PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES **DU CINÉMA**

5

JEAN GRÉMILLON

par Pierre Kast

M. Pradel, maire de Lyon, a reçu la lettre suivante de « L'Union Régionale des Associations des Parents d'Elèves de l'Enseignement public du deuxième degré et supérieur de l'Académie de Lyon » (ô Flaubert !).

Le film J'irai cracher sur vos tombes, *qui tient toutes les promesses de son titre, apparaît aux parents des élèves des lycées et collèges de l'Académie de Lyon comme éminemment dangereux du point de vue hygiène morale et sociale.*

Ces parents se défendent de porter sur le film un jugement artistique qui n'est pas de leur compétence.

Ces parents se défendent également de formuler une opinion sur le caractère racial ou antiracial du film. Tout en laissant aux autorités qualifiées le soin d'apprécier cette importante question du point de vue national ils souhaitent instamment que ces querelles raciales ou antiraciales ne pénètrent à aucun moment et sous aucune forme ni dans nos lycées ni dans nos universités.

Mais ces parents, à la projection de ce film, s'étonnent que la commission de censure ait donné son visa à toute une série de scènes et de séquences où règnent tour à tour ou à la fois, l'érotisme, la pornographie, la brutalité, la perversité et l'apologie du délit et du crime.

Assister à quatre reprises aux préliminaires ou aux suites immédiates de relations sexuelles où le sadisme vient s'ajouter à des instincts bestiaux des deux partenaires est absolument intolérable.

Si la nageuse qui évolue, pendant de longues minutes, sur l'écran, les seins complètement nus, se livrait à pareil exploit dans l'une quelconque de nos rivières, elle serait immédiatement déférée au tribunal correctionnel qui ne manquerait pas de la condamner pour outrage public à la pudeur. Quant au plongeon que le nageur sadique impose à cette curieuse compagne de rencontre, il s'agit là, à n'en pas douter, non seulement d'une violence caractérisée, mais d'un attentat à la pudeur.

Deux scènes de tortures, abominables, relèvent encore des délits ou même des crimes de coups et blessures volontaires, au risque d'entraîner la mort avec la volonté exprimée par menace de la donner, sans parler des coups de revolver ni d'une pendaison, comme entrée en matière et conclusion du film.

Pour des adolescents qui, souhaitons-le du moins, ne seraient pas tellement sensibles à la peinture des vices précités, le film offre une perversité d'une extrême gravité : ce sont les exploits d'une bande de « blousons noirs », vivant en marge de toute police et de toute loi et dans une sorte de complaisance, faite de lâchetés et de satisfactions générales. Les auteurs n'ont pas craint de tourner trois scènes de débauche, dans un style pornographique, où s'allient l'intempérance et l'alcoolisme, l'indécence, le stupre et même l'inversion : deux jeunes femmes enlacées se baisent sur la bouche, tandis que leurs compagnons de noce les photographient. Enfin une scène de lupanar nègre ne relève pas la moralité du film, Blancs et Noirs étant également confondus dans l'ignominie.

De la peinture de ces mœurs étalées sur l'écran, il importe, hélas, de rapprocher les procès-verbaux, rapports médicaux et sociaux de trop nombreux dossiers de mineurs et de majeurs déférés aux tribunaux répressifs : l'une des sources de l'intoxication est évidente. Il est grand temps de la dénoncer et de la tarir.

Deux conclusions s'imposent :

1. *L'interdiction, non seulement locale, mais nationale du film ;*
2. *La réforme immédiate de la commission de censure.*

(Suite p. 3 couverture).

PIERRE KAST : JEAN GRÉMILLON

Pierre Kast a tenu à reprendre ici, tels quels, deux textes écrits en 1948. Cette date et les circonstances mêmes de leur élaboration sont des éléments dont il souhaite que l'on tint compte. Il a distrait quelques moments à la préparation de la « suite » de son* Bel âge *pour compléter ce recueil par un texte original.

Il n'existe guère sur Jean Grémillon que le n° 4 (février 1951) de « Ciné-Club » ; des fiches IDHEC de Gaston Bounoure, notamment sur* Remorques; *dans « Image et Son » quelques articles de Frédéric Laurent et le n° 127 (janvier 1960). Enfin la plaquette n° 18 (1958) de la collection belge « Les grands créateurs du Cinéma » par Henri Agel; et le n° 44 (mars 1960) de « Ciné 60 ».

De trop brefs extraits de critiques, en 4e partie, représentent ce que pensaient de Grémillon quelques esprits lucides en 1928, 1948 ou 1951.

La filmographie a été établie par Philippe Esnault, Marcel Martin et Raymond Chirat, à partir des éléments publiés dans le n° 4 de « Ciné-Club » par Pierre Kast et en 1949 dans le « Bulletin international du Cinématographe » par la Cinémathèque française. Quelques points d'interrogations subsistent cependant.

1

Exercice d'un tragique quotidien

La mort de Jacques Feyder, le premier grand auteur de films contemporain du cinéma français qui disparaisse, prouve soudain l'existence et la place des auteurs de films. Il semble qu'à peu près tout le monde ait pris conscience de l'existence d'hommes qui savent inventer, trouver ou dégager des sujets qui, nécessairement, deviennent un film. Aucun panorama de l'expression artistique en France entre les deux guerres, par exemple, n'est plus possible sans qu'une part importante ne soit attribuée aux quelques films dont la qualité est rigoureusement spécifique.

Or, c'est précisément en rendant hommage à Jacques Feyder que Jean Grémillon disait : « La situation des auteurs de films est bien singulière ».

« La richesse, la puissance, l'efficacité de l'instrument dont ils disposent est incomparable. La forme même du film exerce sur le spectateur une telle pression qu'il se trouve devant une nouvelle expérience de ses propres sens. Ce monde divers, varié, ce complexe mélange de sons, d'images, de bruits, de séductions verbales aussi, dont le réalisateur a calculé l'agencement jusque dans les plus infimes détails, est pris pour la vie elle-même, pour la réalité extérieure...

« Or, l'œuvre qu'il crée se trouve être la plus fugace, la moins durable de toutes les œuvres... le caractère de marchandise pris par le film dans ce monde qui est le nôtre éclate au grand jour : sitôt disparue sa rentabilité, l'objet-film est la proie du hasard. C'est miracle s'il demeure une telle proportion des œuvres qui furent, et sans doute, sont encore capitales »...

Sans doute, l'un et l'autre des termes de cette contradiction avaient-il fait l'objet d'études particulières, d'analyses pertinentes.

Que le cinéma exerce sur des millions d'hommes à la fois, en s'adressant pourtant en particulier à chacun, une puissance sans exemple, — que cette puissance vienne en droite ligne d'une optique particulière du spectateur qui prend pour la réalité concrète un monde entièrement *fabriqué*, agencé, calculé à chaque instant en vue d'un effet précis, s'appuyant d'ailleurs sur cette manière d'équivoque, — qu'enfin la part royale du réalisateur, créateur selon une logique qu'il détermine, ou peut déterminer lui-même, d'un monde qui se présente pour un reflet du vrai, fasse du cinéma l'art le plus propre à l'abstraction et à la démonstration (et je pense, qu'avec son exubérance propre de langage, c'est ce qu'Alexandre Astruc voulait dire en parlant de la « caméra-stylo ») — il est clair que tout ceci peut paraître truisme dans une revue comme celle-ci.

De même, depuis le petit volume, fort sommaire mais unique en son genre, de Peter Bâchlin [1], n'est-il pas neuf de dire que le cinéma, qui réunit avec quelle évidence toutes les qualités pour exister en tant qu'art, n'est en fait qu'une marchandise qu'on produit, négocie et diffuse selon les règles qui dans notre monde réglementent la production, le commerce et la consommation des denrées en vue d'un profit. On a déjà dit que la liberté d'expression des créateurs devait ainsi, dans cette société précise que nous subissons, s'accommoder d'un cahier des charges, qui comporte notamment la transformation nécessaire des œuvres en objet de négoce, la disparition à peu près générale des œuvres du passé et l'obligation de trouver un compromis entre la nécessité économique impérieuse de renouveler le spectacle et celle, non moins impérieuse, d'approcher au plus près des procédés de confection à la chaîne des produits, appelés, par antiphrase peut-être, rationnels.

1. Peter Bâchlin, *Histoire Economique du Cinéma.*

Plus personne aujourd'hui ne peut attribuer à une quelconque nature intime du cinéma, à une vocation particulière l'existence du *star system*, du *re-make*, de la loi des séries, et de la destruction, sinon systématique, du moins efficiente, des films hors de rapport.

La connaissance et le goût du tragique permettent évidemment à Jean Grémillon de mesurer la force dramatique de cette opposition. D'autant qu'il paraît ne pas cesser de l'éprouver.

Car, si la liberté d'expression des auteurs de films évolue ainsi dans des limites que chacun peut apprécier à sa guise, et on va jusqu'à comparer ces règlements de fabrication à la contrainte, la divine contrainte, sans quoi n'existe pas de création —, la liberté du consommateur n'est guère plus favorisée. Aucun choix systématique, aucun ordre logique, chronologique, alphabétique seulement, aucune distinction des genres, des époques, des écoles, voire des personnes, n'est seulement pensable, dans le mode de consommation actuellement seul, ou presque, en vigueur. Les ciné-clubs n'atteignent qu'une fraction relativement très limitée du public et leur programmation, comme ils disent, reproduit malgré eux les formes en vigueur

Tour au large

dans le monde de la distribution : un programme y comporte nécessairement le grand film et le court métrage, et la succession de ces programmes s'effectue sans ordre ni classement, par définition.

Il y a d'ailleurs plus grave encore.

Et, bien que président de la Cinémathèque Française, Grémillon le sait plus pertinemment qu'aucun autre.

De toute son œuvre passée, celle de la période du muet, rien ne subsiste, sauf quelques photographies et le souvenir que certains de mes aînés peuvent encore en garder [2].

Le jeune violoniste du Ciné Max-Linder, revenu de son service militaire et qui quittait sa fosse d'orchestre pour écrire des sous-titres de documentaires, ne se souciait pas, en laissant archet et porte-plume pour la caméra qu'il maniait avec Georges Périnal, de la trace éventuelle que laisserait *La Cathédrale de Chartres,* son premier « court-métrage ».

On n'a jamais encore vu un auteur de films « écrire » pour la postérité. Le voudrait-il, d'ailleurs...

Je n'arrive pas à en faire un argument qui me permettrait de supporter d'un cœur léger la disparition irrémédiable d'une *Thérèse Raquin,* de Feyder, comme celles de *Tour au large* et de *Gardiens de phare,* de Grémillon.

Ce que j'en connais — le sujet, des fragments de musique, des photos, des articles — m'amène à me demander si les qualités de ces films n'étaient pas celles précisément qu'une opinion devenue courante attribue au cinéma italien d'aujourd'hui. J'en demande pardon à Léon Moussinac et Georges Charensol qui en parlèrent si bien, et à tous ceux qui en gardent de vrais souvenirs. Pour moi, avec beaucoup d'hésitation et réduit à juger sans pièces, je retrouve dans l'histoire d'un thonier effectuant sa campagne de pêche, ou de trois personnages enclos dans une cage d'escalier de phare et condamnés à s'y déchirer, l'essentiel de la force dramatique de Grémillon, le goût de chercher et de faire éclater le tragique du moindre acte de la vie la plus quotidienne.

Qu'on pense qu'il n'y ait point de hasard, comme dira le « destin » de Prévert, que tout est significatif, révélateur d'un état d'aliénation, de mystification, — et voilà la source même d'une action tragique qui se manifeste avec un incomparable bonheur au cinéma. Je ne pense pas que Grémillon ait jamais cherché dans un sujet autre chose que cette tragédie.

Il reste de *Maldone* une copie mutilée, dont le début, sur les canaux où circule la péniche d'Olivier Maldone, est composé d'images parmi les plus belles qu'ait jamais fait Georges Périnal.

2. Bien des choses ont été retrouvées depuis.

Un nouveau montage, fait par la firme productrice, a détruit la continuité du fil dramatique. Le jugement finit par se porter là où le réalisateur souhaitait précisément qu'il ne s'arrêtât pas, sur la beauté de l'image en soi.

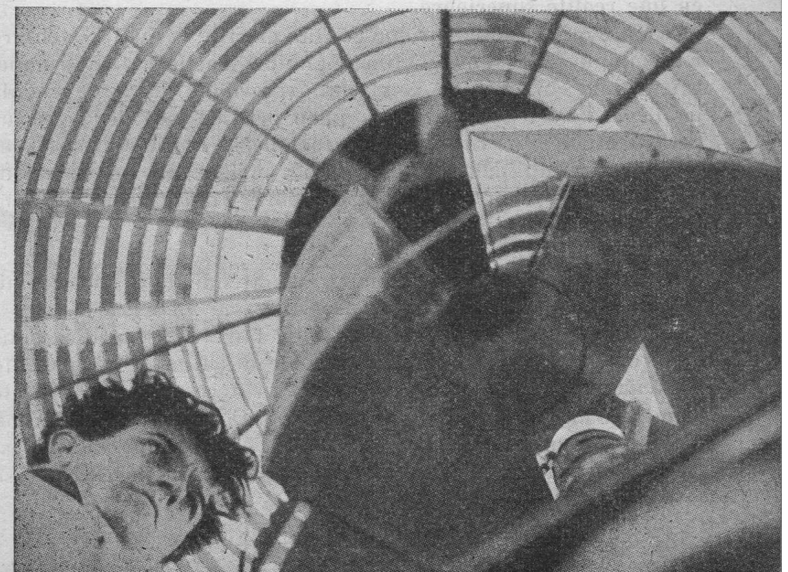
Peut-être reste-t-il dans le blockhaus Pathé des fragments ou la totalité du négatif de la *Petite Lise* qui provoqua si grand scandale par sa cruauté, mais où se trouvent négatifs et copies des trois dernières bobines de *Gueule d'amour* [3], de la fête aragonaise de la *Dolorosa,* un des deux films espagnols de Grémillon dont Jean George Auriol dit avoir encore en mémoire nombre d'images limpides.

