il l'écrivit à Célestin Freinet dont les méthodes pédagogiques avaient constitué la matière de base du scénario:

Un sujet comme *l'École buissonnière* n'intéressait personne chez les distributeurs, producteurs, studios, banquiers etc... Ils n'y croyaient pas. Et ont tout fait non seulement pour nous décourager, mais pour en rendre difficile voire impossible la réalisation. Ah! s'il s'était agi d'un film noir...<sup>87</sup>

De fait, seule la CGCF était susceptible de monter et de financer le projet auquel Le Chanois pensait depuis l'été 1946. La participation de Bernard Blier – qui avait accepté de laisser en participation un salaire différé – ainsi que le synopsis proposé par le cinéaste levèrent les dernières réticences de Pierre Lévy, pourtant échaudé au même moment par les difficultés du documentaire *Au cœur de l'orage*. Le 16 juin 1947, il engagea officiellement Le Chanois

86. L'historien fait état de trois modifications demandées: le remplacement du nom de Courrières par celui d'Ostrevant; la réduction du nombre des victimes de la catastrophe; la disparition dans les dialogues du mot *silicose* (in « *Le Point du jour* ou le cinéma de la vie », art. cit.).

87. Lettre du 3 avril 1949, de Jean-Paul Le Chanois à Célestin Freinet, BiFi, cote LC 013.

l'instituteur Freinet au cours de son existence [...] correspond[ait] au genre de films » que la coopérative se proposait de réaliser, le producteur assurait qu'il mettrait tout en œuvre pour porter ce récit à l'écran<sup>88</sup>. Les archives conservées par le cinéaste permettent de comprendre comment Lévy parvint à ses fins: toutes les précautions furent prises en effet pour que l'œuvre fût consensuelle et permette d'ouvrir une troisième voie cinématographique entre celle du cinéma militant et celle du cinéma purement commercial, dans laquelle Le Chanois avait récemment échoué.

Le réalisateur avait rencontré Freinet pour la première fois en juillet 1946 et il lui avait exposé son envie de réaliser « un grand film romancé sur les problèmes de l'éducation »<sup>89</sup>. Tout en insistant sur les « nécessités "commerciales" de réaliser un film très large, destiné à tous publics », Le Chanois offrit à son camarade communiste les garanties politiques, morales et professionnelles susceptibles de le convaincre d'apporter son concours à l'entreprise. Ainsi insista-t-il notamment « sur l'honorabilité, la solidité et les tendances (*sic*) de la société Coopérative du cinéma français ». Ce premier contact ayant été fructueux, de nombreuses rencontres eurent lieu par la suite entre Le Chanois et les époux Freinet qui lui fournirent une abondante documentation. Le cinéaste leur fit accepter l'idée qu'il ne réaliserait pas un film biographique mais une fiction romancée qui « serv[irait] au mieux, et avec l'audience la plus vaste, les sentiments, les conceptions, les méthodes et l'idéal de Freinet ». Dans les premières moutures de son synopsis, Le Chanois avait d'abord imaginé que son héros – l'instituteur Pascal – pourrait être un ancien déporté marqué par son expérience et désireux, à son retour en France, d'éduquer le peuple pour qu'il connaisse son histoire et puisse la prendre en mains. Par la suite, le cinéaste décida cependant de changer d'époque après qu'il eut réalisé qu'une déclinaison du récit au temps présent l'exposait aux chausse-trappes de l'actualité: le serpent de mer de la question scolaire refaisait alors surface. Dans sa lettre à Célestin Freinet, il rappelle qu'ils furent alors tous deux d'accord pour choisir « la période suivant la guerre [de] 1914-1918: c'était de l'histoire, cela éviterait les remous actuels sur ces problèmes et ne risquait pas de nuire à l'École communale, laquelle ne doit pas souffrir de toutes ces discussions, surtout avec les attaques qu'elle subit actuellement »<sup>90</sup>. En apparence, un tel choix renouait avec l'option biographique, puisque, tout comme l'instituteur Pascal, l'ancien combattant Célestin Freinet avait pris ses fonctions en 1920 dans un village de Provence. Dans les faits, Le Chanois avait habilement brouillé les pistes pour écrire le récit d'un homme de bonne volonté dont les méthodes pédagogiques, après avoir dérouté et divisé les villageois, ralliaient l'ensemble de la communauté en prouvant leur efficacité le jour du certificat d'études.

Le Chanois s'était cependant largement inspiré de la méthode Freinet: dans la classe des garçons, Pascal use des principes de la communication et de la coopération pour les mettre au service de l'expression libre, il institue une vie communautaire en phase avec le quotidien de ses élèves et recourt enfin à l'imprimerie,

88. Lettre du 16 juin 1949, de Pierre Lévy à Jean-Paul Le Chanois, BiFi, LC 013.

89. Lettre citée de Jean-Paul Le Chanois à Célestin Freinet.

90. *Ibid.*



si prisée par son illustre modèle. Par opposition, la pédagogie traditionnelle héritée du vieux maître survit dans la classe des filles, maintenue autoritairement par l'institutrice dans sa fonction « d'*auditorium/scripturum* ». Toutefois, en accommodant les principes de Freinet à son propre univers (teinté de philosophie rousseauiste), Le Chanois échappait au documentarisme tout en répondant aux injonctions de Pierre Lévy qui l'exhortait à ne pas associer trop explicitement son récit au fondateur de l'École moderne.

Notre film, expliquerait plus tard le directeur de production, avait l'ambition d'être un film d'*union*, un film d'unanimité, s'adressant au cœur et à l'esprit de tous, posant le plus simplement possible devant chacun les principes de l'éducation moderne. Il eût risqué d'être un film de *division* s'il s'était réclamé du seul Freinet, à une époque où le souvenir des incidents de St-Paul<sup>91</sup> n'est pas éteint et où l'on colle facilement des étiquettes politiques.<sup>92</sup>

Pour boucler son montage financier, Lévy avait obtenu une aide du Crédit national, à la condition expresse que le scénario fut d'abord approuvé par le ministère de l'Éducation nationale: deux membres de la commission de contrôle des œuvres cinématographiques s'étaient ainsi penchés sur le découpage et avaient suggéré quelques retouches acceptées de bonne grâce par Le Chanois<sup>93</sup>. « L'affaire du générique » qui conduisit à la brouille momentanée avec Freinet, apparaît comme un autre symptôme de la tactique adoptée par Lévy. En février 1949, le scénariste et le producteur avaient fait parvenir à Freinet un projet de carton générique destiné à rendre hommage aux pionniers de la pédagogie moderne: le nom de Freinet s'y trouvait contrebalancé par celui de madame Montessori, nettement marquée à droite, tandis que tous étaient placés sous le patronage de Jean-Jacques Rousseau. Par courrier du 8 février 1949, le pape de l'École moderne fit savoir que le nom de Montessori ferait certainement « tiquer les républicains qui se rappelleront son livre *Vita in Christ* paru avant-guerre » ; il s'opposa en outre radicalement à l'hommage rendu à l'auteur de *l'Émile*: « [sa] position vis-à-vis d'une nature idyllique, son panthéisme, sa négation du milieu social et de l'histoire, est pour un marxiste inacceptable [...] Vous savez que, sans connaître notre œuvre dans nos milieux marxistes, on la taxe déjà de "rousseauiste" ». Si Le Chanois et Lévy accédèrent à cette dernière demande, la discussion s'avéra au final inutile: le film fut en effet présenté sur les écrans sans son carton générique après qu'un contentieux financier ait éclaté entre la coopérative et la Société des Amis de Freinet qui alla jusqu'à menacer de désavouer publiquement *l'École buissonnière*<sup>94</sup>. Paradoxalement, la rupture qui s'ensuivit

91. L'affaire Freinet, qui le conduisit à fonder sa propre école, avait éclaté au cours de l'année scolaire 1932-1933 à Saint-Paul de Vence; la polémique engendrée par la décision de déplacement d'office de l'instituteur, exigé par les parents et l'administration, prit vite une dimension nationale.