De douze années d'activité débordante, de 1926 à 1938, de vingt-quatre courts métrages, huit grands films, dont quatre parlants, il ne reste qu'un méchant montage. Quel Cuvier pourrait, avec cette vertèbre, reconstituer le squelette entier ?

Dix années encore, 1938-1948. Jean Grémillon fait quatre grands films successivement: *L'étrange Monsieur Victor* (1938), *Remorques* (1940), *Lumière d'été* (1943), *Le ciel est à vous* (1944) et un documentaire de métrage moyen, *Le 6 juin à l'aube.* Peu d'auteurs de films, à ce point de leur métier et de leur carrière, auront donc été aussi peu employés.

Il y a des choses qui ne s'oublient pas : une certaine vision du tragique quotidien est en réalité *intolérable* pour la machinerie sociale dans laquelle nous vivons. Encore *Lumière d'été*

3. Repris en automne 1959, à Paris.



Gardiens de phare

et son contraire *Le Ciel est à vous* sont-ils tous deux des apologues. Non que Jean Grémillon soit, je pense, particulièrement attiré par la parabole; le plus direct l'attire d'abord; mais le plus direct des années 1940-1944 n'est pas forcément, au contraire, ce qui pouvait être montré. J'entends que cet argument peut passer pour puéril. Je reste pourtant persuadé que l'interprétation du *Ciel est à vous* peut en être totalement modifiée. La presse entière, tous les chroniqueurs, Rebatet en tête, devaient entrer dans le jeu où Grémillon souhaitait qu'ils entrassent. Pourtant, dès la présentation du film, l'auteur disait en février 44, décrivant ses personnages :

« ... Ils sont comme tout le monde. Ce ne sont pas des héros. Ils sont noyés dans la foule. Et dans ce fragment de leur vie que raconte *Le Ciel est à vous,* il y a bien des apparences de mièvreries, d'hésitations, d'esprit étroit (comme dans toutes les vies) qui trois fois sur quatre risquent de l'emporter jusqu'au jour où, finalement, une grande chose est réalisée.

« Dans ce fragment de leur vie, il n'y a que de l'attendu, un peu de banal et beaucoup de lieux communs, avec, toutefois, cet accent de simplicité et de dépouillement qui est le propre des petites gens. Tout s'enchaîne dans la vie de M. et Mme Gauthier avec une rigueur qui condamne le coup de théâtre et les passions exceptionnelles. Et pourtant quelque chose de grand arrive, de tellement grand et de tellement simple que leur histoire devient extraordinaire.

« La gloire en soi n'a pour eux aucune valeur. Ce qui les anime c'est un élan impétueux du cœur et l'aviation ne sera là qu'un prétexte : transfiguration de la réalité d'un milieu en une réalité supérieure.

« Ceux qui penseraient que ce film glorifie l'esprit d'aventure naissant au sein d'une honnête famille d'artisans, se tromperaient tout autant que ceux qui, regardant vivre ce couple habile et laborieux, attendent, qu'au prix de tant de de vertus providentielles, ils reçoivent la récompense méritée et s'élèvent du même coup dans la hiérarchie sociale, ce qui convient strictement à *Lumière d'été* et démontre l'unité profonde d'intention des deux films ».

« Le vrai métier de l'animal », dit Stendhal parlant de lui-même, « est d'écrire des romans ». Le vrai métier...

Le vrai métier de Grémillon est de faire des tragédies dans la forme « film ». L'opération « faire des films » se présente sous un aspect au moins complexe. *Le Ciel est à vous* a été terminé dans les derniers jours de 1943. Depuis, Jean Grémillon n'a fait aucun film de long métrage. *Le 6 juin à l'aube* n'est qu'un court métrage qu'une matière spécialement riche, diverse

et atrocement pathétique a porté jusqu'à une longueur de 1 600 mètres environ. *Le 6 juin à l'aube* est un « constat », le même que dressait Goya dans les *Désastres de la guerre,* établi dans la Normandie en ruines après les combats de l'été 1944 avec une rigueur que le documentaire ne tolère généralement pas. Le mode de récit, l'alternance de parties didactiques, démonstratives, explicatives et de séquences purement affectives, le rappel des thèmes exposés, la souplesse et le bonheur de l'intervention de la musique fait du *6 juin à l'aube* un exemple de lucidité et d'art dans l'agencement d'un récit. Reste enfin le document clé : le rapport tout simple du charpentier Le Guérinel qui, une fois dans sa vie, pour indiquer aux aviateurs alliés l'emplacement des batteries allemandes, fut observateur et guide d'un bombardier. Un homme est brusquement jeté dans un monde auquel il ne peut rien comprendre et, avec ses mots de tous les jours, raconte son histoire. Ce simple fait brut, systématiquement rapporté dans le style le plus nu, en tire plus de force tragique. Il n'est que de penser que la même situation dramatique se trouve dans *L'Espoir.*

Quelle que soit la perfection et la séduction de la forme du *6 juin à l'aube,* dont aucun distributeur n'a voulu et que quelques centaines de personnes seulement ont pu voir, il est clair que là ne peut se borner l'occupation essentielle d'un grand réalisateur de films. Le propos de Grémillon était d'ailleurs limité : montrer l'atrocité de la condition de la Normandie. Le système de diffusion des films est tel que ce film, ce sujet,

Nadia Sibirskaïa dans *La petite Lise*

étaient « a priori » frappé « d'interdit », quels que soient, par ailleurs, les succès flatteurs dont s'accompagna, comme d'une trop jolie aventure, la projection du film en Angleterre et aux Etats-Unis.

Bref, pour Grémillon, passé le moment du tournage (septembre-octobre 1944, juillet-août 1945) *Le 6 juin à l'aube* n'était que le petit sucre de la pénitence.

Depuis août 1945, Grémillon vit de projets. Non de projets chimériques, mais de vrais projets. Son système, sa méthode si l'on veut, est éventuellement de savoir tout faire, scénario, dialogue, musique et images, quitte à ne le faire point si le film doit y gagner, c'est-à-dire qu'en tout cas le scénario obtient bien davantage que son approbation. Préparer un film devient donc chercher le sujet.

Bilan : Pour Pierre Gerin, producteur éclairé, préparation d'un sujet sur *La Commune de Paris*. Pour M. Schapira, producteur, et avec Charles Spaak, préparation du scénario, traitement et rédaction du *Massacre des innocents*. Pour André Paulvé et en collaboration avec Charles Spaak, préparation et rédaction d'un sujet sur la *Commedia dell'arte*. Pendant quatorze mois enfin, et c'est une savoureuse histoire, sur la demande du ministère de l'Education Nationale, préparation de quatre versions successivement comprimées d'un scénario, puis dialogue, découpage et musique d'un film destiné à célébrer le centenaire de la Révolution de 1848. *Le printemps de la liberté*, que le même ministère se décide à enterrer le 24 mai 1948, cent ans jour pour jour après l'arrestation de Blanqui, rue Montholon, n° 18.

Le Massacre des innocents (printemps 1946), c'est en réalité trois films, sur la condition d'être jeune environ 1936. Trois temps, la guerre d'Espagne et Munich, — la débacle de juin 1940, la résistance et les camps de concentration, — accommodements de l'Apocalypse, dans les ruines de Saint-Lô. Trois films au lieu d'un; mais pour le prix d'un tout petit d'aujourd'hui, on en faisait néanmoins trois grands.

Une histoire très simple, sans retournements de l'intrigue, se déroulait entre trois personnages : Gérard et Maria, les amants séparés et réunis et leur ami François. Ces destins obscurs prenaient tout leur sens en étant mêlés à des événements considérables, pathétiques en eux-mêmes.

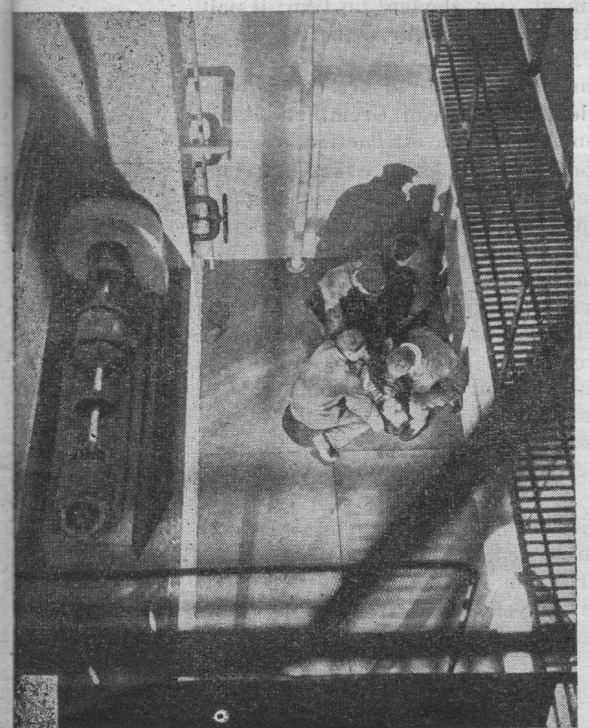
Le goût du choc effectif, de l'opposition brutale d'une situation et d'un décor, qui peuvent s'opposer par contraste, à la manière de l'accident en costumes de bal de *Lumière d'été*, du massacre de la Saint-Barthélemy où s'égarent les comédiens italiens de la *Commedia dell'arte*, ou se renforcer et se redoubler, comme la séparation de Gérard et de Maria dans la

débâcle espagnole du *Massacre des innocents*. Tout se passe comme si le film était pour Grémillon le principal moyen de manifester une dialectique.

Personne jamais ne verra le film de Gérard, de Maria et de François. Personne jamais ne verra le film qui aurait été son vrai film : le film où l'incompatibilité des exigences réciproques, qui est le propre des vraies histoires d'amour, choisissait pour se manifester un col du Perthuis encombré de milliers de réfugiés, ou la foule délirante accueillant M. Daladier, retour de Munich.

Cette coïncidence parfaite des destins personnels et du déterminisme des événements, — en sorte que tout à la fois les personnes sont libres, statistiquement, et les événements nécessaires — devait conduire Jean Grémillon à cette démonstration de la légitimité artistique totale du film historique bien compris qu'est le *Printemps de la liberté*.

Le problème se définissait ainsi : nécessité de mêler à une action dramatique des personnages qui puissent séduire et transporter le spectateur, tout en respectant les rapports historiques réels qui peuvent exister entre des individus apparemment libres et des événements qui se développent au-dessus et



Daïnah la Métisse

en dehors d'eux, mais les déterminent pourtant avec la plus grande rigueur. Problème que se pose un romancier qui souhaite combiner la liberté de ses personnages (faute de quoi, il n'y a qu'un schéma) avec la détermination des événements selon leur ordre économique et social profond (faute de quoi il n'y a qu'une anecdote). Problème que Dos Passos résoud par une sorte de déterminisme statique et Martin du Gard par l'impuissance tragique des siens à modifier le cours d'événements qui les détruisent.

Le plus clair, je veux dire le plus filmographiquement concret de tout ceci, est que cette mécanique aimable qui produit encore quelques films par an a réduit Jean Grémillon au rôle de scénariste, et de scénariste pas joué. Denis Marion dit un jour : « Du fait que le marteau-pilon peut « aussi » enfoncer un bouchon dans un goulot de bouteille, il ne s'ensuit pas forcément que la fonction essentielle du marteau-pilon soit de boucher les bouteilles ».

Je ne veux pas dire, et je ne pense pas que Jean Grémillon le dirait non plus, que le travail de scénariste soit négligeable ou secondaire. Simplement, dialogué, préparé, découpé, les maquettes de décors établies, le plan de travail fait, le film n'est encore rien. Il lui manque... sa forme. La responsabilité précise de cette forme revient au réalisateur. Un film sur le papier, c'est-à-dire, objectivement, rien, devient un film; il naît. Ceci pour la fausse querelle : qui est l'auteur d'un film ?

Et voici que par une démarche qui a l'air d'être contraire et que je trouve en fait complémentaire, Jean Grémillon établit que l'essentiel du travail d'auteur de film est l'action tragique.

Autrement dit, il ne se présente pas pour Grémillon deux problèmes séparés, l'établissement d'une « ligne dramatique » et la « transcription plastique », mais un seul et même problème : celui de la poursuite d'une action, dont les deux termes sont dans un rapport nécessaire. A un état du contenu, correspond nécessairement une forme, qui risque de trouver dans la négation de sa propre perfection en soi, sa plus grande chance. C'est ainsi que Louis Page, contraint de renoncer à toutes les facilités de l'expression plastique pour appliquer dans *Le Ciel est à vous* la technique de la prise de vues d'actualité, démontrait bien plus qu'il n'infirmait sa qualité d'opérateur imagier puisqu'il l'avait mise entièrement au service de l'action dramatique.

Cela ne signifie pas le moins du monde que, pour Grémillon, les problèmes de la forme n'existent pas. La forme musicale, par exemple, sollicite son attention d'une manière tout à fait évidente. Dans le n° 1 de la nouvelle série de « La Revue du

Cinéma », Pierre Schaeffer a montré quel cahier des charges Grémillon imposait à son musicien. Aucune image ne se présente séparée de sa correspondance sonore nécessaire. La combinaison du son, du bruit et de l'image lui paraît capitale dans l'articulation même du récit et l'on n'en finirait pas de citer des exemples de raccords sonores dans son œuvre.

On l'a même vu s'avancer à deux ou trois reprises jusque dans un « cas limite ». Il a composé lui-même la musique qui accompagnait *Tour au large*, son premier grand film, comme celle du *6 juin à l'aube*, son dernier. Bien plus, je l'ai vu mener de front pour le *Printemps de la liberté* le découpage, le dialogue et la musique; ce qui, « pour ce sujet précis », lui paraissait une opération absolument obligatoire s'il voulait atteindre le pathétique particulier, à la limite même de l'Eugénie Sue, qu'il souhaitait trouver.

La plastique seule pose aussi des problèmes précis. Les lois de la mise en pages d'une image à deux, trois, quatre et cinq personnages, des plans d'ensembles, etc... lui semblent aussi rigoureuses que les lois de la composition musicale, encore que plus cachées. L'étude des modes d'application du nombre d'or l'occupe beaucoup. Je l'ai vu, pourtant, mesurer le péril de l'académisme, — qui surgit en même temps que « l'indifférence relative du moment ». « Savoir renoncer à la perfection de l'instant pour la retrouver dans le mouvement ». Il se trouve que cette règle est celle que Gide attribue au classicisme : « c'est en devenant banal qu'on s'affirme le plus durablement ».

Daïnah la Métisse

On verra un Giuseppe De Santis, dans sa *Chasse tragique,* poussant si loin cette préoccupation qu'il retrouve obligatoirement, par excès l'outrance romantique même qu'il désirait fuir. *Le Ciel est à vous* est, pour moi, l'exemple cinématographique le plus convaincant de la richesse, qui est donnée par « surcroît » à celui qui y avait d'abord renoncé.

André Bazin, dans sa remarquable étude sur *Le jour se lève* publiée par « Doc 48 », écrit que « le réalisme de Grémillon est beaucoup moins lyrique que celui de Carné » mais il ajoute : « aussi bien, l'importance accordée au décor est-elle beaucoup moindre ». Je ne suis pas exactement de l'avis de Bazin. Le décor de Carné est bien certainement pris pour objet d'une grande description, lyrique bien sûr, mais il existe en tant qu'objet isolé. Grémillon ne conçoit le décor que solidaire avec la marche de l'action. C'est bien la première fois que Bazin reste à la surface du problème. Le décor n'est pas moins important, quoiqu'il ne soit pas l'objet « exclusif » de l'attention.

Je pense, en particulier, à une scène de *Remorques.* Non pas à celle de la plage, une des plus belles que Jacques Prévert ait écrite, et où le décor extérieur de la plage joue un rôle si décisif que la thèse devient trop facile à plaider. (Pourquoi pas, alors, la scène du barrage dans *Lumière d'été !).* Je pense à cette scène du balcon de la maison de Brest, dans *Remorques,* entre la cage à serins et la glycine : Jean Gabin et Madeleine Renaud se déchirent avec une violence et une cruauté dont on trouve bien peu d'équivalents. Deux grands acteurs, une grande scène, qu'on dirait toute en texte, et où, contre Bazin et contre la vraisemblance, c'est précisément le décor, ou le choc du décor et de la situation, qui fait la force principale de la scène.

S'il n'y avait qu'un exemple... — mais l'irruption des accidentés en travesti Paul Bernard-Des Grieux, Madeleine Renaud-Manon, Pierre Brasseur-Hamlet, et Lévesque-Guillaume Tell, dans le chantier du barrage de *Lumière d'été,* — les moutons et les orphelins du *Ciel est à vous,* — ou ce qu'aurait été la fin de la *Commedia dell'arte* : la première représentation des comédiens italiens à la cour, le soir de la Saint-Barthélemy — ne manifestent pas le moins du monde un quelconque goût de l'insolite mais bien un sens tragique parfaitement au point.

Si j'essayais maintenant d'exprimer ce qu'est le réalisme cinématographique de Jean Grémillon, comme André Bazin le fait pour Carné ou Renoir, je dirais : « le réalisme cinématographique selon Jean Grémillon n'est pas l'analyse systématique d'un décor extérieur, fût-il solidement concret, mais la découverte du tragique quotidien », mais je n'ai pas de goût pour la parodie.

Il se trouve tout simplement que de la façon dont Gide découvrait les vertus « romanesques » du « fait-divers », Grémillon sait faire apparaître le tragique au sein des destinées dites paisibles. C'est qu'aucun fait ne vaut pour lui isolément, mais s'insère dans une réalité plus vaste que Grémillon entend saisir. La responsabilité de l'auteur de films est écrasante. Il fournit à des millions d'hommes, qui n'en ont même pas conscience, non seulement la seule forme d'art qu'ils pratiquent régulièrement, mais encore leur principal moyen de connaissance et d'information; il présente son propre jugement, sa propre vision des choses, comme la vérité évidente. Il n'y a pas à s'étonner de l'empiètement des propagandes et des mystifications les plus diverses, qui vont de la propagande par omission des sujets brûlants à l'administration d'un érotisme de stupeur compensant le bromure qu'on disait distribué aux militaires. Sade fait dire au tyran Saint-Fond : « Il est de la politique de ceux qui mènent un gouvernement d'entretenir dans les citoyens le plus extrême degré de corruption; tant que le sujet s'affaiblit dans les délices de la débauche, il ne sent pas le poids de ses fers ». Le cinéma se transforme ainsi en instrument essentiel du maintien de l'ordre.

Les auteurs de films peuvent accepter ou refuser cet emploi de leurs films. Un critique anglais lançait l'expression « le nouveau pessimisme français » pour caractériser les refus de se laisser faire. Je tiens la querelle du « film noir » pour une fausse querelle. Je ne crois pas que Jean Grémillon accepte de se laisser définir par une épithète de ce genre.

Jean Grémillon et Raimu tournent *L'étrange M. Victor*

Le travail de démystification d'hommes écrasés par des formes variées d'esclavage et de servitudes plus ou moins consciemment acceptées, peut bien revêtir parlois le don de la cruauté pure et simple. Il s'agit de décaper une telle gangue de confort dans l'atroce que la dose n'est même pas assez forte (quelquefois) pour que l'atroce ne soit pas subi et accepté.

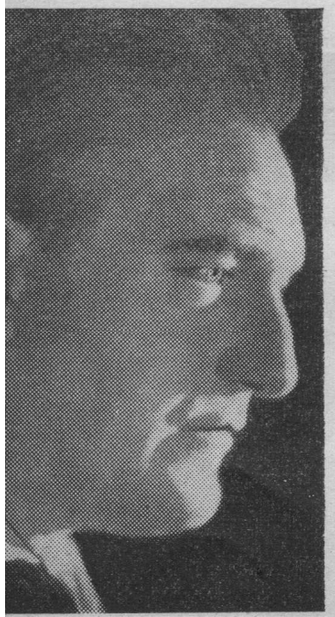
Claude Mauriac parlait du « sens social » de Grémillon. Comment faut-il l'entendre ? Et où a-t-on moins vu d'exposés dogmatiques, théoriques, universels, que dans son œuvre où tout semble axé sur la singularité précieuse des êtres mis en scène. Et pourtant, c'est presque une expression du langage commun. Comme celui qui voulait sauver sa vie et qui pour cela la perdait, tandis que celui qui n'avait pas premièrement cherché son salut le trouvait, Jean Grémillon n'a pas voulu s'évader de son temps pour lui survivre et ainsi périr dans le Parnasse, mais il souhaite donner de son temps, des problèmes, des conflits et des hommes de son temps, un reflet valable.

« C'est un leurre, dit-il, que de fuir la réalité ambiante ou renverser le sablier pour se donner l'illusion que le temps lui 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 porter témoignage d'un temps dont la maturité est proche. Il y a une réalité, une actualité qui nous cernent et qui exigent de nous le plus efficace ».

PIERRE KAST.

« Revue du Cinéma », n° 16, automne 1948



2
Introduction au *Printemps de la Liberté*

Le Printemps de la Liberté était spécialement conçu pour commémorer un événement capital de l'histoire contemporaine, la Révolution française de 1848, où apparaît pour la première fois, en tant que classe et avec sa conscience de classe, le prolétariat urbain.

Outre le caractère de « commande explicite » du ministère de l'Education nationale, qui gouvernait la production du *Printemps de la Liberté,* Grémillon se trouvait donc soumis à cette nécessité de « rendre compte » avec la dernière rigueur de faits historiques importants, connus, étudiés, qu'il fallait respecter et illustrer.

Le genre « film historique » a été fort souvent employé. L'idée d'utiliser les ressources de l'écriture cinématographique, les vertus de présence et d'évidence du cinéma, pour l'animation de reconstitutions historiques se confond pratiquement avec les débuts du cinéma. D'un cinéma trop heureux, ou trop pressé, de reprendre le flambeau du drame historique passé en quelques dizaines d'années de son apogée sous Dumas père à la décadence totale sous un Saint-Georges de Bouhélier.

Et si aujourd'hui le roman ou le théâtre sont débarrassés de l'emploi d'une matière historique, vu sous le jour « pittoresque », le cinéma semble avoir durablement monopolisé l'utilisation plastique ou dramatique de la cnémide, du glaive, de la dague, de la pertuisane et du pourpoint.

Un nombre considérable de films historiques de toutes valeurs et de toutes dimensions a vu le jour; mais dans la presque totalité des exemples qui se présentent, une manière de préjugé « pascalien » semble avoir présidé à la construction dramatique. Les événements, tels qu'ils sont montrés, deviennent l'effet de petits incidents de la vie des grands hommes : la taille du nez de Cléopâtre décide du sort du monde, ou le corsage de la favorite du roi de la paix et de la guerre. C'est la conception la plus officielle de l'histoire, celle des peintres et historiographes des monarques, celle aussi des amateurs de la petite histoire, qui se montre ainsi sans fards. Inutile de préciser que l'ordre social est tout à la fois légitime, sacré et victorieux, et les révolutions toujours le résultat des tortueuses manœuvres de meneurs étrangers qu'il suffit de mettre en prison pour que s'écoulent à nouveau des jours paisibles.

Les réalisateurs des films de cette manière s'en tiennent géné-

ralement à la forme dite grande fresque, qui implique un relâchement complet de la mécanique dramatique, au profit, dit-on, de l'ampleur de l'image. Il est de fait, qu'une sorte de grandeur monstrueuse peut subsister, témoin le triple écran du *Napoléon* d'Abel Gance, la chute de Babylone dans l'*Intolérance* de Griffith, ou la bataille de Saint-Jean-d'Acre des *Croisades* de Cécil B. de Mille. Néanmoins l'anecdote sous sa forme la plus basse, la prémonition grotesque, la complicité avec le destin, l'apophétie et l'emploi inévitable du symbole, tel le jeune Marat jouant avec un couperet, ou le jeune Bonaparte veillé par un aigle et endormi sur l'affût du canon de Turenne, paraissent jusqu'à maintenant les compléments inévitables de cette manière d'utiliser l'histoire au cinéma.

A l'opposé, existe un emploi, épique si l'on veut, de la réalité historique dont le cinéma soviétique fournit les exemples les plus convaincants. Dans un grand mouvement lyrique, l'équipage du cuirassé « Potemkine », la population d'Odessa, le peuple de Saint-Pétersbourg deviennent le moteur des événements. L'aspect collectif de quelques grands moments de l'histoire est, à juste titre, seul retenu. Et si même, un personnage central, un Ivan le Terrible, un Pierre le Grand, un amiral Nakhimov est pris pour sujet, c'est dans sa seule « vie publique » qu'il est individualisé, sans que jamais sa goutte, ses querelles de famille ou sa libido ne soient pris pour explication de la marche des événements. Cette manière, cette « école » sont adaptées à la fois à une société totalement bouleversée, animée d'une grande volonté de transformation, marchant vers la résolution des antagonismes de classe, et au tempérament épique, lyrique et descriptif de grands réalisateurs comme Serge Eisenstein ou Vsevolod Poudovkine, et bien évidemment totalement valables sur le plan artistique ou intellectuel. La tentation de tirer d'œuvres aussi fortes que le *Cuirassé Potemkine* ou *Les derniers jours de Saint-Pétersbourg,* une méthode pour la construction d'un film historique paraît bien grande.

Deux remarques toutefois s'imposent et conduisent toutes deux à la même conclusion.

Le public des pays d'« Occident », outre que la structure économique et sociale dans laquelle il vit, est totalement différente, consomme les films au même titre que d'autres marchandises, et se trouve sensibilisé à une forme précise du film, à l'exclusion de toute autre. Il ne pouvait être question de réaliser un film qui courût le risque de limiter son audience au public des ciné-clubs. D'ailleurs l'habitude prise et devenue nécessité, de se personnifier, au cinéma, d'être solidaire, complice, voire confondu avec un ou plusieurs des héros montrés, peut être tenu pour une règle du jeu, pas plus inacceptable que la règle de fer

qui exige, pour atteindre la majeure partie du public, l'emploi de vedettes, qui sont d'ailleurs les seules valeurs certaines d'échange des films du domaine commercial ordinaire.

En bref, Jean Grémillon, décidé à transmettre au plus grand nombre de spectateurs possible le souvenir des hommes de 1848, n'arrivait pas à renoncer à ces moyens qui, « dans les faits », assurent à un film de nos pays une audience maxima : une action mêlant des personnages en qui le spectateur puisse éventuellement se personnifier, et joués par des acteurs aussi célèbres que possible. Par là même, il devait aller contre la tendance quasi-naturelle qui l'avait tout d'abord porté à imaginer un film absolument sans intrigue, sans personnages, et où le peuple de Paris, pris dans sa totalité, devenait le seul acteur.

Cette démarche strictement pragmatique et cette réflexion axée tout d'abord sur la seule efficacité de son film le conduisaient à prendre conscience plus clairement du problème esthétique posé par le film historique. En effet, le procédé ordinaire de l'épopée, auquel le film épique à la Poudovkine n'échappe pas, ramène l'action dramatique à la juxtaposition de tableaux pris comme fin en soi, à une sorte d'énumération lyrique, qui fait dire selon sa dimension, que l'auteur a plus ou moins de souffle. *L'Iliade,* la *Chanson de Roland,* la description de Waterloo ou des barricades dans *Les Misérables* en sont strictement à ce point.