92. Lettre citée, de Pierre Lévy à Célestin Freinet.

93. Les modifications avaient notamment pour objet d'arrondir les angles des personnages qui, représentant l'Éducation nationale, se déclaraient hostiles aux méthodes de l'instituteur Pascal. Voir à ce sujet le document de A. Basdevant « Observations relatives au scénario de *l'École buissonnière* », BiFi, LC013.

94. Le CA de la coopérative avait accordé 8 % des bénéfices à la Société des amis de Freinet, pourcentage confortable, quand on sait que Le Chanois n'en avait obtenu que 4 %, mais jugé insuffisant par les intéressés.

servit doublement la carrière du film qui, contre toute attente, connut un immense succès public en France comme à l'étranger. Le nom de Freinet, qui aurait risqué d'effaroucher les anticommunistes, ne fut mentionné ni dans le matériel de promotion ni dans les comptes-rendus de presse: la pédagogie moderne apparaissait ainsi comme une belle utopie imaginée par un scénariste de talent<sup>95</sup>. Par une autre ironie de ces temps de guerre froide, l'effacement de Freinet facilita aussi la promotion du film dans les milieux communistes: en effet, alors même que ce dernier avait donné à Jean-Paul Le Chanois des leçons d'orthodoxie marxiste, il fut en 1950-1951 violemment critiqué par la presse et certains militants du Parti; leur dénonciation sans nuances des méthodes pédagogiques de Freinet, présentées comme le fruit d'une « illusion idéaliste typique du petit-bourgeois qui croit économiser la Révolution », aboutirent au divorce de ce dernier avec le PCF<sup>96</sup>.

Ainsi, la méthode de la troisième voie prônée par Lévy avec le plein accord du réalisateur avait-elle payé au-delà de leurs espérances: en « mettant de l'eau dans son vin », en privilégiant « les buts sur les moyens » (cf. *supra*), Le Chanois gagnait enfin ses galons de cinéaste tandis que la coopérative parvenait, dans un contexte difficile, à engranger des bénéfices symboliques et financiers. Toutefois, la radicalisation du climat de guerre froide devait peser inégalement sur les destins du cinéaste et de sa maison de production.

## 1950-1955

### L'heure des choix: grandeurs et misères

Dans ces années d'intense glaciation, les aléas de la conjoncture politique se répercutèrent en ondes de choc intenses sur le champ cinématographique. Parmi les symptômes les plus visibles de l'époque de guerre froide, on mentionnera d'un côté la mise à l'écart des fonctionnaires communistes au sein du CNC, de l'autre la lutte féroce ouverte contre le gouvernement par la Fédération du Spectacle dont les revendications étaient désormais ouvertement idéologiques. Le feuilletage des procès verbaux de la branche cinéma pendant les années 1950-1954 est, sur ce point, tout à fait éclairante. Elle souligne la volonté de lier désormais la « défense du cinéma français » au combat pour la Paix dont Charles Chezeau soulignait, le 11 avril 1950, qu'il devait occuper désormais une « place capitale [...] place qui est celle de la lutte idéologique »<sup>97</sup>. Quelques mois plus tard, le 11 décembre 1950, le bureau fédéral de la Fédération articula plus explicitement encore la question du cinéma au

95. Notons que si les historiens du cinéma ont ironisé à bon compte sur la médiocrité de l'œuvre cinématographique de Le Chanois, ils ont le tort de ne pas lui reconnaître des qualités de scénariste qui n'avaient pourtant pas échappées à Rossellini. En 1949, en effet, le maître italien contacta Le Chanois pour qu'il écrive le premier scénario d'*Europe 51* (voir Laurent Billa « Le murmure des fonds d'auteurs: la donation de Jean-Paul Le Chanois », *Cinémathèque* n° 1, Paris-Liège, Cinémathèque Française/Yellow Now, mai 1992).

96. Lire à ce sujet, Jeannine Verdès-Leroux, « La position de parti dans le domaine pédagogique » in *Au service du Parti. Le Parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Paris: Fayard/Minuit, 1983, p. 264-268.

97. Procès verbal du 11 avril 1950, AD, cote 65J22.

combat sans merci contre « la déclaration faite par le Président Truman concernant l'emploi de la bombe atomique ».

Cette nouvelle configuration de la sphère cinématographique ne se traduit pas par un engagement équivalent de nos trois cinéastes. Louis Daquin – également membre de la commission des intellectuels du PCF – fut omniprésent dans cette bataille; Jean-Paul Le Chanois, moins assidu dans les réunions syndicales, usa en revanche de son nouveau crédit cinématographique pour appeler à un large rassemblement de la profession et animer des mouvements pétitionnaires dépassant les clivages politiques traditionnels<sup>98</sup>; Jean Grémillon semble avoir suivi ce nouveau combat de plus loin, se contentant d'apposer son nom ici ou là sur des manifestes présentés par ses camarades. Signe des temps, alors qu'il était coprésident des Comités de défense du cinéma français en 1947 (aux côtés de Léon Moussinac, Gérard Philippe et Charles Chezeau), il esquaissa un premier mouvement de retrait en mars 1948 en laissant sa place de Président du Syndicat des Techniciens à Claude Autant-Lara (pleinement engagé dans la lutte contre la guerre, qui avait constitué de tout temps l'un des fondements de sa psyché politique).

La carrière cinématographique de Jean Grémillon est à l'image de son éclipse syndicale et militante. Geneviève Sellier a retracé les étapes de ce crépuscule précoce: avec *l'Étrange Madame X* (sortie parisienne le 22 juin 1951), le cinéaste, qui s'était trouvé contraint de tourner un scénario médiocre et conventionnel, engrangea un nouvel échec qui n'était plus seulement commercial mais également artistique; il lui fallut alors attendre cinq ans pour lancer son chant du cygne avec *l'Amour d'une femme*. Grâce au producteur Pierre Gérin (autrefois engagé dans le projet sur la Commune), Grémillon put enfin tourner un scénario de son cru sur un thème qui lui était cher. Pour évoquer les contradictions sociales entre l'activité professionnelle des femmes et leurs aspirations amoureuses ou conjugales, l'auteur imagina une intrigue minimaliste mais plus radicale que celle de *Remorques*, en ce sens qu'elle adoptait un point de vue « strictement féminin »<sup>99</sup>: Marie (Micheline Presle) est une jeune femme médecin qui arrive sur une île bretonne pour y occuper son premier poste; elle y rencontre un ingénieur italien dont elle tombe amoureuse mais qu'elle refusera d'épouser et de suivre dans son pays en abandonnant son métier ainsi que son prétendant l'exige d'elle. « Recherche d'un "degré zéro du romanesque" » en guise de riposte à l'académisme de la très littéraire « qualité française »<sup>100</sup>, l'histoire heurtait de plein fouet les assises et les conventions de la société des années cinquante dont elle dressait dans le même temps un lucide constat sociologique. S'il n'évitait pas toujours l'écueil du didactisme, s'il fut desservi par la piètre performance de l'acteur Massimo Girotti et par les contraintes d'une coproduction franco-italienne, *l'Amour d'une femme*, magnifiquement tourné en décors naturels par l'opérateur Louis Page, méritait un tout autre sort que la mort sans phrase. En effet, à l'exception du fidèle Georges Sadoul<sup>101</sup> et des *Cahiers du cinéma*<sup>102</sup>, le dernier long métrage de Grémillon fut boudé par la critique et par les distributeurs qui lui refusèrent une sortie en

98. Activités dont on trouve de nombreuses traces dans les archives de la BiFi, LC 140, LC 142, LC 150.

99. Geneviève Sellier, *Grémillon*, op. cit., p. 267.

100. *Ibid.*

101. *Les Lettres Françaises*, 28 avril 1949, cité par G. Sellier, op. cit., p. 266.

102. Article de J.-J. Richer, *Les Cahiers du cinéma*, n° 135, mai 1954, cité par G. Sellier, *ibid.*, p. 286.

exclusivité. Présenté à la sauvette en mai 1954 dans un cinéma d'Art et d'Essai; *l'Amour d'une femme* sombra dans l'indifférence générale et précipita la chute de son réalisateur. Désormais, à l'instar de son héroïne, Grémillon allait s'enfermer, jusqu'à sa mort précoce, dans un « isolement assumé »:

Après ce coup d'éclat que les distributeurs s'empresment d'étouffer, le cinéaste acceptera sa marginalité professionnelle, non pas en fuyant, mais en se repliant sur un territoire moins prestigieux mais plus libre, le court métrage.<sup>103</sup>

Rédigeant ses mémoires à deux époques de sa vie (1960 et 1980), Louis Daquin y proclama pour Grémillon une même inaltérable fidélité, alimentée par une admiration sans faille. À la nostalgie de ses débuts professionnels sous l'œil attentif du maître, se mêlait l'adhésion à sa trajectoire professionnelle. Grémillon n'avait-il pas poussé jusqu'à l'extrême son refus des concessions artistiques et accredité, par son exemple, la thèse selon laquelle le génie cinématographique ne pouvait éclore sans une maîtrise des modes de production seules de même de l'affranchir de la loi du profit? Daquin avouait enfin, dans le filigrane de ses textes, une sensibilité voisine quant à la place qu'il souhaitait voir allouer aux femmes dans la société française contemporaine. En 1947, dans *les Frères Bouquiquant* (adapté par Roger Vailland du roman de Jean Prévost), Louis Daquin écornait déjà l'institution du mariage en évoquant le sort de Julie, jeune femme exploitée et soumise aux violences conjugales de son époux, un gérant de ponton fluvial dont l'obsession était de devenir son propre patron. Cependant, la délivrance de la jeune femme venait moins de sa propre rébellion que de celle de son beau-frère, un ouvrier ajusteur qui dénonçait les rêves petits-bourgeois de son aîné; en outre, l'émancipation de Julie se trouvait mise en danger par un prêtre austère dont l'influence sur sa pénitente pérennisait la vision de femmes résignées, soumises à l'institution cléricale et incapables de penser par elles-mêmes. Deux ans plus tard, le cinéaste franchit une étape décisive en esquissant le portrait d'une épouse de mineur déterminée à faire valoir ses droits au sein de l'institution conjugale, figure symbolique, comme le note Jean-Pierre Bertin-Maghit, d'une « image nouvelle de la femme »<sup>104</sup>. La Marie du *Point du jour* annonçait ainsi celle de *l'Amour d'une femme*, même si Daquin choisit de proposer une résolution optimiste au conflit qui oppose celle-ci à son fiancé: contrairement à la jeune femme médecin, elle pourra finalement concilier son rôle d'épouse avec l'exercice de son métier<sup>105</sup>. À la même époque, passant de l'écran à l'action militante, Louis Daquin profita de ses fonctions syndicales pour apporter sa pierre à l'émancipation de la condition féminine<sup>106</sup>.

103. *Ibid.*, p. 321.

104. Jean-Pierre Bertin-Maghit, article cité.

105. Le combat de Marie (résolu par la réconciliation finale des amoureux au pied d'un terrier) s'exprime dans cet extrait du dialogue du film: Marie. *Tout ce que je sais, c'est que j'veux pas passer ma vie entre le poêle et le bac à lessive [...] J'veux pas seulement être une machine à nourrir et à tenir propre quelqu'un qui me fait vivre. Georges. C'est normal, c'est l'homme qui gagne la vie. Marie. Tu as raison, la vie, ça se gagne, moi aussi je veux la gagner.*

106. À titre d'exemple, Daquin se préoccupa dès 1945 du sort des techniciennes du cinéma qui, après avoir accouché, rencontraient les pires difficultés pour retrouver un contrat (cf. lettre du 24 septembre 1945, de Louis Daquin, Secrétaire général du Syndicat des Techniciens à M. Marion, Secrétaire général de la Fédération du Spectacle, AD, cote 65J238.)

Précisément, à l'aube des années cinquante, le réalisateur éprouva dans toute son acuité une contradiction voisine de celle vécue par l'héroïne du *Point du jour*: il s'agissait pour lui, dans le contexte d'intense glaciation de la guerre froide, de concilier son activité professionnelle et son engagement militant. En 1949, ce dilemme avait été résolu par le couplage d'une fiction anodine (*le Parfum de la dame en noir*) et d'un documentaire de propagande produit par le Mouvement pour la Paix (*la Bataille de la vie ou l'Oiseau blanc*). Mais à partir de 1950, s'ouvrit pour Daquin une longue période d'exclusion des studios français: si l'entremise de la Coopérative lui permit encore de réaliser *Maître après Dieu*, il inaugura dans le même temps un cycle de commandes – militantes et alimentaires – qui le conduisit à concevoir en quatre années six versions françaises de films polonais destinées à une distribution restreinte dans les circuits fermés du Parti communiste. Car le durcissement de son combat politique allait désormais de concert avec la conception de projets cinématographiques abordant de front les débats idéologiques du moment. Écrivant des scénarios sur la Commune (1951) ou sur la répression judiciaire sous Napoléon III (1952), Daquin se doutait qu'il ne pourrait réussir là où Grémillon avait échoué, dans un contexte pourtant nettement plus favorable. En dirigeant au Théâtre de l'Ambigu la pièce partisane de son ami et collaborateur Roger Vailland (*le Colonel Foster plaidera coupable*) qui fut interdite après deux représentations, Daquin s'érigait ostensiblement sur le socle coulé dans l'immédiat après-guerre, la statue d'un intellectuel-paria. Déjà les critiques lancées contre *Patrie* visaient moins le film que l'homme fort du CLCF; en 1947, pour des raisons similaires, *les Frères Bouquinquant* (produit par le communiste Pierre Blancheville) fit l'objet d'un boycott officieux des distributeurs, ainsi que l'atteste un courrier de protestation adressé par Charles Chézeau à la Confédération nationale du Cinéma français<sup>107</sup>. À compter de l'année 1950, dès lors qu'il décida d'assumer pleinement son rôle de « cinéaste du Parti », Louis Daquin s'excluait *de facto* du milieu cinématographique français. Logiquement, son retour à la fiction, après quatre ans de « vaches maigres », se fit grâce à des subsides venus de l'Est. « L'Affaire *Bel Ami* » ayant fait couler beaucoup d'encre – celle de Daquin comprise, je me contenterai ici de pointer les faits saillants du dossier en y versant quelques pièces nouvelles puisées dans les archives de la Commission de contrôle<sup>108</sup>.