La nécessité tactique d'atteindre des spectateurs, qui ignoraient tout, ou presque, des événements de février et juin 1848, venait donc de mettre en évidence cette nécessité esthétique majeure du récit cinématographique : l'essentiel de la création d'un flim est la construction d'une « action dramatique » serrée, l'établissement d'une ligne dramatique aussi rigoureuse que possible. Et il devenait clair que l'échec de *La Marseillaise,* sur le plan de la force de conviction tragique, venait de la méconnaissance complète de cette nécessité.

Le problème du *Printemps de la Liberté* était ainsi clairement posé. Il fallait à la fois respecter les rapports historiques réels qui existent entre des individualités et des événements qui les dépassent, et construire une action dramatique avec des personnages qui ne soient pas la cause ou l'explication des événements montrés.

Ce qui est aussi le problème de la liberté des personnages de romans au milieu des événements auxquuels ils participent. Une conception pascalienne et policière de la réalité des choses fait d'incidents à l'échelle des personnes la source même des événements. Inversement, Mikhaïl Cholokhov ou Dos Passos soumettant leurs personnages à une sorte de déterminisme statistique, ou Martin du Gard manifestant l'impuissance tragique

des siens à modifier le cours d'événements qui les détruisent, retrouvaient la vision juste d'un Stendhal du rapport réciproque de la liberté des personnages sans laquelle l'action devient un schéma — et du déterminisme des événements, faute de quoi il ne reste qu'anecdote ou action policière, consciente ou non, en vue du maintien de l'ordre.

Mais d'être ainsi clairement défini, le problène n'en était pas pour autant simplifié. Les conditions mêmes dans lesquelles s'engageaient la production du *Printemps de la Liberté* plaçaient Jean Grémillon devant l'obligation de « rendre compte » de l'histoire de la Révolution de 1848. Or, les événements de février et de juin 1848 sont d'une importance et d'une richesse surprenantes, sur tous les plans, politique, intellectuel, sociologique ou économique. Toute l'Europe en a subi l'influence. Le respect des événements et des hommes de 1848, s'il était une incomparable source d'inspiration, n'en était pas moins pour l'action dramatique qu'il fallait élaborer, un lourd cahier des charges.

Au terme d'une longue, complète et diverse recherche historique, qui s'essayait à décrire aussi exactement que possible la situation politique, économique et sociale à la fin du règne de Louis-Philippe, puis établissait un catalogue exact des événements et cherchait à en découvrir l'enchaînement, Jean Grémillon n'avait pas encore trouvé la voie définitive.

Certes, la nécessité de construire une action tragique respectueuse des rapports réels individus-histoire et de la volonté de libération sociale, politique, économique et humaine des hommes de 1848, était bien théoriquement établie. Restait à trouver le mode d'exécution.

Des *Perses* aux *drames shakespeariens*, il existe bien des exemples d'emplois valables d'une réalité historique contemporaine, ou presque. On peut penser que des personnages comme Blanqui, comme Raspail, conscients autant qu'ils le pouvaient des nécessités politiques d'une victoire de la Révolution, tragiquement contrés par l'absence d'organisation politique du prolétariat, pris peut-être au piège de leur propre générosité, sous-estimant les forces de la bourgeoisie, et finalement vaincus avec le prolétariat parisien, pouvaient être de pathétiques supports d'un grand poème tragique. Plus subtilement, un Ledru-Rollin, adversaire du prolétariat en juin 1848, et contraint par la victoire de la bourgeoisie et le bonapartisme naissant, à faire, sans le prolétariat, la pseudo-révolution vaincue de 1849, pouvait devenir le héros morose et indécis, dépassé par la grandeur tragique des événements, d'une action déchirante, ou plus d'un radical sincère d'aujourd'hui aurait senti vibrer de douloureuses harmonies.

A y regarder de près, portant, le moteur de ces drames était presque obligatoirement « le verbe ». Et sans doute quelque dramaturge attiré par le tragique théâtral y aurait-il trouvé ce qu'il cherchait. Xerxès, Henri V, Egmont s'expriment et transportent le spectateur par les qualités sensibles, tragiques, voire musicales de ce qu'ils disent .

Outre que l'homme de 1948 aura quelque mal à s'identifier avec un quelconque grand personnage de l'histoire, les grandes tirades balancées, parfaitement légitimes et nécessaires au théâtre, sont irréductibles à la poursuite d'un récit cinématographique. Empiriquement, tactiquement encore, Jean Grémillon découvrait ainsi une seconde loi : les personnages seront des personnes privées et non des héros brevetés, reconnus et communément magnifiés.

Le Printemps de la Liberté rejoignait ainsi sa plus grande préoccupation d'auteur de films : manifester le tragique d'une situation dans le quotidien. De *Gardiens de phare* à *Lumière d'été* et au *Ciel est à vous*, l'œuvre de Grémillon est marquée par l'exercice d'un tragique quotidien.

Ainsi naquit l'histoire de Françoise et de Jean. Et simultanément, peut-être, les plus grandes difficultés se présentèrent.

Avec la plus grande mauvaise foi et le plus grand illogisme, beaucoup de chroniqueurs reprochent aux films historiques, en général, de reposer sur un système d'allusions à la situation sociale et politique d'aujourd'hui. Reproche à sens unique d'ailleurs, je veux dire, en ce qui concerne les personnes et les sujets visés. Pour toutes les censures, toute révolution est celle qui peut éclater demain, et tout adversaire, dans n'importe quelle œuvre, cligne de l'œil et sape les bases de la société. Ceci dit, personne ne reproche au provocateur qui écrit, disons un Spartacus, d'utiliser les « leçons » de l'histoire à son profit.

Il est vrai d'ailleurs que dans beaucoup de cas, et citons par exemple un célèbre « Marie-Antoinette », l'histoire, ou ce qu'on en veut bien connaître, est utilisée en fonction d'une volonté bien contemporaine.

L'attitude la plus séduisante, la plus satisfaisante devient rapidement au milieu de cette confusion le parfait cynisme de Valéry, affirmant tranquillement cette vérité flagrante, qu'il n'y a pas des « faits historiques » mais seulement « traces de ces faits », traces généralement conservées et transmises par les responsables et les bénéficiaires de l'ordre en vigueur, de l'oppression en exercice, en bref, de la classe au pouvoir, ou des vainqueurs. On pourrait sommairement en déduire que tous les coups sont permis.

En fait, ils ne le sont pas. Une cause trop vite plaidée, fut-elle la plus juste, perd de son attirance. On voit bien quelle carica-

6 juin à l'Aube

Lumière d'été

6 juin à l'Aube

Lumière d'été

ture de juin 48 un fascisme eût montré, ou quelle distorsion plus subtile, à la manière de discours qui furent prononcés sur les places, il est possible d'infliger à la déchirante aventure du peuple de Paris entre février et juin 1848.

Pour une des premières fois dans l'histoire la classe vaincue des journées de juin a réussi à transmettre sa propre vision des événements qui amenèrent sa perte. Le prolétariat parisien de l'année 1848 a mené une lutte qui est peut-être la plus sanglante de toutes les luttes révolutionnaires. La répression exercée par Cavaignac, au profit, d'ailleurs, de Louis-Napoléon Bonaparte, est une des pages les plus cruelles de notre histoire.

La transcription fidèle de cette lutte est à la fois la seule solution intellectuelleement acceptable et l'enseignement le plus bouleversant et le plus parlant.

C'est aussi pourquoi la thèse des adversaires du prolétariat et du plus lucide d'entre eux, Alexis de Tocqueville, devait être présentée avec un maximum de fidélité. Edouard Espivent-Vignolles et le baron Etienne ont parfaitement les moyens de courir leur chance, et en ce qui les concerne aussi la perspective historique est respectée.

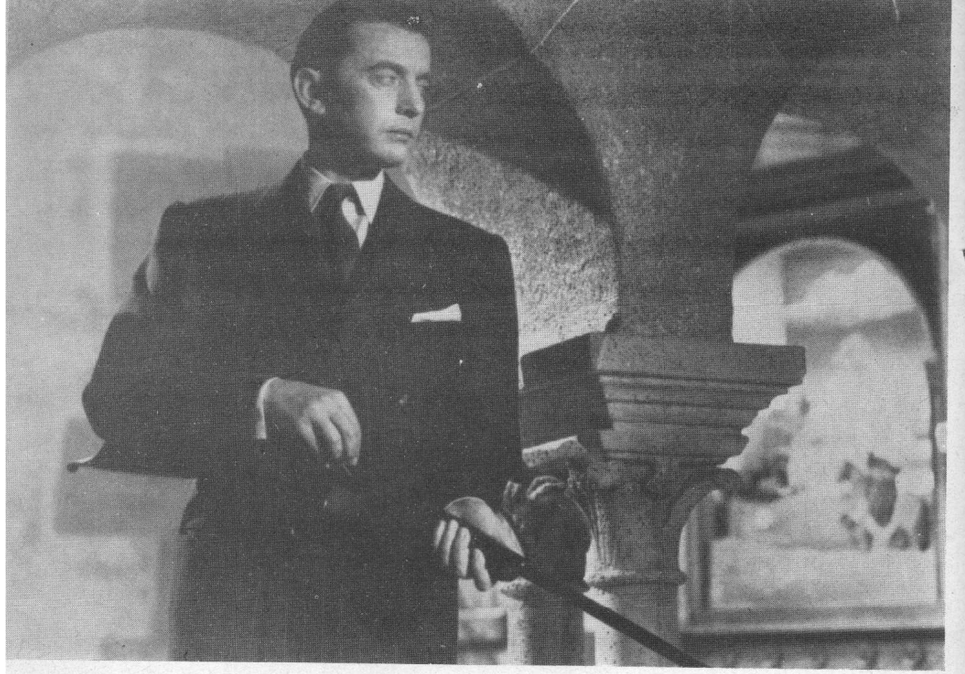
Dans toute la mesure du possible, les personnages du *Printemps de la Liberté* vivent et parlent comme des personnages de 1848. Jean Grémillon sait bien que tout film, comme toute œuvre d'aujourd'hui témoigne pour aujourd'hui et s'insère dans nos problèmes. Mais comment le blâmer de s'être systématiquement refusé d'avance à toute allusion à ces problèmes, plus prenants sans doute qu'ils ne furent jamais, et d'avoir pensé que la seule fidélité au peuple de Paris de 1848 était la meilleure chance d'établir entre sa destinée et la nôtre cette communication qui devait être l'objet même du film.

Cette difficulté résolue, il restait à mettre au point la construction dramatique de l'œuvre elle-même. Elle repose sur l'intention d'établir une rencontre entre quelques destins personnels, un jeune ouvrier, une jeune orpheline, un vieil ébéniste du faubourg Saint-Antoine, déterminés par des incidents « à l'échelle » des personnes, mêlés à une intrigue, dont les ressorts sont de l'ordre de la vie quotidienne, et qui n'exercent sur les circonstances politiques aucune action personnelle déterminante à elle seule — et les événements considérables, régis par leur propre série causale, qui entraînèrent les personnages dans leur course.

Ceci ne veut dire en aucune façon que les individus n'ont pas de prise sur l'histoire. Jean, Françoise, le père Nivôse agissent ou tentent d'agir sur la réalité politique de leur temps. Mais leur aventure, « à elle seule », n'est pas à l'origine des bouleversements qu'ils subissent. Leur vie ne se sépare pas de la

6 juin à l'Aube

6 juin à l'Aube



Lumière d'été

Lumière d'été

lutte qu'ils mènent pour transformer ou aménager la forme de la vie en société qui leur est imposée. Pourtant, historiquement, leur combat n'est pas couronné de succès. On ne constate que trop la faiblesse effective des armes idéologiques et politiques dont disposait la classe ouvrière de 1848.

De la même façon, il serait totalement faux de prendre Jean, Françoise, le père Nivôse, ou même Edouard Espivent pour des porte-parole de leurs classes respectives. Ils sont révélateurs, significatifs d'un état de la société, mais n'ont pas été chargés par l'auteur d'exposer, d'expliquer ou de justifier leur comportement et leurs actes.

Le sujet du *Printemps de la Liberté* est ainsi devenu la vie de quelques maisons du faubourg Saint-Antoine dans le déchaînement d'un immense mouvement populaire.

Pas d'apophétie. Aucun personnage ne sait d'avance ce qui va arriver. Personne n'est chargé de faire le chœur et de présenter une quelconque thèse de l'auteur. Jean Grémillon a voulu seulement porter le témoignage le plus fidèle, le plus objectif sur une période dont la grandeur, la richesse et la diversité bouleversent tous ceux qui se penchent sur elle.

Obligé d'adapter son récit aux moyens matériels qui devaient être mis à sa disposition, il ne prétend pas avoir restitué « tous » les aspects de la révolution de 1848. Au moins, calculant une rencontre de l'épique et du tragique, heurtant le drame de destins personnels à la grandeur surhumaine des événements, espère-t-il avoir été profondément fidèle à la vérité pathétique des faits.

Car le Jean et la Françoise de Grémillon ne meurent pas. La Révolution de 1848 est une grande défaite du prolétariat parisien. Mais les vainqueurs de la bataille, leurs massacres terminés, ne s'en sont pas moins trompés sur l'étendue de leur victoire, comme se trompera M. Thiers sur l'étendue de la sienne. La fin de la première version du scénario du *Printemps de la Liberté* entraînait Jean et Françoise dans une mort atroce, qui a été celle de plusieurs dizaines de milliers d'ouvriers parisiens. Peut-on honnêtement penser que Grémillon aura été infidèle à leur cause en tirant Jean et Françoise de leur ensevelissement ? Qu'on n'aille pas y chercher de symbole. Ni Jean, ni Françoise ne sont les représentants autorisés, les porte-parole, les statues du prolétariat. Néanmoins, leur sort est lié à son destin. Qui pourrait dire objectivement que la lutte est terminée ?