Après la chute de Dien-Bien-Phu, et tandis que s'esquissaient les prémices de la guerre d'Algérie, Daquin et Vailland, bientôt rejoints par Pozner, décidèrent d'écrire un scénario sur la question coloniale. Conscients des écueils du sujet, ils optèrent pour l'allégorie historique en adaptant *Bel Ami*, le plus balzacien des romans de Maupassant, satire sans concession de la collusion entre les banquiers, la presse et les milieux gouvernementaux de la III<sup>e</sup> République en vue de mener à bien la politique d'expansion coloniale. Pour porter cette adaptation à l'écran, Daquin dut recourir à une coproduction inédite entre la société française des Films Malesherbes, représentée par Nicolas Vondas, et la société productrice autrichienne Projektphotograph, qui finança le film et fournit au réalisateur – entouré d'une équipe majoritairement française – un studio

viennois situé dans la zone soviétique. Le film ainsi tourné, fut présenté à la Commission de contrôle en novembre 1954. Réunie une première fois en sous-commission, cette dernière choisit d'ajourner sa décision et de réviser *Bel Ami* en séance plénière. Autorisée par le règlement de juillet 1945, cette procédure permettait, dans les faits, de négocier avec le producteur, en lui suggérant des modifications susceptibles de vaincre les réticences exprimées par les censeurs. De telles tractations furent bien entreprises dans le cas de *Bel Ami*, mais elles suscitèrent l'indignation de Louis Daquin qui répondit par une fin de non recevoir. Le 14 décembre, dans un courrier adressé au président de la Commission de contrôle, le cinéaste s'en expliqua avec fermeté :

Des coupures m'ont été suggérées qui, si elles sont faites, m'a-t-on dit, supprimeraient tout obstacle à l'obtention du visa de censure. Or ces coupes sont telles qu'elles nuiraient gravement à la composition de l'œuvre, à son unité, à sa compréhension. De plus, accepter ces coupures, c'est reconnaître qu'il est licite d'exiger d'un créateur qu'il mutilé son œuvre et renie les principes les plus élémentaires de la liberté d'expression. Or cela je ne le puis, ne serait-ce que par solidarité envers mes confrères scénaristes et réalisateurs de films qui comme moi pensent que les droits du créateur cinématographique doivent être les mêmes que ceux du dramaturge ou du romancier.

Ce serait trahir leur cause, ce serait aussi trahir ma dignité de créateur, que de plier ainsi devant l'arbitraire. Et c'est sciemment que j'emploie ce mot car rien, si ce n'est le fait du prince, ne peut justifier les graves amputations qui me sont demandées, alors que la Constitution me garantit cette liberté d'expression qu'on voudrait m'enlever aujourd'hui.

C'est après quatre ans d'inactivité que j'ai réalisé *Bel Ami* – quatre années d'inactivité qui ne sont point de mon fait, mais pour cette raison que la liberté impose des devoirs, ne serait-ce que la fidélité aux principes que l'on défend. Et quand on a attendu quatre ans, on peut encore attendre quelques semaines... En effet, je suis persuadé qu'aucune mesure d'interdiction ne saurait être maintenue qui vise non seulement une œuvre cinématographique mais encore le roman universellement connu d'un grand écrivain français du dernier siècle [...].

Le 15 décembre, jour arrêté pour le visionnage du film en séance plénière, Nicolas Vondas qui ignorait tout du coup d'éclat de la veille, faisait déposer une lettre confidentielle au président de la Commission :

J'ai vraiment essayé toute la matinée de vous toucher pour vous informer que le coproducteur viennois de *Bel Ami* serait d'accord pour procéder aux coupes envisagées. Toutefois, le metteur en scène prétend qu'il y aurait à la commission, une majorité pour son film. C'est pourquoi je me permets de vous prier de bien vouloir faire voter la commission, pour me permettre, d'accord avec le coproducteur viennois, de procéder aux coupes nécessaires sans devoir tenir compte des objections du metteur en scène.

À la suite de ces deux démarches contradictoires, la Commission refusa, par quinze voix contre six, d'accorder un visa d'exploitation à *Bel Ami* « en raison

<sup>107</sup>. Lettre du 17 novembre 1947, de Charles Chézeau à R. Weil Lorac, délégué général de la Confédération nationale du cinéma français, AD, cote 65J238.

<sup>108</sup>. Tous les documents cités ci-après proviennent du dossier *Bel Ami* de la Commission de contrôle, archives du CNC.

de certains aspects de ce film qui le rendent très inopportun dans les circonstances actuelles ». Ainsi désavoué, Daquin fut contraint de prendre part aux tractations qui s'ensuivirent en vue de pratiquer dans les dialogues les coupures nécessaires à la levée de l'interdiction. Le cinéaste rencontra à cette fin le représentant du ministère des Affaires étrangères au sein de la Commission et procéda à un premier toilettage des dialogues de son film<sup>109</sup> consistant pour l'essentiel à y supprimer les nombreuses occurrences des mots « Maroc » et « marocain ». On se fera une idée du caractère ubuesque de cette opération en prenant deux exemples des modifications apportées. La tirade du héros Georges Duroy, « *Quand nous aurons annexé le Maroc, la paix règnera au Maroc* » devint ainsi : « *Si nous décidions d'annexer la lune, la paix règnerait dans la lune* ». Autre perle à placer dans le bêtisier de la censure d'époque, le dialogue initial entre Clotilde et Duroy : « *Et qu'en pensent les Marocains ? / Les Marocains Madame ne pensent pas.* » était ainsi transformé : « *Et qu'en pensent les plantes exotiques ? / Les plantes exotiques ne pensent pas, Madame.* » Ces transformations qui opacifiaient sensiblement l'intelligibilité du récit (!) reçurent le visa d'exploitation de la Commission : en sa séance du 9 février 1955, celle-ci accorda au film, par douze voix contre six, un visa d'exploitation limité à la France métropolitaine (l'interdiction étant maintenue pour les territoires d'Outre-Mer). Logiquement, il ne restait plus au ministre André Morice qu'à ratifier cette décision : en effet, dans le cas d'un film français, l'autorité de tutelle ne pouvait modifier l'arrêt de la Commission qu'à la condition de faire preuve d'une plus grande libéralité. Le mois de mars passa pourtant sans que vienne l'avalisation officielle. Ayant eu vent de réticences exprimées en haut lieu, le producteur proposa alors, puis fit exécuter, une nouvelle série de corrections qui parachevaient jusqu'à l'absurde le travail entamé (le second tamisage du texte alla jusqu'à remplacer le mot « Méditerranée » par celui de « Haute Mer » !). Ce « caviardage » poussé à l'extrême n'y suffit pourtant pas : par un courrier en date du 4 avril 1955, le conseiller technique du Ministre fit savoir au CNC qu'il refusait « d'accorder le visa d'exploitation en France du film autrichien *Bel Ami* ». Ainsi, par « le fait du Prince », la nationalité de l'œuvre avait-elle été arbitrairement changée sous le prétexte fallacieux que *Bel Ami* avait été tourné dans des studios viennois grâce à un financement autrichien. « C'est Maupassant qu'on assassine ! » déclara en substance le député Fernand Grenier lors de son interpellation du gouvernement devant l'Assemblée nationale le 18 mai 1955 ; et André Morice de rétorquer : « C'est Maupassant retouché par Gorki ! »<sup>110</sup>. Par chance pour *Bel Ami*, la mobilisation contre le diktat ministériel dépassa largement la sphère communiste : des critiques et des cinéastes de tous horizons prirent ouvertement la défense de Daquin en dénonçant le dysfonctionnement des procédures de contrôle et en exigeant que soient reconnus au cinéaste des droits analogues à ceux du romancier. Après dix-huit mois de manœuvres dilatoires, la ratification ministérielle fut enfin accordée pour l'exploitation du film qui, entre-temps, avait encore été amputé de six de ses scènes<sup>111</sup>... Le destin de *Bel Ami*, désormais inintelligible et détergé de son

sens, donnait raison à l'intransigeance initiale du réalisateur : en dépit des nombreuses concessions faites par Nicolas Vondas, le gouvernement n'avait pas hésité, pour censurer Daquin, à bafouer l'esprit du texte de 1945 relatif au fonctionnement de la censure cinématographique.

Dans le feu de la bataille, ce dernier avait voulu reprendre son bâton de pèlerin mais il n'y avait plus désormais un seul producteur français pour le suivre. En octobre 1955, ayant proposé à la société Cocinor l'adaptation filmée du dernier roman de Roger Vailland, *325 000 francs*, Daquin reçut du gérant Morgenstern une réponse sans détour :

Il faudrait en France, un tout autre climat politique et social que celui que nous connaissons aujourd'hui pour avoir une chance de réussite. Bref, c'est un merveilleux scénario, mais inopportun dans les conditions actuelles. En général, nos films, qu'ils soient de Jean Delannoy, de Jean-Paul Le Chanois ou de Henri Verneuil, sortent avec une exclusivité Gaumont et toujours dans les quartiers Gaumont. Cela seul est suffisant pour nous empêcher de prendre la responsabilité d'une production aussi engagée [...].<sup>112</sup>

Désormais cité en exemple comme une valeur sûre du marché, Le Chanois avait, depuis *l'École buissonnière*, fait son chemin dans l'establishment cinématographique. Dans cette première moitié des années cinquante qui vit Daquin et Grémillon peiner à monter leurs projets, Le Chanois réalisa à un rythme soutenu six nouvelles fictions qui, dans des genres différents, furent autant de succès. Évoquant le bilan de l'année 1955, le cinéaste pouvait plus tard déclarer sans complexe : « À ce moment-là, j'avais le vent en poupe car je venais de faire à la suite, pour un producteur charmant et riche, le premier *Papa, maman*, le second, et les *Évadés* : grand prix du Cinéma français »<sup>113</sup>.

Plutôt que de conforter le cliché – au demeurant partiellement exact – d'un cinéaste ayant tourné casaque pour devenir l'un des représentants estampillés de la « qualité française », j'aimerais observer l'alternance qui se joua dans ses années d'intense activité entre des films purement commerciaux (dont il ne fut que rarement l'auteur) et des œuvres plus personnelles pour lesquelles le scénariste Le Chanois usa, en père tranquille, de la tactique du double jeu.

À revoir *la Belle que voilà* (1950), on est tenté d'y lire l'acte de renoncement du cinéaste attiré par les sirènes du succès commercial. L'agent corrupteur vint sous la forme d'une proposition alléchante de la société les Films Gibé qui lui offrit de porter à l'écran pour Michèle Morgan un roman de Vicky Baum, (*la Carrière de Doris Hart*). « Je voulais en faire un film contre l'arrivisme », affirma plus tard Le Chanois pour ajouter aussitôt avec lucidité « mais je n'ai pas réussi car les producteurs se sont mis en travers, même ma collaboratrice Françoise Giroud »<sup>114</sup>. De fait, par l'identification qu'elle construit avec son héroïne, l'histoire de Jeanne Morel propose une justification à certaines formes de carriérisme : c'est en effet pour sortir son amant de prison que cette modeste élève d'un cours de danse décide de devenir une étoile à la renommée

109. Louis Daquin en donne le détail dans les annexes de son ouvrage *Le Cinéma notre métier*, op. cit. Ces informations recourent fidèlement celles contenues dans le dossier de censure du film.

110. Voir *Journal officiel, Débats parlementaires, A. N.*, 18 mai 1955, p. 2827-2828

111. Scènes reproduites par Louis Daquin dans *Le Cinéma, notre métier*, op. cit., p. 282 et sq.

112. Lettre du 24 octobre 1955, citée par Louis Daquin dans *On ne tait pas ses silences*, op. cit., p. 19.

113. *Le Temps des cerises*, op. cit., p. 143.

114. *Ibid.*, p. 109.

internationale. Contrairement à l'Ève de Mankiewicz dont elle emprunte pourtant la tactique, Jeanne est présentée comme prisonnière d'un succès qu'elle a dû payer au prix fort auprès des hommes influents du corps de ballet. L'absolution lui vient de son amant, Pierre, libéré grâce à ce sacrifice: après l'avoir accablée de reproches dans un sursaut d'orgueil et de jalousie, il se rend à ses raisons et, dans une scène digne de *la Dame aux Camélias*, lui demande pardon avant qu'elle ne succombe dans ses bras... Si l'on ajoute que le destin de Jeanne a été scellé par l'intransigeance de Pierre, sculpteur talentueux se refusant à toute concession artistique, le film paraît fonctionner comme une métaphore de la nouvelle posture de son réalisateur qui empruntait – pour la bonne cause – une voie opposée à celle de Daquin et de Grémillon. Et, lorsque Jeanne explique à un admirateur qu'elle a pris « le nom de guerre » d'Irène Baranovskaïa pour réussir sa carrière, on se plaît à se souvenir que Jean-Paul Dreyfus signa du patronyme de Le Chanois son premier film commercial d'après-guerre, *Messieurs Ludovic*...

Si *la Belle que voilà* fut un succès public grâce au couple Michèle Morgan/Henri Vidal, Le Chanois n'en fut que partiellement satisfait et il s'employa à redresser la barre en concevant le scénario de *Sans laisser d'adresse* (1951). L'intrigue en est certes tout aussi mélodramatique (une fille-mère, délaissée par un amant cynique qui lui a promis le mariage, est sauvée du suicide par un brave chauffeur de taxi parisien). Toutefois, le récit qu'en proposa Le Chanois lui permit de jouer dans le même temps la carte de la chronique sociale qu'il agrémenta d'allusions piquantes à l'actualité (satire du tourisme à l'américaine, camion de Coca-Cola obstruant la chaussée, description au vitriol d'une salle de rédaction du journal *France-Soir*, meeting syndical à la Mutualité...). Tourné pour une large part en décors naturels, habité par une kyrielle de petits rôles que Le Chanois ne traita pas en simples figurants, *Sans laisser d'adresse* promenait dans le Paris des années cinquante un regard tout à la fois tendre, lucide et moqueur. Servi par le talent de Bernard Blier, le film déjouait sans cesse les lois du mélodrame que l'auteur avait lui-même installé. Avec *Sans laisser d'adresse*, récompensé par l'Ours d'or du Festival de Berlin, Le Chanois retrouvait ainsi la veine de *l'École buissonnière* sans avoir à craindre désormais de conjuguer son récit au présent. En croisant les genres sur un ton patelin, il parvint tout à la fois à vaincre les réticences de « la presse bourgeoise » et à recevoir le soutien sans faille du Parti communiste. À cet égard, on trouve dans les archives du cinéaste un texte intitulé « Qui est Jean-Paul Le Chanois ? » qui fut rédigé pour la présentation du film au sixième festival international de Karlovy Vary; ce document, qui revisite le parcours du cinéaste à l'intention d'une audience communiste, mérite d'être partiellement cité en ce qu'il éclaire la nature des relations entretenues par le cinéaste avec son parti:

Il n'y a pas si longtemps, on pouvait voir sur nos écrans un film français d'avant-guerre: *Le Temps des cerises*. Sur la réalisation de ce film et sur la personnalité de son metteur en scène, on savait alors peu de choses. En France également, bien peu de gens savent que celui qui s'appelait avant-guerre J.-P. Dreyfus n'est autre que le metteur en scène J.-P. Le Chanois. Le développement artistique de ce metteur en scène et la genèse de son nom méritent qu'on s'y arrête un instant [...] (Vers 1935) comme d'autres jeunes

cinéastes, J. P. Dreyfus ne cachait pas sa sympathie pour le programme politique et culturel du parti communiste, mais, contrairement à la majorité des intellectuels sympathisants, il ne se contenta pas d'un simple rapprochement. Alors qu'il était assistant metteur en scène de Jean Renoir, il tourna pour aider le parti communiste dans sa campagne de 1936, un film intitulé: *La liberté nous appartient (sic)*. Puis il travailla à un film de court métrage sur la vie du Président du parti communiste *Paul Vaillant-Couturier*, et plus tard il entreprit de réaliser avec des moyens très minimes, un grand film destiné à soutenir une des revendications essentielles du programme politique des communistes – le vote de la retraite des vieux – et c'est ainsi que fut tourné: *Le Temps des cerises*. Les artistes du type de Dreyfus qui n'ont jamais fait mystère de leurs idées, portèrent au front, dès que la clique de Daladier fut au pouvoir, la marque de Cain.<sup>115</sup>

Après avoir évoqué son entrée en Résistance, son changement de patronyme et le tournage du film *Au cœur de l'orage*, le texte en vient à l'après-guerre:

En 1949, J.-P. Le Chanois a réalisé son deuxième grand film. Il s'agit de *l'École buissonnière*, film qui fut projeté l'année dernière au cinquième festival cinématographique international de Karlovy Vary et qui a des traits progressistes très nets, si nous considérons le milieu dans lequel il a été réalisé, et contre les défauts duquel il proteste. L'œuvre de J.-P. Le Chanois diffère des œuvres de la plupart des artistes français, et cela grâce à son esprit optimiste que l'on doit avant tout à Bernard Blier, son principal interprète. Le même esprit anime le dernier film de ce metteur en scène *Sans laisser d'adresse*, où l'on voit Bernard Blier dans le rôle d'un chauffeur de taxi.

Ainsi, les deux époques de la carrière de Jean-Paul Le Chanois trouvent-elles leur justification dans le contexte politique du moment: création libre sous le régime du Front Populaire, puis création sous surveillance dans une France soumise aux diktats de l'oncle Sam. Ainsi, l'appréciation portée par les communistes à la nouvelle période de l'œuvre du cinéaste se fondait-elle sur la prise en compte des régimes politiques successifs et des rapports de production au sein du champ cinématographique. Les critiques parues dans la presse soviétique au sujet de *Sans laisser d'adresse* sont sur ce plan très significatives puisqu'elles louent ce « film progressiste » pour mieux mettre en valeur les difficultés des authentiques créateurs français: « Les notes sociales sont assourdies dans le film [...], les questions brûlantes des rapports sociaux et politiques y sont aplanies » remarque ainsi V. Chalounoski dans les colonnes du *Sovetskoié Iskoustvo* pour ajouter aussitôt: « Cependant, les spectateurs soviétiques comprennent très nettement que la raison de ces défauts se trouve dans les conditions extrêmement pénibles, excluant la vraie liberté de la création dans laquelle se trouvent les artistes dans la France marshalisée »<sup>116</sup>.

Paré à bâbord comme à tribord, Le Chanois pouvait mener sa barque l'esprit en paix. Sa dernière collaboration avec la CGCF – qui fut également le dernier film d'une coopérative soumise à l'ostracisme des milieux financiers

115. BiFi, LC O29.

116. « Une Française à Paris », *Sovetskoié Iskoustvo*, 29 décembre 1951, BiFi, LC O29.

et des distributeurs – semble inverser la nature des rapports qui liaient autrefois le cinéaste et son producteur. Si le scénario d'*Agence matrimoniale* (écrit par Jacques Rémy et France Roche) comporte une grande dose de cet optimisme vanté par la presse communiste de guerre froide en réaction aux films noirs américains, on peine à lui trouver une quelconque teneur « progressiste ». Vraisemblablement réalisée dans le but de renflouer les caisses, cette œuvre de divertissement, sauvée par la prestation du fidèle Blier, n'évita pourtant pas le naufrage de la coopérative en dépit des recettes engrangées par le film. Mise sur pied dans un tout autre contexte, la CGCF souffrait de sa réputation : désormais incapable de financer les projets qui lui tenaient à cœur, elle n'était pas non plus calibrée pour affronter les lois mercantiles du marché cinématographique.

Ce fut donc pour « un producteur charmant et riche », Jules Borkon, que Le Chanois accepta de tourner *Papa, maman, la bonne et moi* (1954) qui le porta au sommet de la réussite sociale, lui ouvrant les portes du cénacle des cinéastes à succès. Dialoguiste et scénariste du film (aux côtés de Marcel Aymé et Pierre Véry), Le Chanois n'eut apparemment aucun mal à se glisser dans l'univers franchouillard et petit-bourgeois de Robert Lamoureux, interprète principal du film aux côtés de Fernand Ledoux, Gaby Morlay et Nicole Courcel. Présenté dans le matériel publicitaire comme « un film d'humour, fait de milles petites touches empruntées à la vie quotidienne », *Papa, maman...* y était ainsi résumé :

Papa : bricoleur maladroit, Maman tendre et fo-folle. Le fils qui n'arrête pas de blaguer. Et la bonne qui n'arrête pas de casser ! Tous les Français connaissent bien cette petite cellule familiale qui représente si merveilleusement ce que l'on entend par le type « français moyen » [...] Un film assuré de plaire à tous, parce que chacun s'y reconnaîtra. Ou plus exactement, reconnaîtra... son voisin de palier !