Pierre KAST.

Editions de la « Bibliothèque française », décembre 1948

3

Jean Grémillon
ou l'exercice quotidien de la tragédie

Je ne connais ni l'amour, ni l'amitié sans l'admiration. Dans la carte du Tendre, qui est un relevé des deux territoires, je n'aime fréquenter que Tendre sur Estime. Comme j'aime rire, et, si possible, briller en société, je me suis longtemps plu à lancer, comme prétendu trait d'esprit, que la mort est bien la seule preuvre irréfutable de la vie. C'est que la mort me concernait peu. J'en ai horreur. Terreur aussi, bien évidemment, et les sinistres mystifications religieuses, qui obligent à y penser sans arrêt, pour mieux vendre la salade métaphysique, m'ont toujours empli de colère. Comme un enfant se met la main devant les yeux pour abolir la réalité qu'il refuse, par pure décision volontaire, j'ai toujours violemment rejeté toute pensée, toute réflexion sur les prétendus au-delà éventuels.

Et puis, en six mois, trois des amis qui ont le plus compté dans ma vie, à qui je dois le plus, qui, par leur œuvre et leur style de vie m'ont le plus déterminé, sont entrés dans leur vie posthume. Les romans de Boris Vian, les films de Preston-Sturges et de Jean Grémillon vivent désormais de cette vie singulière, si bien décrite et prédite par Samuel Butler pour son propre compte, — mais dans la seconde même où j'écris ces lignes, ma main se paralyse et je ne suis plus qu'un refus furieux.

J'ai rencontré pour la première fois Jean Grémillon, à un festival du film organisé par Henri Langlois à Bâle, le 4 août 1945. Je n'avais jamais rencontré un auteur de film. En quatre répliques et quatre secondes, j'ai su d'un coup que la plus grande ambition artistique, la plus sévère rigueur pouvaient parfaitement s'exercer dans le cadre du cinéma. Ce que je ne savais pas, et qui me déchire le cœur aujourd'hui, la vie écartelée, inachevée, mais à jamais complète, de Jean Grémillon devant les yeux de la mémoire, c'est de quel prix se payerait cette exigence.

Grémillon est à ma connaissance la plus exacte incarnation de la passion selon Stendhal, mélange de baroquisme, de goût du délire, de refus absolu de toute précaution, de tout délai, de toute demi-mesure raisonnable. Grémillon a vécu, écrit, composé, et tourné, avec une volonté incroyablement tenace d'accorder ses actes à ses pensées. Je déteste l'hagiographie. Boris Vian n'a pas été un saint mais un homme. Pas davantage

d'auréole pour Jean Grémillon. Ses contradictions, ses erreurs peut-être, ont existé bel et bien. Je ne jetterai, jamais, aucun manteau sur aucun Noé. A une conception totale de vie correspond la totalité d'une vie. Nécessairement.

J'écrivais, pour la « Revue du Cinéma », à l'automne de 1948, le petit texte qu'on a lu, dans le temps même où Grémillon après quatre années de silence, et après l'échec du projet *Printemps de la Liberté*, venait d'entreprendre *Pattes blanches*.

Le monde d'Anouilh n'était pas le sien. L'étrange sujet de *Pattes blanches* fut bousculé, et finalement poussé dans une direction plus étrange encore, celle d'une fureur romanesque, d'un lyrisme secret, qui écartelait le film. *Pattes blanches* est aujourd'hui un étrange aérolithe, où se trouve mêlée aux bons minéraux reconnaissables de la planète terrestre, une étrange matière, qui résiste à l'analyse; le délire, la volonté de grandeur, un sourd sentimentalisme donnent de curieux reflets, un écho amorti des sourds grondements de *Lumière d'été*. Bizarrement, de ce film engendré par un concours de circonstances fortuit, on tire le sentiment de l'expression la plus personnelle, peut-être. Michel Bouquet sur la lande, Paul Bernard incendiant son château, la poursuite frénétique de Ledoux et de Suzy Delair, la boue d'Arlette Thomas et son roman d'amour, je ne leur trouve ni équivalences ni précédents. Je ne peux pas dis-

Remorques

cerner une signification précise — mais, est-ce nécessaire ? — du ton de violence contenue, le climat des amours impossibles, bref, le plus romantique des films français de cette décade.

L'échec commercial de *Pattes blanches* fit faire à Jean Grémillon un pas de plus dans sa réputation mythique, — qui ne fut en réalité qu'une réaction panique d'esprits timorés devant l'étrangeté. Beaucoup des plus célèbres metteurs en scène, et souvent, dépassent leur budget, à tort ou à raison, et connaissent des échecs. Rarissimes sont ceux à qui cela nuit. C'est qu'il y a une « commune mesure » entre les producteurs et eux. C'est cette différence qui bloqua Grémillon sur le plan professionnel.

J'ai travaillé chaque jour avec Grémillon durant les rudes années 1949 et 1950. Scénarios, projets divers s'écroulant les uns après les autres, vaines démarches, tout s'accumulait. De cette noire période surnagent dans mon souvenir une adaptation du merveilleux roman médiéval, *La chastelaine de Vergi*, résumé, réincarnation de l'amour courtois, qui sous le nom du *Tombeau des amants* dort à jamais dans un dossier, comme y dort aussi l'ébauche d'un étonnant sujet, mêlant une exploration de l'univers sentimental de Grémillon, et une histoire des fusillés « pour l'exemple » pendant les mutineries de 1917, *La cendre des héros*, — et le délicieux intermède des *Charmes de l'existence*, marqué d'éclats de rires vengeurs. Sur la plage de Biarritz, les participants du Festival du film maudit se firent un matin photographier. J'ai la photo sous les yeux. A la droite du groupe, Grémillon, qui vient de plaisanter avec Queneau, jette un regard autour de lui. La malédiction, il sait ce que c'est. Et va chaque jour l'apprendre davantage. Du jour de cette photo, je ne le sais pas encore, commence la séparation de nos routes. Ce soleil de Biarritz, dix ans après, comme il me paraît sinistre.

Grémillon écrit encore la musique et le texte de mon Goya, où éclatent le goût et le sens de l'austérité et de la grandeur. Puis, avec une curieuse symétrie inversée, j'entre dans le siècle, comme on entre au couvent, pour une longue période. Dès lors, c'est de plus loin que je regarde sa longue bataille contre les difficultés matérielles d'expression, pathétique et incertaine. *L'Etrange Madame X* exécuté dans le temps et le devis exacts ne lui apporte aucun répit dans les attaques convergentes des producteurs et de certains de ses amis : il tourne trop lentement, on ne peut avoir confiance, etc. Il prend tout cela avec une féroce bonne humeur. Un court métrage, l'*Astrologie*, fait dans le cadre d'une étonnante entreprise nommée *Encyclopédie filmée, quelques mots de la lettre A...* ne lui apporte qu'un court

répit. Enfin il croit alors tenir une chance. Il ne sait pas qu'il n'en aura plus d'autre dans le domaine du long métrage : il entreprend l'*Amour d'une femme*. Une composition d'image très rigoureuse, la Bretagne qu'il aime, des acteurs qui l'aiment et qui donnent pour lui un jeu serré, émouvant. Je regarde ce film de loin, je ne comprends rien aux problèmes qu'il agite. L'émotion, elle, passe, bien sûr. Commercialement encore un échec. Pratiquement, une sourde campagne. La partie est jouée sur le plan où court le cheval à phynances. Grémillon ne fera plus d'autre film romancé.

Mais avec un courage renouvelé, dans un climat de bonheur familial total, il reprend dans le cadre du court métrage que favorise une nouvelle loi fabriquée par Jacques Flaud, et qui est la seule disposition administrative ayant, à mon sens, réellement et efficacement aidé le court métrage indépendant, il reprend sa patiente recherche de la rigueur absolue et de la probité artistique. *Alchimie, Haute Lisse* sont des merveilles d'agencement. Et c'est alors, juste après un petit chef-d'œuvre, au sens artisanal, qu'est son film consacré à la gravure, *La maison aux images*, qu'il commence et met plus d'une année à terminer l'un de ses plus grands films, le seul peut-être totalement achevé, le seul film-peinture complètement probe, complètement soumis à son sujet, un peintre, et trouvant dans ce renoncement même, dans cet effacement, sa plus grande chance artistique, sa plus vraie originalité, *André Masson et les quatre éléments*.

Pierre Brasseur dans *Lumière d'été*

Je tiens, presque sans exception, tous les autres « films d'art » pour des tours de passe-passe, voire des escroqueries. Je le sais. J'en ai fait. Le Masson se sépare complètement de ces films, qui différencient selon les cas, tordent une pensée et une expression dans un sens qui n'est pas le bon. Ce film renouvelle totalement un genre, ce qui ne serait presque rien. Surtout, il fait voir que le cinéma est profondément moral, et que la probité, l'honnêteté et la sincérité, dès qu'elles apparaissent avec la même spontanéité qu'en littérature, en musique, ou en peinture, quand elles s'y manifestent, changent le sens même de ce qu'on voit. Au fait, cinéma d'auteur, n'est-ce pas cela ? La modestie et la rigueur de Grémillon se sacrifiant à son sujet, André Masson, justifient bizarrement l'évangile : vous savez, si le grain se meurt...

Ce bref et terrible coup d'œil sur dix années de vie et de travail s'achève. Qu'est-ce donc que la vie d'un auteur de films qui veut, à tort ou à raison, obtenir du cinéma ce qu'un écrivain obtient de sa plume ? Grémillon n'a pas « voulu » de la malédiction, il a tenté obstinément de la rejeter. Pensant aux dix dernières années de sa vie, je vois principalement un tissu serré d'obscures batailles, jamais tout à gait gagnées, jamais tout à fait perdues, contre un adversaire sans contours, comme une méduse. Il a eu des ennemis, solides, mais dont la puissance ne suffit pas à expliquer un tel éloignement de l'exercice pratique du cinéma. Beaucoup de ses confrères se sont tirés confortablement de situations aussi graves que celles où il est arrivé, à plusieurs reprises, de se trouver. En fait, je crois qu'il s'agit d'une « inadaptation » très profonde au milieu. Grémillon, dans sa façon de vivre, n'a jamais eu le comportement d'un homme de cinéma, avec tout ce que cela comporte. Je ne fais ni polémique, ni morale. Dans les « faits », il y a bien un comportement caractéristique, mais je vois mal quel zoologue pourra le décrire : les journalistes sont trop en symbiose avec le milieu, les intellectuels (on me passera cette classification un peu sommaire) trop loin des vrais combats... Le monde de la production est aussi incompréhensible, aussi diversifié, et, bien sûr, aussi férocement darwinien que le monde des poissons des grandes profondeurs. Rejoignons le langage populaire, et disons que Grémillon n'a ni su, ni voulu, nager, et ce cas est rarissime.

Lumière d'été, Le six juin à l'aube, Pattes blanches, sont les seules et rares tentatives d'implanter l'art baroque au cinéma, *Le Ciel est à vous* se trouve avec ces films dans le même rapport que *Poésies* avec *Maldoror*, et *André Masson* atteint enfin la sérénité, l'austérité, et la plénitude de l'art classique. Etrange

courbe, où toujours se décèle comme impératif principal la volonté de rigueur. Etrange destinée : aucun de ces films ne se trouve à mon sens estimé à sa vraie place; ils sont négligés ou rejetés imprudemment par tout un groupe de théoriciens — qui pourtant en subissent l'influence — et souvent loués à tort, toujours à mon sens, pour des caractéristiques qu'ils n'ont pas, et jetés pêle-mêle dans le bric-à-brac intellectuel du réalisme. Cher Aristote, sa manie d'étiqueter aura aussi de bien lointaines conséquences, pour que, par exemple, l'œuvre de Grémillon dont l'importance secrète me semble essentielle, ne soit estimée qu'en fonction des définitions qu'on y applique contradictoirement çà et là. Un tour d'écrou supplémentaire dans la malédiction. N'importe qui, aujourd'hui, regardant sans préjugés idéologiques ou esthétiques *Lumière d'été,* sans volonté préalable de justification quelconque, mais en tant qu'œuvre, y verra sans discussion la préexposition du thème « cinéma d'écrivains » qui est, je crois, la caractéristique du cinéma d'aujourd'hui.

Commes des fragments épars, le *Massacre des innocents,* le *Tombeau des amants* ou la *Cendre des héros* donnent à ce que j'avance une sinistre preuve par neuf.

A quoi se mesurent donc l'importance d'un homme et l'importance d'une œuvre ? La tentation du sourire désabusé, de l'amertume, du haussement d'épaules sceptique est énorme. La

Lumière d'été

vanité de l'agitation quotidienne en matière de cinéma apparaît géante : une vague chasse l'autre à grande vitesse, — et qu'est-ce donc qu'un vieil article consacré à un film. Bien sûr, les films sont périssables, et tous finissent dans l'oubli, et le celluloïd des boutons de culotte. Or, ne valent finalement quelque chose que ceux qui d'une manière ou d'une autre se conduisent comme si le cinéma n'était justement pas périssable. Grémillon est de tous ces gens de cinéma que je connais celui qui a tenu le plus imperturbablement ce pari insensé, et dans cette partie de poker, tout misé sur la durée. Il se sentait fondamentalement engagé pour chaque cadre, pour chaque raccord, par exemple, sur un plan dépassant de beaucoup les circonstances. J'imagine très bien ce que serait, ce que pourrait être un « cinéma de désinvolture » que j'appelle de tous mes vœux, et qui est sans doute l'inverse de celui que pratiquait Grémillon. Mais le « cinéma de rigueur » qui a été le sien est d'une conception absolument cohérente, un beau rêve, peut-être, mais quel rêve...