Les deux seules échappées tentées par Le Chanois hors du cocon petit-bourgeois se résument à une incursion rapide dans la vie des pauvres du sixième étage et au changement d'une tirade de Robert Lamoureux. À son père (Fernand Ledoux) qui lui déclarait sentencieusement : « *L'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt !* », le fils devait initialement rétorquer « *Donc aux travailleurs !* » ; mais lors du tournage, Le Chanois remplaça facétieusement le mot « *travailleurs* » par celui de « *classe ouvrière* » au grand dam de Jules Borkon qui le lui fit savoir par écrit :

Je ne veux en aucun cas qu'on reproche au film une tendance politique quelle qu'elle soit, même sur de petites réflexions. Ce serait non seulement contre le genre du film, qui doit être un film de bonne humeur, mais contre ma nature, car rien ne me semble plus étrange que de faire un film qui serait non seulement tendancieux, mais dans lequel on pourrait relever certaines allusions.<sup>117</sup>

À la lecture de ce morceau de bravoure, on mesure mieux l'état d'esprit des producteurs français des années cinquante qui érasèrent d'eux-mêmes les

117. Lettre du 9 juin 1954, de Jules Borkon à Jean-Paul Le Chanois, BiFi, LC 024.

moindres saillies des films ultra conformistes qu'ils présentèrent alors au public. Il ne faudrait pas conclure pour autant que cette représentation pateline de la petite-bourgeoisie heurta de front le PCF qui, comme l'a bien montré Patricia Hubert-Lacombe, changeait au même rythme que l'œuvre du cinéaste Le Chanois. La ligne de contre-acculturation visant à contrer l'influence des productions hollywoodiennes conduisit Maurice Thorez à encourager la production de films populaires vantant la gentillesse des milieux modestes, prônant le respect des bonnes mœurs et des valeurs familiales et entretenant un sentiment de fierté patriotique<sup>118</sup>. Sur ce plan, *Sans laisser d'adresse* était certes plus « progressiste » que *Papa, maman...*, toutefois, la place de ce dernier au *box office* – qui consacrait la réussite d'un militant du Parti – compensait ses imperfections dialectiques ! En outre, Le Chanois mit ce succès à profit pour réaliser la même année le film *les Évadés* qui renouait avec la veine du réalisme documentaire en décrivant l'évasion à travers l'Allemagne, puis la Suède, de trois prisonniers français échappés d'un commando de travail. Cette œuvre lui valut les félicitations de son camarade Louis Daquin :

J'ai aimé ton film !... Si courageux quand on songe aux difficultés actuelles, au courant de la production... courageux aussi pour tout ce que tu as mis dans ce film. Je n'ai pas de critiques à faire... [...] Je t'informe que j'ai protesté auprès de Casanova et Michaux pour l'article des *Lettres Françaises*... et nos amis des *Lettres* vont réparer leur erreur [...] Il faudrait aussi que Maurice [Thorez] voit le film ainsi que le Comité central. Pour cela mets-toi en rapport avec le secrétariat de Maurice au 44 et avec le secrétariat administratif pour la présentation au Comité central. J'aimerais que tu me téléphones, car il faudrait que je te voie et je pars vendredi me reposer et oublier tous mes emmerdements.<sup>119</sup>

C'est sur ces confidences épistolaires qu'il s'agit de conclure ce long article en tirant le fil des destins croisés qu'il a mis au jour.

#### « Vertus » de la contemporanéité

L'allusion de Daquin à « l'erreur » des *Lettres Françaises* permet de faire le point sur la nature des relations qu'entretinrent les trois cinéastes avec le PCF et ses divers organes de presse. Vérification faite, deux articles sur *les Évadés* furent successivement publiés dans l'hebdomadaire communiste. Paru dans le numéro du 24 juin 1955, le premier compte-rendu, signé Paul Grangeon, était consacré pour moitié à un laborieux résumé de l'intrigue ; il se poursuivait par quelques considérations sur l'authenticité de l'œuvre exaltant la solidarité

118. Patricia Hubert-Lacombe, *le Cinéma français dans la guerre froide*, op. cit., p. 114. L'évolution de l'œuvre de Le Chanois s'inscrivait à cet égard dans le mouvement général de durcissement et de régression de la société française, analysé par Noël Burch et Geneviève Sellier sous le signe de « La remise en ordre patriarcale » (in *la Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan Université, 1996). Comme me l'a fait remarquer Geneviève Sellier à la lecture de ce texte, on retrouve la même logique lors du débat sur la contraception qui vit le PCF faire cause commune avec les catholiques.

119. Lettre manuscrite du 28 juin 1955, de Louis Daquin à Jean-Paul Le Chanois, BiFi, LC015.

internationale et les valeurs de la paix. L'auteur avait beau conclure qu'il s'agissait là d'un « très grand film », son article n'était guère à même d'inciter les lecteurs à en juger par eux-mêmes.

Je n'aime pas du tout votre article sur mon film. J'imagine que vous avez voulu être très gentil avec moi. De cela je vous remercie. Mais cet article est une sorte de pavé de l'ours. Je pense que tout spectateur honnête à la lecture de cette triste histoire doit penser: « eh bien... je n'irai pas voir ça ». <sup>120</sup>

Cette lettre de Le Chanois ne s'adresse pas à Paul Grangeon, mais à Jacques Krier, critique à *L'Écran Français*; elle ne concerne pas *les Évadés* mais *Sans laisser d'adresse*... Pourtant, bien que décontextualisé, ce document permet de sérier la nature de la faute pointée par Daquin, tout en attestant que les deux militants ne se privèrent pas de réprimander les journalistes chargés de rendre compte de leurs films. Ces démarches ne furent d'ailleurs pas sans effet: suite aux protestations du réalisateur de *Bel Ami*, Georges Sadoul fit paraître un article de pleine page consacré aux *Évadés* sous le titre « Vertus de la contemporanéité ». Les premières lignes de cette « critique de rattrapage » suffirent à prouver que la réparation exigée avait été obtenue:

Paul Grangeon, dans le dernier numéro des *Lettres* a résumé le sujet des *Évadés* [...] Si je reviens cette semaine sur cette œuvre, c'est parce qu'elle est le meilleur film de Le Chanois (avec *Sans laisser d'adresse*), le meilleur film français de 1955, et qui me paraît ouvrir de très fécondes perspectives à notre cinéma.

On a déjà souligné que la presse du Parti offrit un soutien sans faille aux cinéastes militants ou compagnons de route; on découvre ici que ce service était considéré par les intéressés comme un droit naturel et inaliénable. À cette rétribution symbolique s'ajoutait l'assurance de voir leurs films distribués sur le vaste marché cinématographique des pays de l'Est. Ici s'arrêtaient cependant les gratifications offertes aux réalisateurs par le PCF, contrairement à ce qu'il proposait aux écrivains communistes assurés, par son entremise, d'obtenir tout à la fois un support éditorial et un lectorat <sup>121</sup>.

Si l'on accepte d'envisager sous l'angle étroit d'un « système d'échanges » les rapports entre le Parti et « ses » cinéastes, il faut constater que le premier se servit des seconds plus souvent encore qu'il ne les servit. Vérifiant la règle selon laquelle le PCF « donnait d'autant plus que les individus avaient moins » <sup>122</sup>, il apparaît qu'au cours de ses années de compagnonnage, Jean Grémillon offrit, sans grande contrepartie, sa notoriété et son prestige à la cause communiste. Par ailleurs, alors même qu'ils avaient emprunté des voies opposées, les militants Le Chanois et Daquin furent tous deux récupérés par le PCF pour servir sa stratégie culturelle de guerre froide. En choisissant l'épreuve de force, Daquin adaptait au monde cinématographique la fonction « tribunitienne » assurée par son

120. Lettre du 25 décembre 1950, de Jean-Paul Le Chanois à Roger Boussinot et Jacques Krier, BiFi, LC029.

121. Voir à ce sujet l'ouvrage de Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti*, op. cit., un livre hélas souvent gâché par le ton polémique de son auteur qui a visiblement des comptes à régler.