Se faire une idée claire et distincte d'une absence est bien incertain. Aujourd'hui, l'absence de Grémillon me serre le cœur. Il a eu beaucoup d'amis, presque toujours comme des frères. Naturellement, un homme montre bien qui il est par les femmes avec qui il vit. Mais je me méfie par dessus tout des gens qui n'ont pas d'amis, qui n'ont pas su se confier au delà de leur famille naturelle, qui leur était donnée, une famille élue. Il me semble, par les quelques exemples que je connais, que les relations d'amitié ont eu en Grémillon un prototype. Il y a de brillants représentants de l'art de la conversation, fabuleux indice de civilisation. Grémillon a de toute évidence pratiqué l'art de l'amitié. Son secret : on l'aimait. La séduction, la culture, la générosité, la drôlerie, le bonheur de vocabulaire ont établi, entre lui et quelques personnes, des liens privilégiés, irremplaçables.

Je ne vois qu'on puisse établir de différence entre ce qu'on est et ce qu'on fait. Comment dit Gide ? « Nos actes s'attachent à nous comme sa lueur au phosphore... ». Le style commence avec la manière de vivre.

Jean Grémillon, ce grand styliste.

PIERRE KAST

février 1960

4

Quelques textes sur Jean Grémillon

Tour au Large par Jean Tedesco

... Je revois avec plaisir le visage de ce tout jeune cinéaste qui hantait la salle du Vieux-Colombier, vers la fin de l'époque « muette » et qui bientôt devait en fréquenter les coulisses pour venir bavarder de ses travaux et de ses projets. Nous étions à l'époque du cinéma pur, la jeune école s'efforçait de réduire à sa plus simple formule l'anecdote d'un film afin de dégager et d'exalter les moyens d'expression propres à l'image seule. Grémillon, plein de sa chère Bretagne, répondait aux exigences du moment en concevant un film de « marines impressionnistes » dont la ténuité du canevas se traduisait assez par la simplicité de son titre *Tour au large*.

Images parfaitement pures, sur le thème de la mer, ayant pour motifs les vagues, les reflets du soleil, et pour seul « personnage » un bateau de pêche.

... Certains passages de *Tour au large* nous paraissaient être, pour le cinéma, ce qu'est une fugue de Bach pour la musique.

... Le film sonore n'était pas encore inventé, mais le synchronisme des films et d'un accompagnement mécanique tourmentait beaucoup de chercheurs. Les représentations de *Tour*

Lumière d'été

au large, avec la partition de l'auteur, au Vieux-Colombier fut l'occasion d'expérimenter un procédé audacieux auquel je souscrivis sans sourciller. Il s'agissait simplement d'installer dans la cabine de projection un dispositif assez compliqué, muni de ce qu'on appelait une « bande pilote » perforée et de relier ce dispositif avec un Pleyel monté sur la scène. Il y eut une certaine agitation d'ingénieurs, d'électriciens, de mécaniciens et de bricoleurs dans les coulisses le jour de la première, s'il m'en souvient — et je ne crois pas que la fameuse invention pût fonctionner au delà du premier soir. Qu'importe, c'était un pas de plus, même à tâtons, vers le cinéma sonore, c'est-à-dire sa libération de l'accompagnement à volonté par les anciens orchestres des salles muettes.

D'autres souvenirs sur le passage de Jean Grémillon au Vieux-Colombier ? Il revint un jour avec une autre bande, tournée aux sports d'hiver. Elle s'intitulait *Bobs,* et n'eut pas d'autre exploitation d'ailleurs que celle de notre écran. Les saisons suivantes, j'insistai auprès de notre jeune auteur pour avoir de nouveaux essais « purs ». Il ne demandait qu'à me réserver une « moisson » tournée pendant la production de *Maldone,* avec Charles Dullin, mais il n'en eut pas le loisir. La carrière du metteur en scène, en s'ouvrant, commençait à avoir ses exigences.

« Ciné-Club », n° 4, janv-fév. 1951

Maldone par Marc Allegret

Après le succès personnel qu'il remporta dans *Le miracle des Loups* et dans *Le jour d'échecs,* M. Charles Dullin a fondé une société de Production : « Les Films Charles Dullin ».

Cette société a présenté son premier film : *Maldone.*

J'aimerais bien faire entendre avant de parler de ce film que, malgré tous ses défauts, *Maldone* est un film intéressant qui fait honneur à la Société qui en a entrepris la réalisation. Les auteurs sont, par leur culture et leur intelligence, bien supérieurs à la plupart des réalisateurs, dont l'esprit primaire et prétentieux rend tant de films insupportables. C'est pourquoi nous attendons plus d'eux que des autres, et que nous les critiquons plus sévèrement.

Quand les metteurs en scène se persuaderont-ils qu'un bon scénario est aussi important qu'une bonne réalisation ? M. Dullin semble l'avoir compris. Au lieu de s'adresser à un scénariste quelconque, il a demandé un scénario à un jeune écrivain fort estimé : M. Alexandre Arnoux. Est-ce le premier contact de M. Arnoux avec le cinéma ? ou est-ce vraiment ainsi qu'il conçoit le cinéma ? Le scénario qu'il a donné me semble fort peu « cinéma ». C'est de la littérature, et pas de la meilleure.

A voir le film, on a peine à croire qu'il a été fait d'après un scénario « original » et que ce n'est pas là une adaptation trop fidèle d'un roman.

A la suite d'un coup de tête, un fils de famille, Olivier Maldone, a quitté la maison paternelle, il s'est fait roulier. Les jours se suivent, les jours se ressemblent : Maldone, insouciant, conduit ses chevaux, qui tirent les lourds chalands sur les canaux. Le soir, dans les auberges, il aime à boire, à danser, à courtiser les filles. Il est heureux. Le jeune frère de Maldone, le dernier descendant de la famille, est tué dans un accident. Le domaine va-t-il rester sans héritiers ? Un vieux serviteur part à la recherche du fils prodigue, le retrouve, le ramène. Cinq années passent... Nous retrouvons Maldone riche, marié, père d'un enfant. Mais Maldone s'ennuie. Il est prisonnier de sa richesse. La vie paisible et monotone d'un petit château de province lui est insupportable. Il songe à la belle bohémienne qu'il a rencontrée autrefois, près d'une écluse, à sa vie errante... Il reprend ses habits et abandonne la maison pour la seconde fois.

L'idée centrale du sujet est belle et intéressante. Mes critiques vont à la façon dont elle a été traduite à l'écran. Je n'aime pas non plus beaucoup cette division de l'action en deux parties que sépare un intervalle de cinq années pendant lesquelles nous perdons de vue le héros. Il aurait été intéressant de voir, d'entrevoir la transition, la réadaptation. Du moment que nous retrouvons Maldone cinq ans plus tard, nous devinons sans grand effort que, comme il était pauvre et heureux dans la première partie, il va être malheureux maintenant qu'il est riche, dans la seconde. Présentée ainsi, cette seconde partie est bien banale et conventionnelle. Pourquoi Maldone s'est-il laissé enchaîner ? Comment peu à peu, a-t-il lui-même forgé ses chaînes ?

Le réalisateur, M. Jean Grémillon, est un jeune metteur en scène, dont nous avions déjà vu *Tour au large,* un petit film

Lumière d'été

d'étude sur la mer, qui a passé au Vieux-Colombier. Grémillon est un technicien de premier ordre. Mais comment n'a-t-il pas compris que pour un sujet de ce genre, tout à fait d'émotion et de poésie, un peu de cœur remplaçait souvent avantageusement l'habileté ? Il nous a donné une éblouissante démonstration de sa virtuosité, mais qui fait le plus grand tort à l'ensemble du film. *Maldone* est une carte d'échantillon de tout ce que l'on peut faire avec un appareil. Rien ne nous a été épargné. Un film de virtuosité pure serait fort intéressant, à condition qu'il ne dure pas plus d'une demi-heure; mais au cours d'un film, la recherche de l'angle pour l'angle devient horripilante. Et quelle erreur, au point de vue « art », comme au point de vue commercial, d'avoir présenté un film de 3 800 mètres. Les spectateurs qui avaient bien « tenu » jusqu'à l'entr'acte, dont le moral et l'opinion étaient à ce moment assez bons, sont sortis, à la fin, excédés, abrutis, soulés. Il faut savoir choisir. Que de choses inutiles à élaguer; des choses, qui, je le sais, sont excellentes en elles-mêmes, mais qui font poids mort, qui entravent le développement du film. Si j'insiste un peu sur ce point, c'est que nous attendions beaucoup du film de cette société, la première qui ait à la fois des directeurs de valeur et des capitaux suffisants pour mener à bien une œuvre importante. Nous avons été un peu déçus de voir un film de démonstration technique qu'une autre société aurait sans doute pu faire aussi bien.

Je dis : « sans doute », il est vrai, car jamais encore je n'ai vu une photographie plus belle que dans *Maldone*. C'est une éclatante démonstration des qualités de la pellicule panchromatique et il faut féliciter sans réserves les techniciens qui ont assuré les prises de vues et ont sur réaliser une bande d'une aussi remarquable égalité dans sa qualité. Parmi les extérieurs, tous très beaux, je voudrais citer cette étonnante vue du début : la grande route blanche, interminable, sous un ciel d'orage, et qui montre bien quels effets pathétiques on peut tirer d'un simple paysage. C'est un film qui sera pour beaucoup une révélation de ce qu'on peut obtenir dans le domaine de la photographie pure ; dans l'interprétation photographique d'un paysage, d'une nature morte ou d'un visage.

« Close up », juin 1928

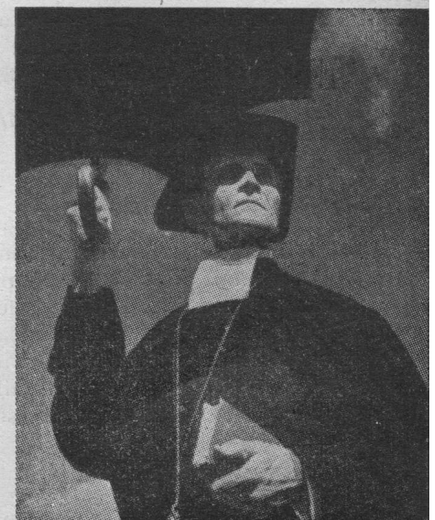
Grémillon compositeur par Robert Manuel

J'ai rencontré pour la première fois Grémillon au moment de *Tour au large,* c'est-à-dire en 1926. Il avait écrit lui-même la partition du film et celle-ci avait été enregistrée sur Pleyela (nous y gagnons d'ailleurs, aujourd'hui que le film a disparu d'en avoir conservé la musique). On projetait *Tour au large* au

Vieux-Colombier, où j'allai le voir un soir. Je fus tellement intéressé, et même bouleversé (il y avait là, pour la première fois, une musique de film qui ne faisait pas « cavalier seul », mais s'incorporait à l'image), que je demandai à voir l'auteur. C'est ainsi que je fis connaissance de Grémillon. Nous sympathisâmes immédiatement, échangeâmes des idées... et ne devions plus nous revoir pendant des années. Lorsque les frères Nathan décidèrent de faire de la production sonore, ils me demandèrent d'être leur directeur de la musique. J'acceptai, et un jour que je me trouvais dans leurs bureaux, j'y rencontrai Jean Grémillon, venu pour signer le contrat de *La petite Lise*. Il me demanda aussitôt d'en faire la musique...

Le mode de collaboration s'est répété pour nous sans variante d'un film à un autre. En voici le schéma : nous commençons par étudier le découpage — et les découpages de Grémillon prévoient toujours très exactement la place et l'importance de la musique, qu'il s'agisse de la musique photographique (celle prise dans le sujet) ou de la musique qui fera corps avec l'image, et à propos de laquelle il envisage également la possibilité de modifier celle-ci, afin que le jeu des modulations, qu'on ne saurait fixer à l'avance à une seconde près, se trouve bien en place...

On m'a demandé souvent d'où il vient que la musique de *Remorques* reproduit exactement le bruit des machines. Ma réponse est simple : « je n'en sais rien » car c'est en dernier ressort Grémillon qui est le véritable compositeur, au sens exact du mot : celui qui fait un tout de différentes parties... D'une manière générale, Grémillon me dit en examinant le découpage : « à cet endroit, j'aurai un rythme dominant qui fera apparaître tel objet, de telle et telle manière. La musique que je souhaite à ce moment — j'y ai pensé en établissant mon découpage — pourrait avoir par exemple l'allure du 4e tableau des « Noces » de Stravinski. Qu'en penses-tu ? Il ne s'agit bien entendu pour lui, en parlant des « Noces », que de suggérer un



Le ciel est à vous

climat musical. Nous discutons. Je propose à mon tour l'ouverture de « Gwendoline », dont le dessin de timbales fournirait le chant prévu à ce même endroit. C'est de cette façon et de séquence en séquence, que nous aboutissons à un accord final concernant la musique du film que Grémillon propose de réaliser.

... Je compose ma musique selon les principes établis préalablement au tournage et le principe de modulation. Puis je participe à l'enregistrement de la musique en compagnie de Grémillon.

... L'image nous montre les machines du bateau de *Remorques* pris dans la tempête. Nous avons d'une part, une musique que j'ai écrite après repérage des machines sur l'image, donc une musique qui est synchrone avec cette image (ou plutôt cherche à l'être). Et nous avons, d'autre part, le véritable bruit des machines, qui a été enregistré au moment de la prise de son. Que fait mon Grémillon ? Il colle ses images, avec le son qui les accompagne, sur la bande musique. Si bien que, quand vous entendez ce mixage, vous avez l'impression que la musique produit des sons inouïs, qui se confondent avec le bruit des machines. En réalité, il s'agit d'un mélange astucieux, qui permet que le bruit des machines devienne un bruit musical, par son intégration dans la musique.

... Ce qui fait l'originalité profonde de Grémillon réalisateur, c'est effectivement ce sens du rythme qui, chez lui est inné (au point que peut-être il entre en jeu à son insu dans ses conceptions cinématographiques) et que sa formation musicale a développé. D'où également l'importance qu'il accorde dans ses films à l'élément sonore : voyez-vous, pour Grémillon, la musique de film devient une matière première qu'il ordonne dans un tout. Je répète — et on ne saurait trop le dire — qu'il est un « compositeur ». Et travailler avec lui est, pour un musicien, un singulier privilège.

« Ciné-Club », n° 4, janv.-fév. 1951.

Le ciel est à vous par Roger Régent

... Ce qui nous touchait enfin plus que tout dans *Le ciel est à nous, c'était* le caractère typiquement français de l'ouvrage. Français non seulement par les personnages qui n'auraient pu être d'aucun pays du monde, mais aussi par le style, par le tour du récit et la phrase cinématographique. Albert Valentin, Charles Spaak et Jean Grémillon avaient réellement travaillé ensemble tous dans le même sens. En ce début de 1944, *Le ciel est à vous* apparaissait comme l'aboutissement de ce « style français » que nos cinéastes cherchaient depuis les premières saisons de l'occupation et dont quelques-uns d'entre eux, pendant ces quatre années, avaient dicté les lois fondamentales. Nous nous trouvions, sinon pour la première fois mais jamais nous n'en avions été aussi sûrs, devant une œuvre qu'aucun studio du monde n'aurait pu produire dans cet esprit et dans cette forme. Cela ne signifie point que le film de Grémillon dépasse tout ce qui peut être réalisé hors de chez nous ! Ce serait ridicule de le prétendre, et sans doute *Le ciel est à vous* n'est pas sans défaut; mais ce qui nous est apparu certain à cette époque, c'est que ce petit artisan garagiste et sa femme et toute cette famille humble et héroïque ne pouvaient être que français et qu'ils parlaient un langage qui ne pouvait toucher aussi fort que des Français. Leurs visages, leurs manières, leurs pensées sonnaient parfaitement juste; Gauthier était l'ouvrier français comme les Goupi étaient les paysans français et comme les personnages de René Clair du *Million* ou de *14 juillet* étaient des figures parisiennes authentiques. Tous ces sentiments fraternels qui nous unissaient aux bricoleurs du *Ciel est à vous* nous attendrirent au début d'une année qu'on sentait pleine de batailles et de grondements; tous les Français ne furent malheureusement pas aussi sensibles aux signes amicaux que nous faisait de l'écran cette famille issue de notre terroir. Le beau film de Jean Grémillon n'eut aucun succès public. Il est peut-être vrai, en somme, que l'on ne va au cinéma que pour connaître le dépaysement.

Cinéma de France, 1948.

Le ciel est à vous

5

Filmographie de Jean Grémillon

par Philippe Esnault, Marcel Martin et Raymond Chirat

Jean Grémillon est né le 3 octobre 1901 à Bayeux, d'une famille bretonne. Il fit ses études au lycée de Brest, puis à l'école des Cordeliers, à Dinan. Doué pour la musique, il vint à Paris étudier à la Schola Cantorum auprès de Vincent d'Indy, gagnant tant bien que mal sa vie dans des orchestres de cinémas. C'est ainsi qu'il fit la connaissance de Georges Périnal, alors projectionniste. Après son service militaire, il devint titreur de films, puis il s'intéressa au montage et commença, avec la collaboration de Périnal qui faisait ses débuts d'opérateur, à réaliser des documentaires.

1923/25 — *FILMS DOCUMENTAIRES* de court et de moyen métrage, d'environ 500 mètres chacun. (Prises de vues Georges Périnal, pour la plupart) : *Chartres. — Revêtement des routes. — Fabrication du fil. — Du fil à l'aiguille. — Fabrication du ciment artificiel. — Roulements à billes. — Les parfums. — Etirages des ampoules électriques.* 6 films d'éducation professionnelle pour la T.C.R.P., *Electrification du Paris-Vierzon. — L'Auvergne. — Naissance des cigognes. — Aciéries de la Marine et d'Homécourt. — Vie des travailleurs italiens en France* (2 200 ?). — *La croisière de « L'Atalante »* (850 m). — *Photogénie mécanique*: montage de documents tirés de quelques-uns des films précédents, dans le style dit « d'avant-garde » et dont le thème est « de l'insolite de quelques objets industriels ». Présenté au Vieux-Colombier, à Paris (500 m?).

1926 — *TOUR AU LARGE.* — Document sur la campagne de pêche d'un Thonier de Groix. — Mus. enregistrée sur rouleaux Pleyela. —Op. Lucien Lesaint. — Prod. Synchronisme Cinématique. — Tournage août et octobre-novembre 1926. Métrage 1 600 m (?). — Prés. au Ciné-Club de France puis au Vieux-Colombier en 1927.

1927 — *MALDONE.* — Prod. les Films Charles Dullin. — Tourn. juin-octobre 1927. — Sc. Alexandre Arnoux. — Réal. Assist. Georges Lacombe, André Barsacq. — Déc. André Barsacq. — Op. Georges Périnal, Christian Matras. — Mus. Jacques Brillouin, Marcel Delannoy (participation de Maurice Jaubert). — Régie Jean Mamy, Georges Gallois. — Inter. Charles Dullin, André Bacque, Geymon Vital, Georges Teroff, Roger Karl, Génica Athanasiou, Marcelle Charles Dullin, Annabella. — Prés. Salle Pleyel, le 29 février 1928 (2 800 m).
GRATUITES. — Film de recherches et de trucages (400 m) tourné en octobre 1927 pendant une interruption de *Maldone.* — Op. Georges Périnal.

1928 — *BOBS* — Doc. sur le bobsleigh réalisé à Font-Romeu en janvier. — Op. Georges Périnal. — Métrage 400 m.

1928/29 — *GARDIENS DE PHARE.* — Prod. Société des Films Grand-Guignol. — Sc. et découpage Jacques Feyder. — Mont. Jean Grémillon. — Op. Georges Périnal. — Assist. Jean Mamy, André Barsacq. — Déc. André Barsacq. — Inter. Geymond Vital, Génica Athanasiou, Fromet, Gabrielle Fontan. — Tournage Saint-Guénolé. — Métrage 2 400 m (?). Prés. à Paris: Max Linder, le 14 octobre 1929.

1930 — *LA PETITE LISE* (premier film parlant). — Prod. Pathé-Nathan. — Tournage juin-juillet 1930, à Joinville. — Métrage 2 800 m (?). — Sc. et dial. Charles Spaak. — Op. Jean Bachelet, René Colas. — Déc. Guy de Gastyne. — Mus. Roland Manuel. — Son Antoine Archimbaud. — Inter. Nadia Sibirskaïa, Alcover, Julien Berteau, Mihalesco, Raymond Cordy, Alex Bernard. — Sortie générale (sans exclusivité) en décembre 1930.
L'échec de ce film original, au début du sonore, porta un coup sensible au cinéaste, qui dut se rabattre sur des besognes alimentaires.

1931 — *DAINAH LA MÉTISSE.* — Prod. G.F.F.A. — Tournage Studio de la Victorine (Nice). — Sc. d'ap. une nouvelle de Pierre Daye. — Adapt. et dal. Charles Spaak. — Assit. Réal. Jacques Brillouin, Henri Stork. — Op. Georges Périnal. — Cameraman Louis Page. — Déc. Jacques Lafitte. — Intér. Charles Vanel, Habib Benglia, Gaston Dubosc, Lucien Gérard, Laurence Clavius, Gabrielle Fontan, Marianne. Sans son accord, un de ses confrères, M. L. M., à la demande des producteurs, a remonté et mutilé le film, dont la seule copie existante était désavouée par l'auteur. — Métrage original 2 200 m. — Version commerciale 1 500 m.
POUR UN SOU D'AMOUR. — Prod. Jacques Haik. — Sc. et dial. Pierre Maudru, d'après une idée d'Alfred Machard. — Adapt. Henri Falk. — Op. Cotteret. — Déc. Jean d'Eaubonne. — Maquettes Léon Barsacq. — Mus. Albert Chantrier. — Métrage 2 600 m. — Inter. André Beauge, Noël Grahame, Jean Diéner, Henri de Livry, André Carnège, Charles Deschamps, Raymond Cordy, Achille Defrenne, Céry, Vibert, Pierre Dolat, Josseline Gaël, Maximilienne, Magdeleine Bérubet, Gabrielle Fontan, Jeanne Marnier, Jacqueline Hopstein, Blanche Beaume, Ketty Fance. — Tournage à Epinay.

1932 — *LE PETIT BABOUIN* — Prod. et distr. S.E.P.I.C. — Sc. et dial. A. Mycho. — Assist, réal. Jacques Brillouin. — Op. Rudolf Maté. — Cameraman Louis Née. — Mus. Jean Grémillon. — Métrage 600 m. Inter Armand Bernard, François Vibert, Gabrielle Fontan, « Chocolat ».
GONZAGUE ou L'ACCORDEUR. — Prod. S.E.P.I.C. — Sc. adap. la pièce de Pierre Veber. — Adapt. et dial. Jean Grémillon. — Op. Nicolas Farkas. — Assist. réal. et mus. Jacques Brillouin. — Mét. 1 250 m. — Inter. Julien Carette, Charles Deschamps, Geo Tréville, Paul Ollivier, Le Gallo, Germaine Aussey, Odette Talazac, Nane Germon.
De 1933 à 1935, vit en Espagne, où il tourne:

1934 — *LA DOLOROSA* (film parlant espagnol). — Prod. et distr. Falco y Compania — Tournage en juillet — Mus. d'ap. l'opéra-comique de José Serrano, livret de Juan-José Lorente. — Adapt. M. Montorlo. — Assist. réal. André Barsacq. — Op. Jacques Monthéraud, José-Maria Beltran. — Déc. José-Maria Torrès. — Son Luis Marquina, Esteban Munoz. — Enregistrement Tobisklang Films. — Métrage 2 800 m. — Présentation Callao, Madrid, 24 décembre 1934.

1935 — *SENTINELLA ALERTA.* — Co. Réal. Luis Bunuel (?).
Se trouve à Berlin avec le « producer » Raoul Ploquin, et tourne pour le compte de la U.F.A.:
VALSE ROYALE (version française). — Prod. Raoul Ploquin pour la U.F.A. — Distr. Alliance Cinématographique Européenne. — Sc. et dial. Henri Falk. — Assist. réal. Claude Martin. — Op. Konstantin Irmen Tschett. — Déc. Rudolph Herleth, Walter Rohrig. — Mus. Frantz Doelle. — Mont. Klaus Stapenhorst. — Inter. Henri Garat, Christian Gérard, G. Gallet, Le Gallo, Jean Aymé, Vital, Beauchamp, Georges Prieur, Gaston Dubosc, Lucien Daylé, Bernard Lancret, René Stern, Renée Saint-Cyr, Mila Parély, Alla Donnell. — Métrage 2 600 m. — Présentation, Paris, le 17 janvier 1936, au Gaumont-Théâtre.

1936 — *LES PATTES DE MOUCHE.* — Prod. Raoul Ploquin pour la U.F.A. (A.C.E.). — Tournage janvier 1936. — Sc. d'ap. la pièce de Victorien Sardou. — Adapt. Jean Grémillon, Roger Vitrac. — Dial. Roger Vitrac. — Assit. réal. Louis Chavance. — Op. E. Daub. Déc. Hermann, Butow. — Mus. Bruhne. — Son Ruhland (Tobis). — Inter. Pierre Brasseur, Charles Deschamps, Jean Aymé, Lucien Dayle, Georges Rollin, Robert Le Flon, Renée Saint-Cyr, Claude May, Mila Parély, Jenny Burnay, Marguerite Templey, Anna Lefeuvrier, Claire Gérard. — Métrage 2 500 m. — Présentation, Paris, le 20 mai 1936, au Max Linder.

1937 — *GUEULE D'AMOUR.* — Prod. Raoul Ploquin pour la U.F.A. (A.C.E.). — Tournage Studio U.F.A. de Neubabelsberg. — Sc. d'ap. le roman d'André Beucler. — Adapt. et dial. Charles Spaak. — Assist. réal. Louis Daquin. — Op. Gunther Rittau. — Mus. Bruhne. Inter. Jean Gabin, René Lefèvre, Jean Aymé, Lucien Dayle, Pierre Etchepare, Siméon, Paul Fournier, Maurice Baquet, Pierre Magnier, Henri Poupon, Robert Casa, André Carnège, Louis Florencie, Pierre Labry, Mariotti, Bille Bockett, Martial, Gaston Mauger, Mireille Balin, Marguerite Deval, Jane Marken, Paulette Moizeux. — Métrage 2 800 m. — Prés. Paris, 15 septembre 1937 (César, Agriculteurs, Bonaparte, Ciné-Opéra).

L'ÉTRANGE MONSIEUR VICTOR. — Prod. Raoul Ploquin, pour la U.F.A. (A.C.E.). — Tournage Studio U.F.A. de Neubabelsberg. — Sc. Albert Valentin. — Adapt. Charles Spaak. — Dial. Charles Spaak, Marcel Achard. — Assist. réal. Louis Daquin. — Op. Walter Kriene. Déc. Shiller, Hunte. — Mus. Roland Manuel. — Inter. Raimu, Pierre Blanchar, Blavette, Vincent Hyspa ; Madeleine Renaud, Viviane Romance, Marcelle Géniat, Odette Roger, Geneviève Chaplain. — Métrage 2 800 ou 3 100 m (?). — Prés., Paris, 4 mai 1938 (Madeleine, Cinéma Champs-Elysées).