122. *Ibid.*, p. 346.

parti dans la sphère politique: ses difficultés professionnelles justifiaient la thèse selon laquelle les authentiques « artistes progressistes » se trouvaient bâillonnés par le régime et les puissances capitalistes dans une « France marshalisée ». Immolant sa carrière sur l'autel de ses convictions et de son dévouement militant, Daquin gagna certes le statut de martyr laïc du parti communiste; mais il le paya par son éviction des studios français et par de longues phases de « chômage technique ». Le sort de Le Chanois fut nettement plus enviable: désireux de tourner la page de l'avant-guerre en jouant la carte d'un cinéma commercial et ostensiblement consensuel, il devint l'un des représentants estampillés de la « qualité française » tout en bénéficiant de l'appui du PCF qui exploita son succès de « réalisateur populaire »: présentée comme le « cheval de Troie » d'un cinéma français assiégé, son œuvre servait la politique de contre-acculturation préchée au même moment par les dirigeants communistes.

Revenant précisément à l'article de Georges Sadoul consacré aux *Évadés*, on notera que la critique y dressait un bilan du cinéma hexagonal dans lequel se trouvaient associés les noms de nos trois réalisateurs. Faisant de la téléologie vertu, il loua l'habileté de Jean-Paul Le Chanois qui avait su enraceriner son sujet historique dans l'actualité du moment et expliqua les déboires de Daquin par cette même dialectique entre l'histoire et le temps présent: « *Bel Ami* a [...] été victime de l'extraordinaire *contemporanéité* du roman ». Sadoul ajoutait enfin que « le sort du cinéma français actuel » s'était joué dans les années 1945-1946, lorsque des réalisateurs comme Jean Grémillon, qui « brûlaient de traiter les sujets situés dans la période ardente et héroïque qu'ils venaient de vivre », s'entendirent répondre par les producteurs que leur public n'aimait pas « les sujets de guerre et de Résistance ». L'étude qui précède accorde assez largement la thèse du journaliste en montrant cependant que la priorité accordée au sujet cinématographique ne s'exprima guère avant l'automne 1946.

Si quelques producteurs indépendants (Schapira, Gérin, la CGCF) parvinrent encore à monter certains projets à la fin des années quarante, ce fut à la condition de soumettre leurs scénarios à la pré-censure (afin d'obtenir des fonds du Crédit national), de ménager les membres de la Commission représentant les « ministères sensibles », enfin de déployer une stratégie de communication visant à rassurer leurs distributeurs potentiels. Le conformisme dominant du cinéma français d'après-guerre et son exil hors du temps naquirent ainsi sur le terreau d'un système de production corseté par les aigreurs d'Anasthasie et les diktats des distributeurs. Dans le courant des années cinquante cependant, les grandes maisons de production n'eurent nul besoin des avis de la censure pour aseptiser les scénarios qu'elles portèrent à l'écran et surent renoncer d'elles-mêmes aux sujets susceptibles d'indisposer leurs distributeurs habituels. À cet égard, l'échec de la Coopérative s'explique moins encore par l'ostracisme des milieux financiers que par son talon d'Achille structurel qui l'avait dépourvue d'un système de distribution autonome.

Il reste à relever dans cette analyse un point aveugle que l'on retrouve dans les archives et dans les œuvres de Daquin et de Le Chanois: il s'agit de la question de la forme et du style, assurant le passage de l'intrigue au récit filmique. Non que les deux cinéastes la tinrent pour totalement insignifiante mais parce qu'ils la jugeaient étroitement subordonnée au sujet traité et donc, de ce fait, indéfiniment fluctuante. Exception faite de l'anecdotique travelling sur les

façades d'immeubles, figure récurrente de ses films, Jean-Paul Le Chanois s'estimait tout au plus l'illustrateur fidèle de ses scénarios. En 1951, au sein de la Fédération du Spectacle, Louis Daquin initia, quant à lui, une réflexion visant à définir de manière intangible la qualité d'une œuvre cinématographique : contre certains membres du Bureau Fédéral qui objectaient que la qualité était « chose abstraite » et qu'il était « entièrement faux de croire » qu'elle se trouvait déterminée par « le contenu d'un film », Daquin imposa l'idée que la valeur d'une œuvre se mesurait à son fond et pouvait, de ce fait, être évaluée selon des critères précis<sup>123</sup>. On peine à croire que Grémillon ait pu suivre son ancien disciple sur une telle pente, lui qui usa des ressources stylistiques de son univers cinématographique pour subvertir des scénarios de commande... Mais, par une singulière ironie, sa cinémathèque de papier laisse l'historien qui l'arpente dans un épais mystère quant à la question de la forme. Tout juste peut-on constater que cette œuvre blanche suscita une nostalgie d'ordre cinéphilique qu'Henri Langlois, après d'autres, exprima en guise d'oraison funèbre :

Que de chefs d'œuvres perdus et pourquoi ? Pourquoi cette conspiration de sourires et de fleurs, de médiocrités et d'envie ? Pourquoi cette tragédie qui fut la cause lointaine de sa mort, car ce n'est pas impunément que l'homme qui porte en lui de telles œuvres ne peut s'exprimer ?<sup>124</sup>

*Cet article doit beaucoup aux conseils de Geneviève Sellier qui en a également assuré la relecture. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée. Ma gratitude va également au personnel de la BiFi.*

<sup>123</sup>. Procès verbal du Bureau fédéral de la Fédération en date du 8 janvier 1951, AD, 65J22.  
<sup>124</sup>. *Les Lettres Françaises*, n° 801, 3 décembre 1959, cité par A. Weber, *op. cit.*, p. 80.

## STRANGERS ON THE SHORE\*

Les romanciers et réalisateurs français dans le cinéma anglais (1946-1960)

VINCENT PORTER

On a pu distinguer plusieurs divergences culturelles entre la France et la Grande-Bretagne, de la fin de la guerre au début des années soixante, les uns plus éphémères que les autres. De manière évidente, la différence de territoire et de langue reste pour ainsi dire la même aujourd'hui. D'autres différences, comme le protectionnisme économique et culturel sur lequel reposait le système légal des deux pays, ont progressivement disparu alors que l'intégration économique européenne gagnait du terrain. Finalement, les années soixante et soixante-dix ont vu un changement radical des attitudes nationales envers les relations entre sexes, les archétypes sexuels, la frontière entre sphère privée et publique, grâce à la très large diffusion du féminisme, de la libération sexuelle, et, dans une moindre mesure, de la psychanalyse.

### Le système légal britannique

Deux lois définissaient principalement la contribution française à l'industrie du film britannique. D'abord, il faut noter que si la loi britannique garantissait les droits économiques des auteurs, elle ne leur offrait aucune protection dans le domaine des droits moraux. Une fois achetés les droits d'un roman, un producteur britannique pouvait très bien modifier largement l'histoire, quelle qu'en soit l'origine, pour l'accommoder selon son flair artistique et commercial. D'autre part, les Cinematograph Film Acts de 1948, ajoutés aux accords du Trésor avec l'industrie du film sur une taxe gérée de manière autonome, étaient destinés à encourager la production et la distribution de films britanniques<sup>1</sup>.

\* Des étrangers sur le rivage.

1. En retour d'une diminution de la taxe directe, l'industrie cinématographique accepta d'imposer une taxe sur les billets de cinéma, ensuite redistribuée aux producteurs de films britanniques en proportion de leurs revenus provenant de la distribution dans le pays. Elle est généralement connue sous le nom de *Eady Levy*, du nom de Sir Wilfrid Eady, qui conduisit les négociations.