1939-1941 — *REMORQUES.* — Prod. S.E.D.I.F. (Lucachevitch). — Tournage entrepris pendant l'été 1939. Il fut interrompu le 2 septembre, repris pendant une permission de Jean Grémillon en avril 1940, terminé en studio au début de 1941. — Sc. d'ap. le roman de Roger Vercel. — Adapt. et dial. André Cayatte, Jacques Prévert. — Assist. réal. Louis Dasquin. — Op. Armand Thirard. — Cameramen Philippe Agostini, Louis Nee. — Déc. Alexandre Trauner. — Mus. Roland Manuel. — Son Joseph de Bretagne. — Mont. Louisette Hautecœur. Inter. Jean Gabin, Fernand Ledoux, Jean Marchat, Blavette, Henri Pons, Jean Dasté, Henri Crémieux, Marcel Duhamel, Paul Violette, Leray, Geller, Rogerys, Léonce Corné, René Bergeron, Marcel Pérez, Alain Cuny, Robert Dhéry, Marc Doelnitz; Michèle Morgan, Madeleine Renaud, Nane Germon, Anne Laurens. — Métrage 2 500 m. — Prés., Paris, mai 1941, 27 novembre 1941 (Biarritz, Français). — Reprise, Paris, juillet 1949.

1942 — *LUMIÈRE D'ÉTÉ.* — Prod. André Paulve (Discina). — Dir. prod. Louis Wipf. — Tournage du 26 août 1942 au 23 janvier 1943. — Sc. et dial. Jacques Prévert, Pierre Laroche. — Assist. réal. Serge Vallin. — Régis. Lucien Lippens. — Op. Louis Page. — Cameraman Roger Arrignon. — Déc. Max Douy. — Maq. Alexandre Trauner, Léon Barsacq. — Mus. Roland Manuel, Roger Désormière. Mont. Louisette Hautecœur. — Son Monchablon. — Inter. Paul Bernard, Pierre Brasseur, Georges Marchal, Marcel Lévesque, Léonce Corné, Aimos, Charles Blavette, Henri Pons, Gérard Lecomte, Georges Yvon ; Madeleine Renaud, Madeleine Robinson, Jeanne Marken, Josette Paddé. — Prés. Paris, 1943 (L'Hermitage). — Présenté au Festival du Film Maudit, à Biarritz, en août 1949.

1943 — *LE CIEL EST A VOUS.* — Prod. Les Films Raoul Ploquin. — Tournage du 31 au 12 août 1943. — Sc. Albert Valentin. — Adapt. et dial. Charles Spaak. — Assist. réal. Serge Vallin, Jacques Bost. — Régis. Lucien Lippens. — Op. Louis Page. — Cameraman Roger Arrignon. — Déc. Max Douy. — Assist. Maurice Colasson, James Allan, André Jean. — Mus. Roland Manuel. — Mont. Louisette Hautecœur. — Son Jean Putel. — Inter. Charles Vanel, Jean Debucourt, Léonce Corné, Raoul Marco, Albert Rémy, Robert Le Fort, Michel Francois, Gaston Maucer, Paul Demange, Henry Houry, Marcel Laporte, Pierre Leproux, Georges Sellier, Marius David; Madeleine Renaud, Anne Vandenne, Raymonde Vernay, Anne-Marie Labaye. — Métrage 2 900 m. — Prés., Paris, 2 février 1944 (Le Madeleine, Lord-Byron).

1944-45 — *LE SIX JUIN A L'AUBE.* — Notes cinématographiques sur le débarquement des Alliés en Normandie. — Prod. Coopérative du Cinéma Français. — Assist. réal. Serge Vallin. — Régis. Lucien Lippens. — Op. Louis Page, Alain Douarinou, Maurice Pecqueux, André Bac. — Cartes animées Henri Ferrand. — Orch. sous la direction de Roger Désormières. — Mont. Louisette Hautecœur. — Mét. 1 600 m. — Tournage en trois fois à l'automne 1944, puis au printemps 1945. Prés. Salle Pleyel, novembre 1945. — Exploité dans un montage réduit de 900 mètres, à partir de fin mars 1949.

De 1945 à 1948, a conduit jusqu'en des stades divers des projets grandioses :

1945 — *LA COMMUNE.* — Prod. Les Productions Cinématographiques (Pierre Gérin). — Sc. Jean Grémillon.

1946 — *LE MASSACRE DES INNOCENTS.* — Trilogie cinématographique : Espagne 1936, Paris 1938 (Munich), Paris 1944-45. — Prod. Ciné-France. — Sc. Jean Grémillon, Charles Spaak. — (Interrompu au stade de la « continuité »).

1947 — *LA COMEDIA DELL'ARTE.* — La comédie italienne du XVIe siècle; La Saint-Barthélémy. — Prod. André Paulvé. — Sc. Charles Spaak. Interrompu au stade du dialogue par la préparation du *Printemps de la Liberté.*

LE PRINTEMPS DE LA LIBERTÉ. — Prod. Commande du ministère de l'Education Nationale pour le centenaire de la Révolution de 1848, par l'entremise de l'Union Générale Cinématographique, trust d'Etat. — Sc., dial. et mus. Jean Grémillon. — Assist. réal. Serge Vallin, Pierre Kast, de Masure, André Heinrich. — Régis. Lucien Lippens. — Recherches historiques Emile Tersen, Pierre Kast. — Op. Louis Page. — Maquettes Léon Barsacq. — La réalisation du flim fut décommandée au début de juin 1948, après quatorze mois d'une préparation elle-même interrompue trois fois. — Radiodiffusé le 11 juillet 1948, avec une musique d'Elsa Barraine et le concours de Fernand Ledoux, Paul Bernard, Maurice Escande, Pierre Larquey, Arlette Thomas, Michel Bouquet. — Publié par les Editions de la Bibliothèque française, en décembre 1948, avec des illustrations de Léon Barsacq, une introduction et des notes de Pierre Kast. — Représenté à l'italienne, avec beaucoup de coupures, en février 1949, à la Maison de la Pensée française, avec le concours de Madeleine Renaudr, Jean-Louis Barrault, Paul Bernard, Maurice Escande, Arlette Thomas, Michel Bouquet.

1948 — *PATTES BLANCHES.* — Prod. Roger de Venloo (Majestic-Films). Distr. Discina. — Dir. prod. Léon Carré. — Sc. Jean Anouilh, Jean-Bernard Luc. — Dial. Jean Anouilh. — Assist. réal. Guy Lefrand, André Heinrich, Pierre Kast. — Op. Philippe Agostini. — Déc. Léon Barsacq. — Mus. Elsa Barraine. — Mont. Louisette Hautecœur.

Inter. Fernand Ledoux, Paul Bernard, Michel Bouquet, Edmond Beauchamp, Jean Debucourt, Pierre Sergeol, Paul Barge, Jean Bommier, Jean-François Bailly, Pierre Duncan, Suzy Delair, Arlette Thomas, Sylvie, Betty Daussmond, Geneviève Morel, Madeleine Barbulée. — Tournage du 12 juillet au 20 novembre 1948. — Pré., Paris, le 14 avril 1949 (Colisée). — Prix de la photographie et du montage au Festival de Locarno 1949.

1949 — *LES CHARMES DE L'EXISTENCE.* — Petite chronique cinématographique des salons de peinture, environ 1860 à 1910. — Co. Réal. Pierre Kast. — Texte et sélection musicale Jean Grémillon. — Op. Maurice Pecqueux. — Prod. Les Films de Saint-Germain-des-Prés. — Métrage 600 m.

1950 — *L'ÉTRANGE MADAME X.* — Prod. Claude Dolbert. — Dir. prod. J.-M. Loutrez. — Tournage, à partir du 4 décembre 1950. — Scén. Marcelle Maurette. — Adapt. Albert Valentin. — Dial. Pierre Laroche. — Assist. réal. Pierre Chevalier. — Op. Louis Page. — Déc. Raymond Druart. — Mus. Vincent Scotto. — Mont. André Gug. — Prés., Paris, 22 juin 1951. — Inter. Maurice Escande, Roland Alexandre, Roland Lesaffre, San Juan, Robert Vattier, Paul Barge, Guy Haurey, Marius David, Raphaël Patorni, Fernand Gilbert, Louis Blanche, René Hell, Albert Plantier, Georges Sellier, Christian Lude, J.-P. Moulinot, Lucien Hector, Jean-Louis Allibert, Albert Malbert, Pierre Leproux, Gaston Garchery; Michèle Morgan, Arlette Thomas, Louise Conte, Geneviève Morel, Yvonne Clech, Madeleine Barbulée, Germaine Delbat.

1951 — *LES DÉSASTRES DE LA GUERRE* (court métrage sur Goya). — Réal. Pierre Kast. — Comment. et mus. Jean Grémillon.
ALCHIMIE (court métrage de la série « L'Encyclopédie filmée »).
CAF'CONC' (inachevé). — Long métrage sur le café concert du début du siècle.

1952 — *ASTROLOGIE* (court métrage). — Op. Louis Ferrand. — Mus. Pierre Henry, Jean Grémillon.

1953 — *L'AMOUR D'UNE FEMME.* — Prod. L.P.C., Costellazione. — Tournage commencé le 8 mai 1953. — Sc. Jean Grémillon, René Wheeler, René Fallet. — Assist. Réal. Paul Feyder, Giulio Macchi. — Régis. Jean Mottet. — Op. Louis Page. — Déc. Robert Clavel. — Mus. Elsa Barraine. — Mont. Louisette Hautecœur. — Inter. Massimo Girotti, Julien Carette, Marc Cassot, Paolo Stoppa, Roland Lesaffre, Henri Marchand, Robert Naly, Marius David, Robert Mercier, J.-M. Day, Jean Pemeja; Micheline Presle, Gaby Morlay, Made Siame, Yvette Etievant, Jacqueline Jehanneuf, Madeleine Geoffroy, Laurence Badie, J. Lemaire, France Asselin. — Prés., Paris, 28 avril 1954.

1954 — *AU CŒUR DE L'ILE-DE-FRANCE* (court métrage). — La continuité de l'art français en Ile-de-France, du gothique aux impressionnistes. Photographie Louis Ferrand. — Musique: Choix d'œuvres anciennes par Roland Manuel et J. G.

1955 — *LA MAISON AUX IMAGES.* — Court métrage sur la gravure contemporaine. — Op. Louis Page. — Texte et musique J. G.

1956 — *HAUTE-LISSE.* — Court métrage documentaire sur la Manufacture nationale des Gobelins (tapisseries). — Op. Louis Page. — Musique Jean Grémillon.

1958 — *ANDRÉ MASSON ET LES QUATRE ÉLÉMENTS.* — Court métrage documentaire en couleurs sur le peintre André Masson, réalisé dans la propriété de l'artiste. — Op. Louis Page. — Texte et musique J. G.

Jean Grémillon est mort à Paris le 25 novembre 1959.

Par ailleurs, j'attendais personnellement un *Robert Bresson* d'un correspondant qui m'a envoyé cette lettre à la place :

... La lecture des numéros de « Premier Plan », ainsi que celle des exemplaires de « Cité-Panorama » et d' « Espaces » m'amène à constater de graves divergences d'appréciation entre nous. J'insiste sur « graves » plus que sur « divergences » car il est certes normal que nous n'ayons pas en tout les mêmes goûts ni les mêmes options.

Encore faut-il que ce pluralisme n'aille pas jusqu'à l'anarchie. On ne travaille bien qu'en équipe, ne croyez-vous pas? Et pour constituer une équipe, un minimum d'attitudes communes est nécessaire.

Or je considère comme un test que le récent voyage d'Autant-Lara à Lyon vous ait amené à opter en faveur de l'auteur de « La Jument verte » contre Truffaut par exemple. Je ne me fais pas d'illusions sur la « nouvelle vague », et je suis tout prêt à convenir que Chabrol est un rapace. Mais est-ce que vous ne tombez pas un peu dans le conformisme de l'anti-conformisme en aimant chez Autant-Lara ce qui n'est trop souvent que ressentiment aigre et stupide? Parlez-moi d'un Louis Bunuel ou d'un Franju : d'accord. Mais laissez donc les Clouzot des Espions *et les Vadim des* Liaisons *à leurs intelligentes, mais écœurantes petites saletés.*

J'ajouterai que l'appui que vous apportez à l'auteur de « La Jument verte » directement ou indirectement dans deux publications culturelles (« Cité-Panorama » et « Espaces ») me scandalise. Vous me pardonnerez de vous le dire franchement. Mais on ne peut à la fois travailler à l'établissement d'une authentique culture populaire et vanter l'absence totale de goût et les pires compromissions de celui qui fut (et qui est encore quelquefois) un bon metteur en scène, sans plus.

Je me demande si vous ne faites pas la part trop belle à l'intelligence dans votre appréciation des films. Je ne nie pas que Clouzot, Vadim et, à un degré moindre, Autant-Lara soient de vrais cinéastes. Je dis seulement que ce sont aussi des salauds. Je ne pardonnerai jamais à personne la bassesse et la frivolité, même et surtout *lorsqu'elles se cachent sous des dehors esthétiquement affriolants.*

Je ne voudrais pas que mes paroles vous blessent. Une chose au moins continue de nous réunir : notre amour du cinéma...

En manière de commentaire, peut-être pourrait-on rappeler cette « Note de l'éditeur » :

Des raisons particulières et des considérations que nous nous ferons toujours un devoir de respecter nous forcent de nous arrêter ici.

Nous ne pouvons, dans ce moment, ni donner au lecteur la suite des aventures de Mlle de Volanges, ni lui faire connaître les sinistres événements qui ont comblé les malheurs ou achevé la punition de Mme de Merteuil.

Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet ouvrage ; mais nous ne pouvons prendre aucun engagement à ce sujet, et, quand nous le pourrions, nous croirions encore devoir auparavant consulter le goût du public, qui n'a pas les mêmes raisons que nous de s'intéresser à cette lecture.

B. C.

PREMIER PLAN, revue mensuelle N° 5, janvier 1960

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09
Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.
Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication), Raymond Chirat, (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)

Elle édite Premier Plan revue mensuelle et Panoramique collection de volumes sur le cinéma
Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleur.
La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs Premier plan 28 rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07

Imprimerie Audin, 3, rue Marius-Audin, Lyon (3e)

Le numéro 1,60 NF (160 F)